



HAL
open science

**”Ne m’intéresse que ce qui n’est pas à moi” : une
approche esthétique de la reprise d’archives dans deux
films d’histoire au Brésil pendant la dictature**

Isabel Costa Mattos de Castro

► **To cite this version:**

Isabel Costa Mattos de Castro. ”Ne m’intéresse que ce qui n’est pas à moi” : une approche esthétique de la reprise d’archives dans deux films d’histoire au Brésil pendant la dictature. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Sorbonne Paris Cité; Universidade federal do Rio de Janeiro, 2018. Français. NNT : 2018USPCA055 . tel-02147321v1

HAL Id: tel-02147321

<https://theses.hal.science/tel-02147321v1>

Submitted on 4 Jun 2019 (v1), last revised 13 Jun 2019 (v2)

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.

**UNIVERSITE SORBONNE PARIS CITE
UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3**

ED 267 Arts & Médias

IRCAV – Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel – EA 185

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Escola de Comunicação da UFRJ – Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura – PPGCOM

Thèse de doctorat en Cinéma et Audiovisuel

Tese de doutorado em Comunicação e Cultura,
Tecnologias da Comunicação e Estéticas

En régime de cotutelle

Isabel CASTRO

**« NE M'INTERESSE QUE CE QUI N'EST PAS A MOI »
UNE APPROCHE ESTHETIQUE DE LA REPRISE D'ARCHIVES
DANS DEUX FILMS D'HISTOIRE AU BRESIL, PEDANT LA
DICTATURE**

Thèse dirigée par

Anita Matilde Silva Leandro (UFRJ)

Jean-Pierre Bertin-Maghit (Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

Soutenue le 19 mai 2018

Traduction :

Alexandre Gouin

Christian Dutilleux

Jury:

Mme. Anita Matilde Silva Leandro (UFRJ), directrice de thèse

M. Jean-Pierre Bertin-Maghit (Paris 3 – Sorbonne Nouvelle), directeur de thèse

M. Eduardo Victorio Morettin (Universidade de São Paulo - USP), rapporteur

Mme. Maxime Scheinfeigel (Université Paul Valéry - Montpellier 3), rapporteur

M. Michel Marie (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

Mme. Sylvie Rollet (Université de Poitiers)

Résumé

Titre : « Ne m'intéresse que ce qui n'est pas à moi » : une approche esthétique de la reprise d'archives dans deux films d'histoire au Brésil pendant la dictature

Dans le but d'évaluer la portée historiographique de ce choix de montage qui consiste à faire œuvre cinématographique à partir d'images déjà existantes, cette thèse développe une étude de deux films de réemploi réalisés au Brésil dans le début des années 1970 : *História do Brasil* (*Histoire du Brésil*, Glauber Rocha et Marcos Medeiros, 1974) et *Triste Trópico* (*Triste Tropicale*, Arthur Omar, 1974). Œuvres uniques dans la filmographie de cinéastes importants, ces films, réalisés uniquement à partir du recyclage de matériaux divers, partagent en plus de leur méthode atypique de réalisation, un intérêt central pour la compréhension de l'histoire du Brésil. Dans leur travail avec les images préexistantes, *História do Brasil* et *Triste Trópico* actualisent des questions qui traversent non seulement l'esthétique cinématographique, mais plus généralement le champ de la création culturelle brésilienne des années 60-70, période politiquement marquée au Brésil par une dictature militaire (1964-1985). À partir d'une analyse esthétique du montage, nous nous interrogeons sur la façon selon laquelle ces films s'approprient l'histoire et construisent à l'aide des procédés mêmes de montage un regard sur la société brésilienne du temps présent, celui de leur réalisation. À partir de quels matériaux et de quelles stratégies discursives développent-ils une pensée historique ? Un troisième film, postérieur, *Tudo é Brasil* (Rogério Sganzerla, 1998), est ponctuellement convoqué dans la première partie de la thèse, afin de montrer combien certains choix politiques et esthétiques de ces films de réemploi de 1974 signalent une position générationnelle, partagée par Sganzerla, qui se prolonge dans le temps.

Mots-clés : film de réemploi, montage, archive, histoire, cinéma brésilien, dictature, réappropriation.

Abstract

Title: «I am only interested in what's not mine”: an aesthetic investigation on two Brazilian compilation films

This thesis develops a study of two compilation films made in Brazil in the early 1970s: *História do Brasil* (*History of Brazil*, Glauber Rocha and Marcos Medeiros, 1974) and *Triste Trópico* (*Sad Tropic*, Arthur Omar, 1974). Unique works in the filmography of important filmmakers, these films, made from the appropriation of various materials, share in addition to their atypical method of filmmaking, a central interest for the understanding of the history of Brazil. They radically exploit the power of rewriting what already exists to build a new work of historical content. In their work with pre-existing images *História do Brasil* and *Triste Trópico* address issues that concern not only the cinema, but the field of Brazilian cultural creation of the 60s and 70s, period politically marked in Brazil by the military dictatorship (1964-1985). Based mostly on an aesthetic analysis of the film's *montages*, we question the way in which they “write” history and offer, in their very editing processes, a perspective at Brazilian society. From what materials and discursive strategies do these films develop their historical thoughts? The thesis aims to contribute to the establishment of a range of film recycling practices and theoretical questions about the presence of archival footage in cinema, as well as about the relationship between cinema and historical narrative.

Keywords: *compilation film, montage, archive, history, Brazilian cinema, dictatorship, seventies, foundfootage.*

Sommaire

Introduction	4
1. « Ne m'intéresse que ce qui n'est pas à moi » : anthropophagie, carnavalisation et baroque	27
1.1. « Tupi or not Tupi » : l'anthropophagie culturelle et l'identité du pays et du cinéma..	27
1.2. « Le Carnaval de Rio est l'événement religieux de la race » : parodies, carnaval et « carnavalisation ».....	47
1.3. « Mais nous n'avons jamais admis la naissance de la logique chez nous » : le baroque et l'Amérique latine.....	64
2. Réemploi d'images, une question de montage pour le Brésil de la dictature	84
2.1. Montage vertical : rapprochements avec Sergueï Eisenstein	84
2.2. Montage vertical dans <i>História do Brasil</i> et <i>Triste Trópico</i> : croisement de temporalités et anachronisme	97
2.3. Verticalité du récit : ruines jusqu'au ciel	108
2.4. La matérialité du temps : cinéma de réemploi, mémoire, histoire et expérience	115
3. <i>História do Brasil</i> : la force de la violence dans l'histoire	127
3.1. Entre la faim et le rêve	127
3.2. La colonie et l'Empire du Brésil : malheurs originels	136
3.3. Brésil République : l'histoire politique du XXe siècle, révolutions et contre-révolutions	154
3.4. L'épilogue du film : des commentaires sur l'histoire	163
4. <i>Triste Trópico</i> : la douleur et la fête, entre le passé et le présent	176
4.1. Les désastres de l'histoire : tristesse accumulée et mal d'origine	177
Considérations finales	186
Filmographie	194
Sources	194
Bibliographie	194
Annexes	201
Annexe I : Interview avec Arthur Omar.....	201
Annexe II – « Entrevista a M. », 1974 (inédite).....	214
Annexe III – DVD (Extraits).....	219

Introduction

Dans le champ des études de cinéma, un grand intérêt est actuellement porté aux différentes expériences audiovisuelles qui pratiquent le recyclage de matériaux, construisant ainsi un nouveau type de réflexion sur les images et les sons, déclenchant des processus mémoriels et offrant au spectateur un espace important d'interprétation. Cette thèse est née d'un intérêt pour l'expérience brésilienne de films réalisés essentiellement dans la salle de montage – via la reprise de matériaux – et, plus particulièrement, pour les potentialités esthétiques et critiques du choix du réemploi comme forme narrative et réflexion historico-sociale audiovisuelle.

Le film de réemploi ne constitue pas un genre cinématographique duquel nous pourrions identifier une série de caractéristiques appartenant à l'ensemble. Il s'agit d'une pratique, d'un choix esthétique, qui recouvre une grande variété de possibilités de réalisation à étudier au cas par cas. Comme l'écrit Christa Blümlinger : « Il n'existe donc rien de tel que "la" conception canonique du collage ou du (re)montage, [...] Il existe cependant de multiples histoires du réemploi de matériaux trouvés, il existe des affinités et des influences, et il est possible, voire nécessaire, d'analyser et de commenter individuellement les films¹ ».

En tant que monteuse de profession, les questions soulevées par un cinéma qui naît pratiquement déjà en phase de montage m'ont particulièrement enchantée. Mon intérêt pour les films de réemploi a commencé au contact de certains textes et études consacrés à une filmographie essentiellement européenne, composée entre autres par des cinéastes comme : Guy Debord, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Harun Farocki, Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi, Péter Forgács et Susana Sousa Dias. C'est à partir de ces textes que j'ai, progressivement, découvert les films. En se renseignant sur les films de ces cinéastes, on observe fréquemment que la radicalité du choix de travailler fondamentalement à partir de matériaux préexistants, en établissant des connexions et/ou des disjonctions, est liée à une fonction critique éminente, à une remise en question des façons de voir, de l'ordre établi, ainsi que des manières de conter existantes. En fragmentant, en déplaçant un objet de son lieu initial, en détournant le sens d'une image, en mettant en lumière quelque chose qui paraissait invisible, en travaillant avec les attentes de l'observateur, le cinéaste-monteur investit dans les puissances critiques et réflexives de ces gestes.

L'intérêt pour les potentialités de cette forme de cinéma, capable de développer des réflexions complexes, m'a conduit à rechercher les expériences brésiennes de films de réemploi, un champ qui s'est considérablement étendu dans le cinéma brésilien contemporain depuis le

¹ Christa Blümlinger, « Cultures de remploi - questions de cinéma », *Trafic*, n. 50, été 2004, p.343.

tournant du XXI^{ème} siècle². En observant des expériences plus lointaines dans l'histoire du cinéma brésilien, deux films datant de 1974 ont attiré particulièrement mon attention, en raison des résonances qu'ils présentaient : *História do Brasil (Histoire du Brésil)*, un documentaire peu connu de Glauber Rocha, coréalisé avec Marcos Medeiros, et *Triste Trópico (Triste Tropicale)*, premier long-métrage d'Arthur Omar. Œuvres uniques dans la filmographie de cinéastes importants, réalisées principalement à partir de matériaux préexistants, *História do Brasil* et *Triste Trópico* partagent, au-delà d'une méthode atypique de réalisation, un intérêt central pour des questions liées à la société et à l'identité brésiliennes, de même qu'ils constituent des récits aux intentions historiques présentant des thématiques, des méthodes, des stratégies discursives et des influences artistiques et intellectuelles communes. De même, le travail réalisé ultérieurement par Rogério Sganzerla avec des matériaux d'archives – cinéaste appartenant également à la génération inventive qui développa le cinéma moderne brésilien entre les années 1960 et 1970 –, et notamment son long-métrage *Tudo é Brasil (Tout est Brésil, 1998)*, s'est également distingué par son affiliation artistique avec les deux films des années 1970, avec lesquels il partage une certaine attitude face au monde et à l'histoire du Brésil.

Initialement, la proposition de cette thèse était de réaliser une analyse comparative de ces trois films. Cependant, tout au long du processus de recherche, le contexte historico-politique du début des années 1970 – période la plus violente de la dictature militaire brésilienne et moment de réalisation de *História do Brasil* et *Triste Trópico* – s'est progressivement imposé comme élément central de l'analyse de ces deux films. Les options esthétiques et politiques de Rocha, Medeiros et Omar – aussi bien dans les choix des matériaux qu'ils réemploient que dans les formes de montage de ceux-ci – sont directement liées à la période au cours de laquelle leurs films ont été réalisés. Le film de Rogério Sganzerla, réalisé deux décennies plus tard, ne partage ni ce contexte historico-politique ni les problèmes qu'il implique. Pour cette raison, nous avons choisi de concentrer la présente thèse sur l'étude de *História do Brasil* et *Triste Trópico*. Nous avons retenu, néanmoins, *Tudo é Brasil* en tant qu'interlocuteur de ces deux films dans la première partie de la thèse, considérant que le film de Sganzerla contribue à montrer comment certaines attitudes de ces films de réemploi de 1974, elles-mêmes influencées par le modernisme brésilien des années 1920, s'insèrent dans un contexte générationnel plus large. Enfin, la reprise dans les années 1990 de cette même posture, lui permet de se déployer à nouveau dans le temps.

² Parmi les cinéastes qui travaillent systématiquement à partir du réemploi de matériaux, nous pouvons citer : Joel Pizzini (*Mar de fogo*, 2014 ; *Mr Sganzerla, Os signos da luz*, 2012 ; *Elogio da graça*, 2011 ; *Anabazys*, coréalisé avec Paloma Rocha 2007 ; *Glaucos: estudo de um rosto*, 2001), Eryk Rocha (*Cinema Novo*, 2016 ; *Rocha que voa*, 2002) e João Moreira Salles (*Santiago*, 2006 ; *No intenso agora*, 2017).

Dans leur travail avec les images préexistantes *História do Brasil* et *Triste Trópico* actualisent, à travers le montage de matériaux du passé, des questions qui dépassent non seulement le cinéma, mais plus généralement le champ de la création culturelle brésilienne des années 60-70, période politiquement marquée au Brésil par la dictature militaire (1964-1985). La présente thèse vise à développer une analyse esthétique et historique, en considérant les questions qui parcourent ces films et comment celles-ci surviennent dans la création à partir de matériaux préexistants. Comment ces œuvres cherchent-elles à « transformer le cinéma en un instrument de découverte et de réflexion sur la réalité nationale³ » à travers les matériaux qu'elles s'approprient ? Comment développent-elles, au moyen de l'esthétique du collage, une réflexion sur l'identité, la mémoire et l'histoire brésiliennes ? Quelles méthodes, stratégies discursives et procédures esthétiques sont élaborées ? Comment certaines influences de toute une génération resurgissent-elles dans ces films par le biais de la réappropriation d'images et de sons ? Enfin, pouvons-nous esquisser, à partir de *História do Brasil* et *Triste Trópico*, des caractéristiques d'une création « à la brésilienne » du réemploi ?

La méthode d'une analyse comparative des films vise à mettre en relief les dialogues, les influences et les questions qui dépassent les films et peuvent ainsi, à la fois, enrichir l'analyse de chacun d'eux individuellement et contribuer à l'établissement d'un panorama des formes d'expression et des questions théoriques soulevées par la présence de matériaux d'archives dans le cinéma et par les relations entre cinéma et histoire. Malgré les questions qui les réunissent, les films étudiés sont aussi très différents entre eux. La présente thèse vise également à développer, à partir des problèmes communs relevés, une analyse individuelle détaillée des montages et récits de *História do Brasil* et *Triste Trópico*, des films encore aujourd'hui peu explorés.

Le contexte historique des années 1960 et 1970 et le cinéma moderne brésilien

Les films étudiés s'inscrivent dans une longue tradition intellectuelle brésilienne qui s'interroge constamment, comme l'écrit l'anthropologue Ruben Oliven, à propos de « qui sommes-nous, comment sommes-nous et pourquoi sommes-nous ce que nous sommes ?⁴ ». La question de la recherche ou de la constitution d'une identité nationale est cruciale pour le cinéma brésilien moderne, se présentant aussi bien comme sujet que comme langage. Les cinéastes qui émergent

³ Maria Rita Galvão, Jean-Claude Bernardet, *O nacional e o popular na cultura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p.139.

⁴ Ruben George Oliven, « Cultura brasileira e identidade nacional (O eterno retorno) », dans Sergio Miceli (dir.), *O que ler na ciência social brasileira*, Vol. IV, São Paulo, Editora Sumaré; Brasília, DF: CAPES, 2002.

principalement durant les années 1960 et 1970, bien qu'au sein de courants artistiques divergents, ont en commun le souci de réaliser un cinéma capable de réfléchir sur la formation historique du Brésil, sur ses problèmes sociaux et politiques et, souvent, de développer un style de cinématographie qui soit propre à leurs origines brésiliennes. « Le cinéma était en première ligne de la réflexion sur la réalité brésilienne, à la recherche d'une identité nationale authentique du cinéma et de l'homme brésilien, à la recherche de sa révolution⁵ », écrit l'historien Marcelo Ridenti dans *Em busca do povo brasileiro*. Dans *O Nacional e o popular na cultura brasileira*, Jean-Claude Bernardet et Maria Rita Galvão renforcent aussi, en ce qui concerne les années 1960, la « préoccupation de transformer le cinéma en instrument de découverte et de réflexion sur la réalité nationale⁶ ». Comme l'indiquent les titres des œuvres cités, il existe à cette époque une relation étroite dans la compréhension de ce que sont l'identité brésilienne et la culture populaire. C'est par le populaire que l'on peut envisager un style artistique national qui se différencie de l'étranger. Le cinéma populaire est ici compris comme celui qui naît de la culture populaire, qui fait d'elle son sujet ou sa matière première, et qui est fait pour les classes populaires, en leur faveur et les destinant comme publique cible.

Pour contextualiser les films analysés et, surtout, les affinités qui les unissent, il est nécessaire d'élaborer un bref historique de même qu'une étude des caractéristiques générales qui jalonnent le cinéma moderne au Brésil ainsi que les cinéastes qui ont débuté leurs activités à cette époque, comme Glauber, Omar et aussi Sganzerla. Il ne sera pas question ici d'établir une classification exhaustive ou d'homogénéiser des courants et mouvements possédant des divergences (y compris en leur propre sein) et qui se sont développés durant plus de deux décennies dans le cinéma brésilien, mais bien d'insister sur la présence de questions et références qui croisent les générations responsables des nouvelles vagues du cinéma brésilien et marquent un lieu de parole spécifique, partagés par les auteurs étudiés.

Au Brésil, au début des années 1960, inspirés par le succès de la révolution cubaine (1959) et parallèlement aux événements qui l'ont suivie, « la victoire de la révolution algérienne (1962), la reprise de la guerre au Vietnam (1960) et le processus d'indépendance en Afrique (dans la première moitié des années 1960)⁷ », des mouvements sociaux réformistes prennent de l'ampleur et redéfinissent – en incorporant une large participation populaire – le projet politique

⁵ Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record, 2000, p. 89. Notre traduction. « O cinema estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução. »

⁶ Maria Rita Galvão, Jean-Claude Bernardet, *O nacional e o popular na cultura brasileira, op. cit.*, p. 139. Notre traduction. « Preocupação de transformar o cinema em instrumento de descoberta e reflexão sobre a realidade nacional. »

⁷ Daniel Aarão Reis, *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2000, p. 28. Notre traduction. « Complementavam o quadro a vitória da revolução argelina (1962), a retomada da guerra do Vietnã (1960), e os processos das independências na África (primeira metade dos anos 60). »

nationaliste qui a précédé les politiques *modernistes* des années 50. Différents courants de la gauche brésilienne faisaient partie de ce mouvement qui mettait au premier plan les questions sociales et l'indépendance financière et culturelle du pays. « Les rues, les grèves et les champs sont agités par des mouvements sociaux qui revendiquent, exigent et se radicalisent. Toutefois, *a contrario*, se mobilisaient également de fortes résistances⁸ » qui « nourrissaient la crainte de la venue d'un temps de désordre et de chaos, marqué par la subversion des valeurs et des principes, y compris religieux⁹ ». En pleine guerre froide, la société brésilienne est divisée en ensembles bien hétérogènes, pour ou contre les réformes, et entre 1961 et 1964 cette dichotomie se radicalise de plus en plus. C'est dans ce contexte qu'une nouvelle génération de cinéastes – et d'artistes en général – émerge au Brésil, intéressée par un art engagé (activiste), et donc par l'abordage critique de problèmes sociaux et politiques liés à la réalité brésilienne. Des notions comme celles de *peuple*, *nation*, *identité nationale*, *libération nationale* et *révolution* guidaient les pratiques d'organisations de gauche aussi bien que des initiatives culturelles et artistiques¹⁰. Le *Cinema Novo*, influencé par le *Néo-réalisme* italien et la *Nouvelle Vague* française, en est l'exemple le plus marquant au cinéma. Ismail Xavier le définit ainsi :

Le *Cinema Novo* fut la version brésilienne d'une politique des auteurs qui chercha à détruire le mythe de la technique et de la bureaucratie de la production, au nom de la vie, de l'actualité et de la création. Ici, l'actualité était comprise comme la réalité brésilienne, la vie comme l'engagement idéologique, la création comme la recherche d'un langage adéquat aux conditions précaires et capable d'exprimer une vision désaliénante, critique de l'expérience sociale.¹¹

Des cinéastes tels que Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Paulo Cesar Saraceni, Arnaldo Jabor, Luiz Sérgio Person et David Neves forment le groupe du *Cinema Novo*. Au début des années 1960, on observe entre les membres de ce groupe la forte conviction de vivre un moment historique pour le pays, moment du réveil des opprimés, de la réalisation de changements structureaux qui transformeront la réalité sociale brésilienne, vers une plus grande justice sociale. Il existe, comme le synthétisent Bernardet et Galvão, « une sensation de privilège historique¹² » qui plane entre les groupes politiques et artistiques. Jabor témoigne : « Il existait un climat euphorique de réalisations, d'espérance politique et culturelle. [...] Nous, au Brésil, [...] étions en mesure d'être

⁸ *Ibid.*, p. 24. Notre traduction. « Nas ruas, nas greves e nos campos, agitavam-se os movimentos sociais, reivindicando, exigindo, radicalizando-se. Entretanto, em sentido contrário, mobilizavam-se igualmente resistências expressivas. »

⁹ *Ibid.*, p. 27. Notre traduction. « Nutriam um grande Medo de que viria um tempo de desordem e de caos, marcado pela subversão dos princípios e dos valores, inclusive dos religiosos. »

¹⁰ Le livre de Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro*, *op. cit.*, est une référence sur la question des relations établies entre politique et culture au Brésil aux années 60 et 70 (à la veille et durant la dictature militaire).

¹¹ Ismail Xavier, *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo, Paz e Terra, 2001, p. 63. Notre traduction. « O Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. »

¹² Maria Rita Galvão, Jean-Claude Bernardet, *O nacional e o popular na cultura brasileira*, *op. cit.*, p. 134.

sujets de notre Histoire¹³ ». Dans le même sens, Cacá Diegues déclare : « Je me sentais extrêmement responsable pour ce pays, personnellement responsable [...] on pouvait changer le cours des choses¹⁴ ». Le film de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol (Le Dieu noir et le Diable blond, 1963)*, mettant en évidence « la présence, au Brésil, d'une tradition de rébellion », où prévaut « l'élan de mobilisation pour la révolte¹⁵ », est emblématique de cette tonalité d'espoir partagée par les membres du *Cinema Novo*.

Lié à une réflexion plus large sur la question identitaire, le thème du sous-développement, en relation direct avec le passé colonial du pays, se fait également très présent. La conscience du sous-développement est une constante : nous faisons partie du Tiers-Monde et, ainsi étant, la réflexion sur une identité qui nous est propre se fait en considérant les différences en relation à un autre. Nous sommes « Tiers » par rapport au « Premier Monde », périphérique par rapport à un centre. À cette époque, ce sont surtout les États-Unis qui incarnent l'ennemi impérialiste, du fait de leurs interférences dans le système politique d'Amérique latine et, dans le cas du cinéma, de la domination d'Hollywood sur le marché brésilien.

La réflexion sur les relations entre le domaine du cinéma et le sous-développement brésilien est « marquée par l'impact d'un texte déflagrateur¹⁶ », écrit par le critique cinématographique et, pendant de nombreuses années, directeur de la Cinémathèque Brésilienne de São Paulo, Paulo Emílio Salles Gomes : « Une Situation Coloniale ? », publié pour la première fois en 1960. Dans un texte court et incisif, l'auteur répond rapidement de manière affirmative à la question qui intitule l'article et dénonce :

Le dénominateur commun de toutes les activités liées au cinéma est, dans notre pays, la médiocrité. L'industrie, les cinémathèques, les laboratoires, la critique, la législation, les cadres techniques et artistiques, le public et tout ce qui éventuellement ne serait pas incluse dans cette énumération mais qui est lié au cinéma au Brésil, expose la marque cruelle du sous-développement. [...] La situation coloniale implique une aliénation croissante ainsi qu'un appauvrissement de l'incitation aux projets créatifs.¹⁷

¹³ Propos de Arnaldo Jabor dans GALVÃO, Maria Rita Galvão, Jean-Claude Bernardet, *O nacional e o popular na cultura brasileira, op. cit.*, p.134. Notre traduction. « Havia um clima eufórico de realizações, de esperança política e cultural. (...) Nós, no Brasil, (...) estávamos em condições de ser sujeitos da nossa História. »

¹⁴ Propos de Carlos Diegues dans *Ibid.*, p. 135. Notre traduction. « Eu me sentia extremamente responsável por este país, eu pessoalmente me sentia responsável (...) a gente podia mudar as coisas. »

¹⁵ Ismail Xavier, *O cinema brasileiro moderno, op. cit.*, p. 20. Notre traduction. « a presença, no Brasil, de uma tradição de rebeldia », em que prevalece “o impulso de mobilização para a revolta. »

¹⁶ Maria Rita Galvão, Jean-Claude Bernardet, *O nacional e o popular na cultura brasileira, op. cit.*, p.164.

¹⁷ Paulo Emílio Salles Gomes, *Uma Situação Colonial?*, dans *Uma situação colonial?*, São Paulo, Companhia das Letras, 2016. Notre traduction. « O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade. A indústria, as cinematecas, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração mas que se relacione com o cinema no Brasil apresentam a marca cruel do subdesenvolvimento. [...] A situação de coloniais implica crescente alienação e depauperação do estímulo para empreendimentos criadores. »

Décoloniser le cinéma brésilien est une question fondamentale pour le *Cinema Novo*, qui cherche justement à réaliser cette tâche en transformant sa conscience du sous-développement en puissance, en esthétique.

C'est en 1964 que retentit le coup d'État militaire, symbole de la victoire des forces conservatrices, qui instaure un gouvernement dictatorial au Brésil. Des mouvements politiques populaires, comme les *Ligas Camponesas* (Ligues Paysannes) présentes dans les États du Nordeste, sont démantelés. Le mouvement étudiant est « l'unique mouvement de masse capable de se réarticuler nationalement dans les premières années suivant 1964¹⁸ ». Le *Cinema Novo*, dans son empressement à interpréter les problèmes du temps présent, cherche à comprendre cette défaite. Dans son manifeste *Esthétique de la faim*, présenté en 1965 en Italie, Glauber Rocha, après le sérieux revers du coup d'État d'avril, cherche à synthétiser le *Cinema Novo* dans une analyse qui se structure à partir de ce qu'il considère comme l'inégale situation coloniale brésilienne et latino-américaine. « L'Amérique latine demeure une colonie, et ce qui différencie le colonialisme d'hier de l'actuel, c'est simplement la forme plus sophistiquée du colonisateur¹⁹ », écrit Glauber. Il est impossible de faire de l'art sans considérer cette situation, et il reste seulement aux artistes à entreprendre « un effort titanesque et auto-dévastateur dans le sens de dépasser l'impuissance²⁰ ».

Il est important de souligner que le caractère central de la thématique de la faim, comme le montre le manifeste écrit par Glauber, est crucial dans la formation d'un sentiment d'identité transnationale, latino-américaine, qui marqua aussi cette époque. Cette identification transnationale, surtout latino-américaine, basée sur la division globale entre Premier et Tiers Monde, développés et sous-développés, avance de pair avec la dimension fortement nationale de la cinématographie brésilienne – une fois de plus, en syntonie avec les mouvements de gauche et artistiques d'une manière générale. Le terme *Novo Cinema Latino Americano* (nouveau cinéma latino-américain, NCL) a été utilisé dans de nombreuses études comme une large catégorie qui réunit les « *cinemas novos* » de toute l'Amérique latine.

La production majoritairement fictionnelle du *Cinema Novo* est accompagnée d'une forte tradition documentaire. À la fin des années 1950, naît une nouvelle production brésilienne de films documentaires, dont les principales préoccupations sont d'exprimer et de dénoncer les problèmes sociaux de la réalité brésilienne. Deux documentaires, *Aruanda* (Linduarte Noronha,

¹⁸ Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, op. cit.*, p.39. Notre traduction. « O único movimento de massas capaz de se rearticular nacionalmente nos primeiros anos pós 64. »

¹⁹ Glauber Rocha, « Esthétique de la faim », dans Sylvie Pierre, *Glauber Rocha*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1987, p. 120.

²⁰ *Ibid.*, p. 121.

1959) et *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1959) sont, de fait, considérés comme les films précurseurs du *Cinema Novo*. Il s'agit d'un type de cinéma documentaire que Bernardet nomme *modèle sociologique*, « dont l'apogée se situe autour des années 1964 et 1965²¹ ». Les films qui suivent ce modèle prétendent être un reflet du réel et possèdent comme caractéristique importante la présence d'une narration, en voix *off*, qui incarne la « voix du savoir », et qui est responsable de transmettre les informations, de faire des généralités et d'assumer des conclusions, sans être questionnée. Dans les années 1960, des cinéastes comme Geraldo Sarno, Maurice Capovilla et Leon Hirszman se démarquent, dont les films produisent des registres pionniers d'identités et de lieux jusqu'alors inconnus au cinéma.

Les manifestations culturelles de protestation contre le coup d'État, usant de ruses pour dribler la censure, prolifèrent au Brésil après 1964 dans la musique, dans le théâtre, dans les arts visuels, dans la littérature ou encore au cinéma. Outre le *Cinema Novo*, le *Teatro de Arena*, le *Grupo Opinião*²² et les publications de revues de gauche – qui réunissent intellectuels, écrivains et artistes pour débattre de la question de la réalité brésilienne, comme les revues *Civilização Brasileira* et *Paz e Terra* – forment un pôle vaste et inventif de résistance culturelle au régime. « En dépit des différences entre les propositions » des différents groupes, comme l'affirme Ridenti, toutes « tournaient autour de la recherche artistique des *racines de la culture brésilienne, du peuple*, ce qui permet de caractériser génériquement ces propositions comme national-populaires²³ ».

Entre 1967 et 1968 surgit le *Tropicalismo*, mouvement multiculturel composé d'un ensemble d'actions artistiques parallèles, qui, en critiquant le caractère national-populaire de l'art politique produit jusqu'alors, problématisent son empreinte pédagogique et pamphlétaire. Marqué par la forte reprise du poète Oswald de Andrade, en particulier du *Manifeste Anthropologique* de 1928, le mouvement Tropicaliste dialogue avec la culture *pop* des États-Unis et se sert de l'ironie, de la parodie et du collage afin de créer un art provocateur. Le mouvement possède une importante force d'expression dans la musique populaire brésilienne, en particulier dans les productions de Torquato Neto, Caetano Veloso, Gilberto Gil et Tom Zé. Au théâtre, en 1967, le *Gupo Oficina* monte le spectacle *O Rei da Vela*, dirigé par José Celso Martinez Correia, à partir de l'œuvre d'Oswald de Andrade. Malgré les différences entre les

²¹ Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo, Cia das Letras, 2003, p.12.

²² Le *Teatro de Arena*, actif à São Paulo entre 1953 et 1972, fut un important groupe théâtral, possédant une tournure fortement politique, dans lequel se démarque la participation des dramaturges et directeurs brésiliens Gianfrancesco Guarnieri et Augusto Boal. Le *Grupo Opinião* surgit en 1964, comme réponse au coup d'état militaire et resta actif jusqu'en 1962, Il inaugura un théâtre de protestation et résistance politique, réunissant de nombreux artistes, plus particulièrement, des ex-intégrants du Centre Populaire de Culture da UNE.

²³ Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução*, op. cit., p.129. Notre traduction. « Em que pesem as diferenças entre as propostas, todos giravam em torno da busca artística das raízes na cultura brasileira, no povo, o que permite caracterizar essas propostas, genericamente, como nacional-populares. »

tropicalistes et l'art politique engagé produit auparavant, persiste comme question essentielle pour ce nouveau courant la nécessité de penser le Brésil. Comme l'écrit Ridenti, les critiques tropicalistes « envers le national populaire n'impliquaient pas une rupture avec le nationalisme, mais en constituaient une variante : la préoccupation fondamentale demeurerait, avec la constitution d'une nation développée et d'un peuple brésilien, [...] de proposer des solutions à la mode brésilienne pour les problèmes du monde²⁴ ».

À la fin de l'année 1968, le gouvernement militaire décrète l'Acte Institutionnel Numéro 5 (AI-5), qui établit le retrait du Congrès National, ainsi que des parlements étatiques et municipaux, pour une durée indéterminée, et concède les pleins pouvoirs à l'État d'exception, afin qu'il puisse annuler les mandats et droits politiques, confisquer les biens, suspendre l'habeas corpus pour les crimes politiques ainsi que faire juger ces derniers par des tribunaux militaires. Perçu comme un coup d'État au sein du coup d'État, l'AI-5 dénote, par conséquent, le durcissement de la dictature militaire brésilienne à la fin d'une année marquée par de grandes manifestations et révoltes politiques à travers le monde, et par une consolidation des forces de résistances au Brésil. Après l'AI-5, les mouvements et actions de groupes armés de gauche augmentent, en même temps que la torture et les assassinats politiques se généralisent comme politique d'état. Dans le domaine culturel, la fermeture du régime engendre l'interruption et la censure de nombreuses initiatives en cours.

Dans ce contexte, reflétant ainsi les nouvelles tendances qui surgirent à la fin de la décennie, un nouveau courant cinématographique éclot, connu comme le *Cinema Marginal*. « "L'esthétique de la faim" du Cinéma Nouveau rencontre son développement radical et désenchanté dans ce qu'on appelle "l'esthétique du déchet", dans laquelle caméra en main et discontinuité s'allient à une texture plus rugueuse du noir-et-blanc, qui expulse l'hygiène industrielle de l'image et produit ainsi une gêne²⁵ », écrit Ismail Xavier. Réunissant des cinéastes comme Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Luiz Rosemberg, Neville d'Almeida, Ozualdo Candeias et Carlos Reichenbach, le *Cinema Marginal* est un cinéma expérimental et indépendant, dans lequel le récit se fragmente de manière radicale. La posture agressive face au spectateur en est une composante centrale et se donne tant par la rupture esthétique et narrative, que par la représentation de sujets tabous, tels que les fantasmes sexuels, les représentations scatologiques, et la mise-en-scène de violences. De même, cette violence y

²⁴ *Ibid.*, p. 276-277. Notre traduction. « As críticas tropicalistas ao nacional popular não implicavam uma ruptura com o nacionalismo, antes constituíam uma variante dele: a preocupação básica continuava sendo com a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo brasileiro, afinados com as mudanças no cenário internacional, a propor soluções à moda brasileira para os problemas do mundo. »

²⁵ Ismail Xavier, *O cinema brasileiro moderno, op. cit.*, p. 31. Notre traduction. « "A 'estética da fome' do Cinema Novo encontra seu desdobramento radical e desencantado na chamada 'estética do lixo', na qual câmera na mão e discontinuidade se aliam a uma textura mais áspera do preto-e-branco que expulsa a higiene industrial da imagem e gera desconforto. »

est couramment traitée sans aucune dramatisation, de façon banale et indifférente. *O Bandido da Luz Vermelha*, premier film de Rogério Sganzerla, est emblématique et précurseur de l'« esthétique du déchet ». Composé de collage de nombreuses citations et références, le film utilise l'ironie et la parodie dans le but d'élaborer un récit décentralisé, et de construire un personnage – le bandit – aux multiples facettes et indéfinissable²⁶. Une phrase du bandit est spécialement révélatrice du moment d'impuissance politique vécue par le pays, ainsi que des choix esthétiques du cinéaste : « Quand on ne peut rien faire, on se ridiculise. On se ridiculise et se détruit²⁷ ». À l'exception de *O Bandido*, film lancé peu avant la promulgation de l'AI-5 et qui eut un certain succès en salle, la majeure partie des films appartenant à l'« esthétique du déchet », lancés à partir de 1969, ont été censurés et mis à l'écart du marché.

Paradoxalement, et malgré l'isolement souffert par l'« esthétique du déchet », la production cinématographique gagne en puissance au Brésil au cours des années 1970, du fait de la création de l'*Embrafilme* (Entreprise Brésilienne de Films S/A). L'institution étatique, responsable de la production et distribution cinématographique brésilienne, acquiert une relative indépendance vis-à-vis du régime militaire et les cinéastes appartenant au *Cinema Novo* établissent ainsi une relation étroite avec elle²⁸. De diverses manières, le groupe donne continuité à une production de caractère national et populaire, possédant un intérêt particulier pour l'histoire du Brésil, pour un cinéma de critique et de réflexions sociales ainsi que pour les multiples manifestations de la culture populaire. Les représentations du carnaval, grande fête nationale, assument, surtout à partir des années 1970, une grande importance symbolique dans les films d'auteurs. La ligne directrice est de chercher une plus grande communication avec le public populaire, objectif que le groupe ne réussit jamais à atteindre de manière consistante. En dialogue avec les influences du *Tropicalismo*, les productions de l'époque incorporent fréquemment le recours à l'ironie et, principalement, la référence à l'anthropophagie et au modernisme brésilien des années 1920, comme c'est le cas, par exemple, des classiques *Macunaíma* (João Pedro de Andrade, 1969) et *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1972). Selon la perspective anthropophagique du poète Oswald de Andrade, c'est par l'intertextualité, par la dévoration esthétique et politique de caractéristiques des différentes cultures et influences qui coexistent au Brésil, que les particularités de la culture brésilienne peuvent émerger. Manger la culture colonisatrice, telle est la revendication du « Manifeste anthropophage », publié en 1928, texte qui eut un grand impact sur les arts brésiliens de la fin des années 1960 et du début des

²⁶ « Qui suis-je ? » est la première réplique du protagoniste, que nous écoutons en *off*, et qui résonne tout au long du montage. Il existe une vaste production de textes sur *O Bandido da Luz Vermelha*, qui soulignent la centralité de la problématique de l'identité dans le film. Voir par exemple : Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*, São Paulo, Cosac Naify, 2012, et Jean-Claude Bernardet, *O vôo dos anjos*, São Paulo, Brasiliense, 1991.

²⁷ Notre traduction. « Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba ».

²⁸ Voir Tunico Amancio, « Pacto Cinema-Estado: Os anos Embrafilme », *Alceu*, v.8, n.15, jul/dec, 2007, p. 173-184.

années 1970. Le titre de la présente thèse, « Ne m'intéresse que ce qui n'est pas à moi²⁹ », provient du manifeste oswaldien.

Comme le note Xavier, à partir de 1972 il devient difficile de cartographier la production cinématographique à l'aide d'esthétiques rassembleuses. « À la fin du gouvernement Médicis, le cinéma dit marginal a déjà perdu son souffle en tant que mouvement, il s'est raréfié. Le *Cinema Novo* est avant tout un sigle identifiant un groupe de pression, auprès de l'Embrafilme, plutôt qu'une esthétique³⁰ ». On observe à cette époque le surgissement de nouveaux cinéastes, comme Arthur Omar, qui continuent de revigorer « au long des années 70, la recherche d'un langage, et la quête d'un style original au regard de la formation historique et des problèmes contemporains du pays³¹ ». Omar, dont le premier film est le court métrage documentaire expérimental *Congo* (1972), commence sa production cinématographique en questionnant le modèle documentaire « sociologique », prépondérant dans la production brésilienne. Les films qu'il réalise à cette époque, qu'il intitule « anti-documentaires », cherchent de nouvelles formes d'expression et à travailler la mémoire et les manifestations de la culture populaire. Pour Omar, il est nécessaire de dénaturiser le langage hégémonique du cinéma documentaire, le genre doit être repensé. « Le documentaire, tel qu'il existe aujourd'hui, est un sous-produit de la fiction narrative, qui ne contient en soi aucun appareil formel et esthétique qui lui permettrait de satisfaire indépendamment son hypothétique programme minimal : documenter³² », écrit le cinéaste dans son texte-manifeste « O antidocumentário, provisoriamente », publié en 1972.

Dans un nouveau moment du contexte cinématographique et politique, Paulo Emílio Salles Gomes écrit un autre texte d'impact majeur, « Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento », publié en 1973. Dans ce dernier, le critique entreprend de conter une histoire du cinéma brésilien, depuis ses origines, sous le prisme de la relation établie entre « occupant » et « occupé ». Ces deux catégories sont définies dans le texte de manière complexe, dépassant la simple dichotomie entre national et étranger. Les classes dominantes brésiliennes (élite et classe moyenne, y compris intellectuelle), souvent identifiées à l'occupant, assument une position ambiguë, étant simultanément occupant et occupé. La jeunesse qui compose le *Cinema Novo*, selon l'auteur, « aspirait à être l'interprète de l'occupé », se différenciant par conséquent de ce

²⁹ Oswald de Andrade, « Manifeste Anthropophage », dans *Anthropophagies*, traduits du brésilien par Jacques Thiériot, Paris, Flammarion, 1982, p. 267.

³⁰ Ismail Xavier, *O cinema brasileiro moderno, op. cit.*, p. 88-89. Notre traduction. « No fim do Governo Médici, o cinema dito marginal já perdeu o fôlego enquanto movimento, está rarefeito. O Cinema Novo é antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto a Embrafilme, do que uma estética. »

³¹ *Ibid.*, p. 36. Notre traduction. « Ao longo dos anos 70, a pesquisa de linguagem e a busca de um estilo original ao discutir a formação histórica e os problemas contemporâneos do país. »

³² Arthur Omar, « O Antidocumentário, Provisoriamente », *Revista Vozes*, n.6, Août 1978, p.6. Notre traduction. « O documentário tal como existe hoje é um subproduto da ficção narrativa, sem conter em si qualquer aparato formal e estético que lhe permita cumprir com independência seu hipotético programa mínimo: documentar. »

dernier, alors même qu'elle fait partie « de la petite parcelle d'occupés » dont l'occupant profite réellement, tandis qu'il « abandonne le reste à la providence³³ ». Sous le prisme de cette relation, la constitution d'une identité brésilienne est comprise à partir d'une relation d'altérité, que celle-ci s'établisse avec l'étranger ou avec l'élite nationale qui privilégie et copie ce dernier et qui exerce un pouvoir constant sur la culture locale.

Lié au thème central du sous-développement, la question de la colonisation historique est récurrente dans la production cinématographique. Les thèmes de l'oppression et de la violence de la conquête portugaise ainsi que de l'organisation sociale et économique de la colonie brésilienne, fondée sur l'esclavage, sont repris dans divers contextes narratifs, fréquemment mis en relation avec le présent dictatorial et avec la réalité sociale de la misère au Brésil. La figure de l'Indien assume un statut particulier, surtout à partir des années 1970. Selon Paulo Emílio, il existe en 1973, « un climat nostalgique dans le film moderne brésilien de qualité et il est possible qu'il soit en train de se dessiner, autour de l'Indien, le contour d'un sentiment national de remord à l'égard de l'holocauste de l'occupé originel³⁴ ». Ismail Xavier souligne aussi que « la représentation condensée du processus de colonisation, conçue en termes d'opposition européen/indigène, évoque la matrice culturelle de l'Indien et la sensibilité aigüe du cinéaste face aux vaincus³⁵ ».

Il faut souligner qu'au cours des années 1960 et 1970, comme on peut l'observer, s'établit une relation intime entre critique et production cinématographique. Il existe de même une accointance étroite entre les cinéastes et les réflexions académiques développées dans le champ des sciences sociales. Le souci d'aborder et de dépeindre la réalité brésilienne sous différents aspects crée un lien entre théorie et pratique. Des ouvrages classiques et précurseurs des sciences sociales brésiliennes constituent, sciemment, des références significatives pour la génération du *Cinema Novo*, se démarquant : *Evolução política do Brasil e Formação do Brasil Contemporâneo* (Caio Prado Jr, 1933 e 1942), *Casa Grande e Senzala* (Gilberto Freyre, 1933) et *Raízes do Brasil* (Sérgio Buarque de Hollanda, 1936). Par ailleurs, on note aussi l'influence d'auteurs et d'œuvres, brésiliens et latino-américains, contemporains aux cinéastes. Il serait difficile et lacunaire de chercher à cartographier l'ensemble de ces influences. De plus, il est évident que chaque cinéaste, individuellement, établit des dialogues et des lectures spécifiques et présente une formation qui lui est propre. Cependant, l'objectif de ce commentaire est de

³³ Paulo Emílio Salles Gomes, « Cinema Trajetória no subdesenvolvimento », dans *Uma situação colonial? op. cit.*, Notre traduction. « Abandona o resto ao deus-dará. »

³⁴ *Ibid.* Notre traduction. « Um clima nostálgico no moderno filme brasileiro de qualidade e é possível que esteja se delineando em torno do índio o sentimento nacional de remorso pelo holocausto do ocupado original. »

³⁵ Ismail Xavier, *O cinema brasileiro moderno, op. cit.*, p. 86. Notre traduction. « A representação condensada do processo de colonização, concebida, em termos da oposição europeu/indígena, traz a primeiro plano a matriz cultural do índio e a sensibilidade mais aguda do cineasta para com os derrotados. »

mettre en avant la présence d'un tissu de questions et d'auteurs qui nouent les discussions politiques et les productions artistiques brésiliennes de cette époque. Ce n'est pas un hasard si la production théorique de Glauber Rocha, qui cherche à tout instant à réfléchir sur sa propre pratique et sur celles de ses collègues, est si vaste. Arthur Omar est diplômé en sociologie et, dans sa pratique artistique, dialogue souvent directement avec le champ de l'anthropologie et avec certains discours des sciences sociales de manière plus ample, en plus d'écrire des textes théoriques sur sa production. Rogério Sganzerla, à son tour, débute sa carrière comme critique cinématographique et poursuit sa profession de critique en parallèle de ses activités de directeur.

Au sein de ce vaste univers d'influences transversales, le domaine des arts manifeste aussi sa présence. Au-delà du dialogue déjà mentionné avec le mouvement moderniste brésilien, « matrice décisive de cette articulation entre nationalisme culturel et expérimentation esthétique³⁶ », on peut noter une ample reprise des avant-gardes historiques des années 1920 et 1930³⁷ dans les années 1960 et 1970. Dans ce mouvement, on peut mettre l'accent sur l'influence de l'œuvre (cinématographique et théorique) du cinéaste soviétique Sergueï M. Eisenstein sur les cinéastes, cinéphiles et intellectuels du cinéma brésilien, en consonance avec l'attention donnée au cinéaste, à cette même époque, dans d'autres pays, surtout en Europe. Les textes et œuvres du cinéaste soviétique parviennent au Brésil au cours des années 1930 et se tournent, depuis lors, piliers « des discussions sur le langage cinématographique qui avaient lieu dans les cinéclubs³⁸ », comme le montre Fabíola Notari. Mais c'est seulement en 1961 que se produisent au Brésil les premières rétrospectives de l'œuvre d'Eisenstein. À Rio de Janeiro, la rétrospective du Cinéma Russe, organisée à la Cinémathèque du MAM (Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro) fut la plus grande rétrospective de films soviétiques d'Amérique latine réalisée jusqu'alors. Parallèlement, à São Paulo, le festival « Histoire du Cinéma Russe et Soviétique », organisé par la Cinémathèque Brésilienne, présidée à l'époque par Paulo Emílio, dans le cadre de la VI^{ème} Biennale de São Paulo, obtint aussi une grande répercussion. En plus des films, le festival produisit textes et débats autour d'Eisenstein et du cinéma soviétique. De São Paulo, le festival poursuivit vers d'autres villes, grâce au soutien de la cinémathèque, circulant jusqu'en 1963, à Salvador, Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba et

³⁶ *Ibid.*, p. 24. Notre traduction. « Matriz decisiva dessa articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética. »

³⁷ On observe, par exemple, le retour de cinéastes brésiliens précurseurs, comme Humberto Mauro, Mário Peixoto et Alberto Cavalcanti. Alors qu'il y a un certain consensus autour de l'immense contribution de Mauro au cinéma brésilien, la reprise de Mario Peixoto est difficile. Son unique œuvre *Limite* (1931) est extrêmement critiquée par Glauber Rocha, par exemple, pour son excès de formalisme, et est considéré comme un cinéma élitiste et réactionnaire, alors que Júlio Bressane voit en *Limite* le grand chef-d'œuvre du cinéma national.

³⁸ Fabíola Notari, « A recepção de Serguei M. Eisenstein no Brasil: Anos 1920 e 1930, quando a teoria chegou antes dos filmes », dans *Atas do VI Encontro Anual da AIM.*, 2016, p.245.

Sergipe³⁹. Un peu plus de dix ans plus tard, entre 1973 et 1974, une nouvelle grande rétrospective, cette fois dédiée uniquement à l'œuvre d'Eisenstein, se produisit à Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília et Curitiba, ravivant le débat et la production intellectuelle sur les textes et films du cinéaste russe.

Comme on peut le remarquer, il est possible d'établir au sein du cinéma moderne brésilien plusieurs regroupements qui, à partir de configurations diverses (thématiques, esthétiques ou historiques), regroupent certains films de manière transversale à la classification des mouvements historiques et esthétiques, comme le *Cinema Novo* ou le *Cinema Marginal*. On notera, à titre d'exemple de recherches allant dans ce sens, des ouvrages tels que *Alegorias do subdesenvolvimento*, de Ismail Xavier, *Cineastas e Imagens do povo*, de Jean-Claude Bernardet, *Por um cinema antropofágico? (1970-1974)*, de Guiomar Ramos, ou même, dans une perspective plus ample de la culture (non restreinte au cinéma), *Em busca do povo brasileiro*, de Marcelo Ridenti. Ces regroupements ne sont, d'aucune manière, totalisants. Il est impossible d'identifier ce qui serait un grand groupe unique du cinéma moderne brésilien, mais il existe des configurations diverses qui produisent des jonctions différentes, à partir de questions et de références qui se rattachent à une réflexion d'ensemble sur la réalité brésilienne et qui, comme le dit l'expression, « étaient dans l'air », et définissent ainsi un lieu de parole.

À propos des films

História do Brasil (Glauber Rocha et Marcos Medeiros, 1974) et *Triste Trópico* (Arthur Omar, 1974) traitent de nombreuses des questions qui croisent la génération d'artistes dont ces cinéastes font partie, s'insérant dans plusieurs de ces ensembles possibles. Des thèmes comme « anthropophagie et identité », « l'emblème du carnaval », « crise de l'histoire » ou encore « metacinéma et carnavalisation », titres de certaines des sous-parties du texte de Ismail Xavier sur le cinéma moderne brésilien⁴⁰, sont centraux dans ces deux films. Cependant, ces problèmes sont abordés de manière spécifique dans chacun d'eux, à partir du réemploi de matériaux préexistants, soulevant ainsi des problèmes spécifiques.

C'est au début des années 1970 que Glauber Rocha, en partenariat avec Marcos Medeiros (leader étudiant et militant brésilien), commence à travailler sur le documentaire *História do Brasil* (35mm, noir et blanc, 185 min), entièrement composé d'images préexistantes d'origines

³⁹ Voir Fabiola Notari, « A recepção do cinema de Serguei M. Eisenstein no Brasil: um estudo de caso, a VI Bienal de São Paulo (1961) », dans Paulo Cunha et al. (dir.), *VII Simpósio Nacional de História Cultural*, São Paulo, 2015, <http://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Fabiola%20Bastos%20Notari.pdf>, consulté le 14 juillet 2017.

⁴⁰ Ismail Xavier, « Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor », dans *O cinema brasileiro moderno*, op. cit., p.51-126.

différentes. Le processus de réalisation du film commence en 1971, pendant la période de l'exil volontaire⁴¹ de Glauber Rocha à Cuba, et se termine en 1974 en Italie, sans aboutir à la conclusion de l'œuvre, qui reste inachevée. L'ICAIC (*Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*), partenaire du film dans la première étape de sa réalisation, fournit une grande partie des images utilisées au montage. Parce qu'il s'agit d'un documentaire inachevé, difficile, de longue durée et possédant un récit inconstant, *História do Brasil* est un film peu cité et peu connu dans l'œuvre de Glauber Rocha. Malgré la forte différence esthétique que le film présente par rapport à la filmographie fictionnelle du cinéaste, *História do Brasil* est lui aussi un film animé principalement d'un « désir d'histoire⁴² », qui imprègne l'ensemble de son travail. Le co-directeur du film, Marcos Medeiros, était un des leaders étudiant du PCBR (Partie Communiste Brésilien Révolutionnaire). Il se trouvait également en exil à La Havane lorsqu'il rencontra Rocha. C'est de cette rencontre que naquit un partenariat qui aboutit à la réalisation de *História do Brasil*. Après cette expérience, Medeiros ne réalisa pas d'autres films.

História do Brasil propose une révision critique de l'histoire du Brésil, en partant de la conquête portugaise au XVI^e siècle jusqu'au début des années 1970 (moment de la réalisation du film), terminant sa chronologie par la période du gouvernement Médicis, marquée par les enlèvements des diplomates allemand et suisse⁴³ ainsi que par la mort de Lamarca⁴⁴. Le film est construit au moyen d'une grande quantité de matériaux : reproductions de gravures et de tableaux historiques (pour la plupart réalisés au XIX^e et XX^e siècles), cartes, *cinejornais* (films d'actualités) brésiliens et cubains, journaux et photographies documentaires de différents moments du XX^e siècle et, notamment, des photogrammes et des extraits de films de fiction et de documentaires, la plupart d'entre eux appartenant au mouvement du *Cinema Novo*. Afin de traiter de presque cinq siècles d'histoire, *História do Brasil* privilégie des extraits de films de fiction historique développés par des cinéastes du *Cinema Novo*, y compris, par Glauber Rocha lui-même. Il s'agit de films des années 60 et 70, qui traitent aussi de l'histoire brésilienne. Dans *História do Brasil*, les images sont accompagnées la plupart du temps d'un commentaire en voix *off*, à la troisième personne du singulier, qui raconte par ordre chronologique la longue

⁴¹Comme de nombreux intellectuels et artistes menacés par la dictature, Glauber Rocha a choisi l'exil volontaire, en quittant le Brésil en 1971 (une des années les plus dures et sanglantes de la répression politique brésilienne). Pendant les cinq ans passés en exil, Glauber est passé par plusieurs pays, en se fixant un peu plus longtemps à Cuba (entre 1971 et 1972) et, ensuite, en Italie et en France.

⁴² Ismail Xavier appelle le chapitre consacré à Glauber Rocha dans *O cinema brasileiro moderno*, précisément, de « Glauber Rocha : le désir d'histoire ». Voir Ismail Xavier, *O cinema brasileiro moderno*, *op. cit.*, p.127.

⁴³Entre 1969 et 1970, la résistance armée à la dictature civile-militaire au Brésil réalisa quatre enlèvements de diplomates étrangers dans le but, essentiellement, de libérer des prisonniers politiques. En juin 1970, l'ambassadeur allemand Von Holleben fut enlevé pendant cinq jours et relâché en échange de la libération de quarante prisonniers politiques. L'enlèvement de l'ambassadeur suisse Enrico Burcher, en décembre de la même année, fut le dernier de la série et entraîna la remise en liberté de 70 prisonniers.

⁴⁴ Ex-capitaine de l'armée, Carlos Lamarca a été un des principaux leaders de l'opposition armée à la dictature, comme commandant de l'organisation de guérilla *Vanguarda Popular Revolucionária* (VPR). Recherché activement par la police politique, il a été assassiné lors d'une opération militaire en décembre 1971, dans l'État de Bahia.

série de faits historiques qui traversent les siècles. La dernière demi-heure, des deux heures trente-cinq minutes de durée du film, commence et se termine par ce que Glauber Rocha appelle un « commentaire musical » – un pot-pourri d’extraits de musiques, associé à des images. Entre ces « commentaires musicaux », se déroule un dialogue informel entre les deux cinéastes sur la situation économique et politique du pays au moment de la réalisation. Non crédité dans le générique du film, le montage du film, dans sa première phase, a été réalisé par la monteuse cubaine Miriam Talavera⁴⁵.

C’est également en 1974 que sort *Triste Trópico* (35mm, noir et blanc et couleur, 75 min), film qui conte l’histoire fantastique du personnage fictionnel Docteur Arthur. Ce médecin de São Paulo, qui rentre d’une période d’études en France, s’installe dans la province brésilienne (dans la région fictive *Zona do Escorpião*) et finit par devenir un leader messianique, allant même jusqu’à mener une guerre sainte. Le récit du film d’Arthur Omar est réalisé à partir du collage d’écrits historiques et littéraires divers, en plus d’extraits probablement d’almanachs et de journaux, dont les références n’apparaissent pas dans le film. Le titre est lui-même une référence au livre *Tristes Tropiques*, de Claude Lévi-Strauss. La principale source littéraire du film est le livre *La religion des Tupinambás*, de l’anthropologue Alfred Métraux, publié pour la première fois en 1928. L’œuvre de Métraux développe une étude des ethnies amérindiennes Tupi-Guaranis, basée sur des récits de l’Amérique réalisés par des chroniqueurs européens du XVI^e siècle. À partir de citations non déclarées, le film subvertit et parodie des discours sur l’altérité, surtout ceux liés aux peuples indigènes, depuis le XVI^e siècle. C’est le comédien Othon Bastos qui lit la narration du film, acteur important du mouvement du *Cinema Novo*, qui interprète notamment le personnage de Courisco dans le film de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (*Le dieu noir et le diable blond*, 1964). La bande visuelle du film, elle-aussi hétérogène, est composée : de reproductions de divers gravures et tableaux réalisés entre le XV^e et le XX^e siècle – l’iconographie issue du XVI^e siècle revêtant une plus grande importance ; d’un film amateur et de photographies de famille des années 1930 (réalisées par le grand-père du cinéaste, qui s’appelait lui-aussi Arthur) ; de pages d’almanachs des années 1930 et 1940 ; de photographies prises par Omar lors d’un voyage en Europe ; d’images tournées pendant le carnaval de rue de Rio de Janeiro des années 1970 ; ainsi que de couvertures de livres ; de dessins ou *cartoons* ; et d’autres photographies. La bande-son, très marquante dans le film, mélange de la musique classique, des chants rituels indigènes, des chœurs religieux catholiques, des rythmes afro-brésiliens, des opéras, de la salsa et de la samba. Le montage est signé par

⁴⁵ Miriam Tavalera a commencé sa carrière comme monteuse à 1963, dans le Instituto Cubano de Radio e Televisão, en 1970 elle devient monteuse de l’ICAIC, où elle a travaillé avec plusieurs cinéastes cubains tels que Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Oscar Valdés, Nicolás Guillén e Enrique Pineda Barnet.

Ricardo Miranda, partenaire d'Omar dans plusieurs films et également de Glauber Rocha, dans *A idade da Terra* (*L'âge de la terre*, 1980).

La réalisation de *Triste Trópico* commence également en 1971. Comme le déclare Arthur Omar, « le projet du film a subi de très grandes transformations⁴⁶ ». Le projet initial était de réaliser un film de fiction avec des acteurs, dans lequel les personnages ne s'exprimaient qu'à l'aide de proverbes. Les *rushes* du carnaval de rue de Rio de Janeiro des années 1970 qui parcourent le film, ont été tournés pour ce projet, qui n'a jamais été réalisée. Ces images entreraient dans le montage entrelacées à l'histoire fictionnelle, « en ponctuant le récit », comme le rappelle l'artiste. Ainsi, même les scènes de carnaval peuvent donc être considérées comme des matériaux déjà existants, à savoir, produits dans un autre but, puisqu'elles n'ont pas été tournées pour le film réellement réalisé.

À bien des égards, *Triste Trópico* est, comme le souligne aussi Arthur Omar, « symétriquement opposé⁴⁷ » à *História do Brasil*. Les deux films sont réalisés pendant la même période (entre 1971 et 1974) et abordent près de cinq siècles de l'histoire brésilienne, visant ainsi à contribuer à une perception du Brésil et de l'histoire. Cependant, alors que le film de Rocha et Medeiros est un documentaire fortement basé sur des images de fiction (des films de fiction historique), celui d'Arthur Omar, au contraire, conçoit un récit expérimental qui élabore une intrigue fictive, composée, surtout, de documents historiques et ethnographiques (textuels et iconographiques). *Triste Trópico* est l'un des premiers films de Omar et son seul long métrage, se configurant comme une œuvre singulière dans la trajectoire de l'artiste, qui se consacrera avant tout à la photographie et à la vidéo (réalisant des documentaires et des installations vidéo). Malgré ses particularités, il s'agit d'un travail précurseur de l'intérêt de Omar pour la mémoire brésilienne et populaire – intérêt qui parcourt l'ensemble de son œuvre artistique – ainsi que pour l'instauration de dialogues entre les domaines de l'art et de l'anthropologie.

Il est important de souligner que les deux films furent réalisés à l'époque du gouvernement du général Emílio Garrastazu Médici, qui représente le cycle le plus sanglant de la dictature militaire brésilienne. Plus spécifiquement, l'année 1974 marque la fin de la période Médici et le début du gouvernement du général Ernesto Geisel. Il s'agit d'un moment de défaite et de désintégration de la gauche révolutionnaire, où « la certitude droit devant et l'histoire entre nos mains⁴⁸ » (« *a certeza na frente e a história na mão* »), de la musique emblématique de Geraldo

⁴⁶ Arthur Omar parle du processus de réalisation du film dans une interview réalisée pour la thèse, tenue en août 2017. La transcription de l'interview est incluse comme annexe.

⁴⁷ Arthur Omar formule cette comparaison dans l'interview réalisée pour la thèse.

⁴⁸ Paroles de la chanson « Pra não dizer que não falei das flores », de Geraldo Vandré, 1968.

Vandré, sont mises en question. En même temps, l'entrée de Geisel marque un premier mouvement d'ouverture du régime militaire, la fin du cycle le plus dur et le plus chauviniste de la dictature, du « Brésil, aimez-le ou quittez-le » (« *Brasil, ame-o ou deixe-o* »). La marche vers l'avenir est de plus en plus remise en question. Glauber, Medeiros et Omar partagent la désillusion et le désenchantement de la gauche, et adoptent dans ce moment de crise une attitude rétrospective, en se tournant vers des matériaux du passé pour la construction de leurs récits.

Jean Pierre Bertin-Maghit, face aux images amateurs réalisées par des soldats français pendant la guerre d'Algérie, se demande : « Comment leurs histoires font effraction dans l'Histoire ?⁴⁹ ». Cette idée d'effraction des images peut également être envisagée dans les films en question. Au moment le plus fort de la répression, *História do Brasil* et *Triste Trópico* cherchent à rompre des barrières par le biais du réemploi d'images du passé, dans le but de proposer de nouvelles lectures de l'histoire brésilienne. Les deux films sont, encore aujourd'hui, rares et très peu vu. Le contexte de la dictature militaire a interdit ou entravé leurs possibles circulations à l'époque. En effet, en dépit d'une stratégie consistant à partir de choses déjà dites et déjà vues, ils ne sont pas parvenus à surmonter les obstacles d'une période de censure, et malgré le passage du temps, ils sont restés marginalisés. *Triste Trópico* n'a jamais été proprement numérisé et il n'existe actuellement que deux copies du film, sur pellicule, l'une à la *Cinemateca Brasileira* et l'autre au *New York Museum of Modern Art* (MoMA).

História do Brasil et *Triste Trópico*, en plus de présenter des affinités thématiques et esthétiques, se distinguent par leurs qualités inventives. Sous différents aspects, ce sont des films qui innovent dans leurs travaux de montage de matériaux préexistants et qui développent des récits complexes aux intentions historiques. Nous espérons que, au long du texte, les résonances entre les films apparaîtront clairement, mettant en évidence leurs points communs et l'intérêt des questions qu'ils évoquent. Films emblématiques de la cinématographie nationale brésilienne, ces films n'ont pourtant pas encore été étudiés d'un regard attentif aux différents matériaux qu'ils utilisent, aux récits qu'ils construisent, ou aux procédés esthétiques de leurs montages.

Rogério Sganzerla reprendra de nombreuses questions et influences des années 1970 dans les années 1990, avec le film *Tudo é Brasil*, réalisé entre 1996 et 1997 et sorti en 1998. Il est également important de faire une brève présentation du film, qui sera un interlocuteur de *História do Brasil* et de *Triste Trópico* dans le premier chapitre de la thèse. *Tudo é Brasil* fait

⁴⁹ Jean Pierre Bertin-Maghit, communication au colloque « A pesquisa em arquivo », Rio de Janeiro, Septembre de 2014. Le livre du même nom est en attente de publication.

partie de la tétralogie de Rogério Sganzerla consacrée au séjour d'Orson Welles au Brésil, en 1942, pour le tournage de *It's All True*, dans les villes de Rio de Janeiro et de Fortaleza, film que le cinéaste états-unien n'a jamais terminé. La tétralogie est composée des films : *Nem tudo é verdade* (1986, 95min), *A linguagem de Orson Welles* (1990, 20 min), *Tudo é Brasil* (1998, 82 min) et *O signo do caos* (2003, 80 min). Des matériaux divers, liés à la réalisation de *It's All True*, circulent entre les quatre films de Sganzerla, qui analysent, de différents points de vue, la même expérience frustrée de Welles. Parmi les quatre films, *Tudo é Brasil* se distingue car il s'agit d'un film entièrement composé d'images et de sons préexistants, et aussi car, plus que les autres films de la tétralogie, le film dépasse le thème « Orson Welles » pour traiter de sujets liés à la société brésilienne, tels que le carnaval et la samba, la politique brésilienne des années 1940, la figure du président Getúlio Vargas, ou le passé colonial et impérial brésilien. À propos du film, Sganzerla déclare, renforçant son intérêt pour une réflexion sur le Brésil : « c'est une petite tentative de retour à nos racines, ce qui est selon moi aussi important que notre cinéma⁵⁰ ». Comme *História do Brasil* et *Triste Trópico*, *Tudo é Brasil* est composé d'une grande quantité d'images hétérogènes. Mais dans le cas du film de Sganzerla, Orson Welles lui-même devient le narrateur, grâce au montage d'archives sonores variées, en particulier d'extraits de l'émission de radio qu'il présentait à l'époque, *Hello Americans*, dont le but était d'exalter l'union des Amériques pendant la Seconde Guerre Mondiale et la politique de bons voisinages entre le Brésil et les États-Unis. Le montage de *Tudo é Brasil* est signé par Sylvio Renoldi, partenaire de Sganzerla dans de nombreux films et notamment responsable du montage ovationné de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Le « montage final » du film a été réalisé par Mair Tavares, monteur de plusieurs films de Julio Bressane, Ruy Guerra et Cacá Diegues. En actualisant, au cours des années 1990, une attitude esthétique et politique adoptée par des cinéastes de sa génération vis-à-vis de la création au moyen de matériaux d'archives, *Tudo é Brasil* actualise cette attitude et influence de nouvelles générations. Il établit ainsi une connexion entre cette posture et le cinéma brésilien contemporain.

Notes sur la méthode et la division en chapitres

La thèse développe une étude esthétique des films et de leurs récits. Pour y parvenir, nous nous concentrerons principalement sur les films eux-mêmes. Comme l'étude est basée sur l'analyse filmique, nous avons préparé un DVD (ci-joint) composé d'une sélection des extraits étudiés, sous-titrés en français, pour un meilleur accompagnement de la lecture. Les séquences qui intègrent le DVD sont indiquées dans le texte. Il est à noter que *Triste Trópico*, comme déjà

⁵⁰ Propos de Rogério Sganzerla dans Luiz Zanin Oricchio, « No rastro de Orson Welles », dans Roberta Canuto (dir.), *Rogério Sganzerla – Encontros*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2007, p. 162.

mentionné, est un film difficile d'accès. Les extraits présentés sur le DVD proviennent d'une copie DVD du film qui m'a été accordée par l'un des organisateurs du festival *Cinéma du Réel*, mais elle présente le défaut d'avoir les quatre côtés de l'image légèrement coupés en relation à la copie originale. En conséquence, il n'est pas possible de voir les images intégralement. Malgré ce problème, nous considérons la présentation des exemples valable, puisque la copie permet tout de même la visualisation du film.

Dans la thèse, nous dialoguerons avec des textes et des interviews des cinéastes sur leur travail et avec d'autres études qui ont abordé, précédemment, chacune des œuvres en question, à partir d'autres perspectives. À propos de *História do Brasil*, on peut citer le livre homonyme écrit par Anita Leandro⁵¹ et les écrits de Maurício Cardoso, notamment sa thèse de doctorat intitulée *Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*⁵². Le livre de Leandro, en plus de développer une introduction qui contextualise la réalisation du film et qui analyse certaines de ses questions fondamentales, réalise un « découpage » détaillé de l'œuvre, par la transcription de la narration et la description des images avec lesquelles celle-ci est montée à chaque instant, citant souvent leurs sources respectives. La thèse de Cardoso développe une analyse attentive du récit historique proposé par le film, considérant les options esthétiques de composition, dans une tentative plus ample de penser la proposition de Rocha de réaliser un cinéma Tricontinental, à partir d'une perspective d'unité politique entre l'Amérique latine, l'Afrique et l'Asie et en visant à lutter contre l'impérialisme⁵³. *Triste Trópico* a été analysé dans des articles d'auteurs importants, comme Ismail Xavier et José Carlos Avellar⁵⁴, en plus d'être étudié par Guiomar Ramos dans son livre *Por um cinema antropofágico?*⁵⁵ (*Pour un cinéma anthropophage ?*), qui inclut en annexe le découpage complet du film, ainsi que la transcription de la narration. Pour approfondir l'analyse du film et les questions théoriques de la recherche, nous avons eu l'opportunité de discuter longuement avec Arthur Omar. Des extraits du témoignage de Omar apparaissent à divers moments du texte, entre guillemets, mais sans répétition continue de leurs références dans les notes de bas de page. Omar eu aussi la gentillesse d'offrir, en tant que matériel de recherche, le contenu d'une interview qu'il a réalisé à l'époque de la sortie du film, en 1974, et qui est restée inédite. Dans cette production textuelle, traitant de chacun des films en question, on peut noter la récurrence de certains termes et de certaines références, tels que l'allusion à l'inspiration eisensteinienne, à Oswald de Andrade et

⁵¹ Anita Leandro, *História do Brasil*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, Oeuvre inédite.

⁵² Maurício Cardoso, *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha : política, estética e revolução (1969 – 1974)*, thèse sous la dir. de Zilda Márcia Gricoli Iokoi, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

⁵³ Ver Maurício Cardoso, *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha, op. cit.*, p. 14-15.

⁵⁴ Voir, par exemple, José Carlos Avellar, « O garçom no bolso do lápis », *Imagem e som, imagem e ação, imaginação*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982; Ismail Xavier, « Viagem pela heterodoxia », *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, n.14, 2000.

⁵⁵ Guiomar Ramos, *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*, São Paulo, Annablume; Fapesp, 2008.

au modernisme brésilien, ou encore à l'idée bakhtinienne de carnavalisation.

Notre principal intérêt est de réfléchir sur *História do Brasil* et *Triste Trópico* en tant que films de réemploi avec des intentions historiques. Par conséquent, nous portons une attention particulière aux images qu'ils se sont appropriés, en essayant de réfléchir sur l'historicité qu'elles portent, ainsi que sur leurs formes de montage dans les films. Comme l'écrit Anita Leandro : « le montage expose l'archive dans sa matérialité visuelle et sonore, associe des choses distinctes les unes des autres (une image et un son), juxtapose des temps éloignés les uns des autres (le passé, le présent). Face aux documents, il développe toute une poétique des ruines, du fragment, du manque, du silence [...]. Mais le montage ne renonce pas à raconter des histoires⁵⁶ ». Nous étudions, précisément, quelles écritures alternatives de l'histoire les deux films proposent à travers le cinéma.

Pour cette réflexion, nous faisons appel, notamment, à des philosophes comme Georges Didi-Huberman – et sa réflexion au sujet des images survivantes, des relations entre image et temps, du montage comme forme de connaissance, ou de l'anachronisme – et Walter Benjamin – et sa réflexion particulière et précurseur sur l'histoire. Cette recherche dialoguera également avec le domaine des études littéraires sur la réappropriation et l'intertextualité, notamment dans les littératures brésiliennes et latino-américaines, avec lesquelles les films analysés établissent des connexions directes, comme nous le verrons.

La thèse est divisée en quatre chapitres intitulés : « Ne m'intéresse que ce qui n'est pas à moi : anthropophagie, carnavalisation et baroque », « Réemploi d'images, une question de montage pour le Brésil de la dictature », « *História do Brasil* : la force de la violence dans l'histoire » et « *Triste Trópico* : la douleur et la fête, entre le passé et le présent ». Les deux premiers chapitres traitent des problèmes qui traversent les films abordés. Dans le premier chapitre, nous considérerons trois notions centrales qui, à la fois façonnent certains choix thématiques et esthétiques des œuvres et déterminent une certaine attitude vis-à-vis des matériaux réemployés, en construisant une vision du monde qu'elles partagent. Ces trois notions sont : l'idée moderniste d'anthropophagie culturelle, inventée par Oswald de Andrade ; la notion bakhtinienne de carnavalisation ; et celle de néobaroque, revendiquée aux années 60/70 en tant qu'une tradition propre aux arts latino-américains. En plus d'être liées à une réflexion sur l'identité brésilienne ou latino-américaine, ces trois notions, transversales aux films et complémentaires, se fondent sur les idées d'appropriation et de transtextualité. Cependant,

⁵⁶ Anita Leandro, « Montagem e história: Uma arqueologia das imagens da repressão », dans Alessandra Brandão et Ramayanna Lira, *A sobrevivência das imagens*, Campinas, Papyrus, 2015, p. 106.

chacune apporte des contributions spécifiques à l'analyse. La relation identité-altérité se fixant au cœur du corpus travaillé, ces trois notions étayent également les réflexions des chapitres suivants sur les intentions historiques des différents récits et sur les choix esthétiques des montages. C'est dans ce chapitre que le film de Rogério Sganzerla, *Tudo é Brasil*, contribue en tant qu'interlocuteur important, ce qui renforce le caractère générationnel des influences traitées, ainsi que leur portée dans le cinéma brésilien intéressé par le réemploi des matériaux du passé. Le film contribue aussi à réfléchir sur l'hypothèse qu'il existe une approche spécifique de la pratique du réemploi et de la manière de comprendre l'histoire du Brésil, développées par différents cinéastes brésiliens.

À partir du deuxième chapitre, nous nous concentrons sur l'analyse de *História do Brasil* et *Triste Trópico*. Dans « Réemploi d'images, une question de montage pour le Brésil de la dictature », nous analyserons les montages des films, à partir d'extraits spécifiques, en recherchant leurs affiliations revendiquées à l'héritage de Sergueï Eisenstein, en particulier à son idée de « montage vertical ». D'abord, nous observerons la notion telle qu'elle est utilisée et développée par le cinéaste soviétique dans ses écrits, pour ensuite réfléchir sur ses formes d'actualisation dans les films brésiliens, dans leurs méthodes de travail avec les matériaux d'archives, qui font se croiser de multiples temporalités. L'idée de verticalité se déploie également dans une étude des récits élaborés. Dans cette partie, nous nous interrogerons et nous chercherons également à savoir s'il est possible de penser à une verticalisation, non littérale, des structures des films dans leur ensemble, qui semble être construites plus par accumulation que par linéarité et succession d'éléments. Cette verticalisation du récit entre en dialogue avec un paradigme baroque, ainsi qu'avec la compréhension benjaminienne de l'histoire. Enfin, nous développerons une discussion sur les films de réemploi et les questions théoriques qu'ils suscitent, en considérant les relations qu'ils établissent avec la matérialité du temps, avec un certain désir d'histoire et de mémoire, ainsi qu'avec l'approximation entre une historiographie alternative et l'idée d'expérience. Le but de la discussion entamée étant de mieux situer *História do Brasil* et *Triste Trópico* dans cet univers et son champ de débats, en les comparant à certaines expériences européennes.

Après l'analyse comparative des films, dans le troisième chapitre, « *História do Brasil* : la force de la violence dans l'histoire », nous développerons une analyse détaillée du film de Rocha, en tenant compte de ses particularités et du récit historique spécifique sur le Brésil que celui-ci développe. Ensuite, dans le dernier chapitre, « *Triste Trópico* : la douleur et la fête, entre le passé et le présent », nous présentons un résumé de l'analyse du récit de *Triste Tropicque*. Comme la présente thèse est faite en cotutelle entre le Brésil (UFRJ) et la France (Paris 3), sa

version en français devait être plus résumée. Nous avons choisi de prioriser la traduction des chapitres qui traitent des questions transversales aux films, qui nous permettent de percevoir la portée d'une certaine attitude face aux matériaux appropriés partagée par eux. Dans le résumé du chapitre 4, nous nous concentrerons, particulièrement, sur le dialogue que le film d'Omar établi avec les choix de montage et de traitement du thème de la violence retrouvés dans le film de Rocha.

1. « Ne m'intéresse que ce qui n'est pas à moi⁵⁷ » : anthropophagie, carnavalisation et baroque

Ce chapitre présente et développe certaines questions qui traversent *História do Brasil* (Glauber Rocha et Marcos Medeiros, 1974) et *Triste Trópico* (Arthur Omar, 1974), contribuant à penser comment les films abordent l'identité, la mémoire et l'histoire brésiliennes, fondamentalement par le biais du remploi des matériaux préexistants. Les films sont pensés à partir de la reprise d'une tradition anthropophagique et baroque latino-américaine dans les arts, qui s'est renforcée dans les années 1960 et 1970. Pour ce chapitre, nous avons décidé de convoquer également le film *Tudo é Brasil* (Rogério Sganzerla, 1998) dans notre analyse, afin de montrer comment ces influences issues de la littérature sont réitérées dans ce film, deux décennies plus tard. En effet, Rogério Sganzerla se pencha également sur ces questions dans les années 1960, puis les actualisa dans son film de réemploi des années 1990. Ce renouvellement signale une position générationnelle partagée par les cinéastes qui se prolongea dans le temps. Nous commençons par aborder l'influence de la tradition du modernisme brésilien, plus précisément, de la notion d'anthropophagie culturelle d'Oswald de Andrade. La notion d'anthropophagie culturelle, en plus d'être une clé intéressante pour réfléchir sur la méthode de réalisation choisie par les films, détermine un projet esthétique et politique et une attitude assumée face aux matériaux qu'ils remploient. À côté de l'anthropophagie culturelle, la notion bakhtinienne de carnavalisation est ensuite invitée à éclairer de nouveaux aspects de l'appropriation et des détournements opérés par les œuvres, notamment, des images du carnaval. Enfin, les films sont pensés à partir de la reprise d'une tradition baroque latino-américaine. L'anthropophagie, la carnavalisation et le baroque sont des concepts de théorie littéraire, développés pour discuter l'appropriation de textes et de la transtextualité. Dans leurs films, Glauber, Medeiros, Omar, et aussi Sganzerla, transposent en partie ces concepts de la littérature au cinéma. Les trois cinéastes font partie d'un mouvement artistique plus large de reprise des discussions classiques de la littérature dans le domaine du cinéma brésilien moderne.

1.1. « Tupi or not Tupi⁵⁸ » : l'anthropophagie culturelle et l'identité du pays et du cinéma

La narration de *Triste Trópico* commence en racontant ainsi l'histoire du personnage fictif Dr. Arthur :

En 1922, quand se produit la Semaine de l'Art Moderne de Sao Paulo, il était un jeune diplômé inconnu vivant à Paris. Sa vie bohème lui a fait fréquenter l'avant-garde artistique, devenant l'ami et le médecin traitant de Picasso, Aragon, Marx Ernst et André Breton. André Breton allait inclure ses suggestions dans le manifeste surréaliste de 1924 [...]. Il a ramené d'Europe des histoires, des gravures cubistes, de cartes

⁵⁷ Oswald de Andrade, « Manifeste Anthropophage », dans *Anthropophagies*, traduits du brésilien par Jacques Thiériot, Paris, Flammarion, 1982, p. 267.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 267.

postales et des appareils⁵⁹.

Alors que la voix *off* fait référence au mouvement moderniste brésilien, nous voyons une image du drapeau national brésilien sur laquelle la devise « Ordre et Progrès » a été remplacée par les termes « *Pau Brasil* ». Cette image est en fait la couverture du premier livre de poésie d'Oswald de Andrade, intitulé *Pau Brasil*, publié en 1925 (fig. 1a). S'appropriant de cette image modifiée du drapeau, Arthur Omar lui joint la coupure d'une photographie sur laquelle nous voyons le visage d'un enfant indien, avec les yeux rougis et une expression de peur, en plus d'une plume blanche (fig. 1b). L'intervention d'Arthur Omar sur le drapeau *Pau Brasil*, semble souligner la centralité de la figure de l'Indien dans la pensée que le film développe sur le Brésil, renforçant un protagonisme qui est déjà fondamental dans l'œuvre d'Oswald de Andrade.

Notons que, en 1922, pas exactement au moment où « se produit la Semaine d'Art Moderne de Sao Paulo », mais juste après, Oswald de Andrade a vécu à Paris et a fréquenté l'avant-garde artistique de l'époque, comme le révèle Mário de Andrade, autre figure-clé du modernisme brésilien, dans une lettre adressée à Manuel Bandeira. « Tu sais, Oswaldo ? », écrit Mário, « Il est à Paris, l'ami de Cendrars, Romains, Picasso, Cocteau etc. Il a donné une conférence à la Sorbonne lors de laquelle il a parlé de nous !!! N'est-ce pas très drôle⁶⁰ ? ». Nous pouvons donc supposer que le début de la trajectoire du docteur Arthur soit le reflet de celle d'Oswald lui-même, en plus de représenter un archétype, à l'époque banale : celui du jeune intellectuel de l'élite brésilienne parti étudier à Paris. Il est pertinent de noter aussi les mentions faites au surréalisme et au cubisme, des mouvements qui, en plus de dialoguer et d'influencer le poète et le mouvement moderniste brésilien en général, sont des références évidentes de *Triste Trópico* lui-même : un film de collage qui raconte l'histoire chaque fois plus fragmentée, éclatée et surnaturelle – comme un rêve ou un cauchemar – du docteur Arthur.

Plus loin dans le film, l'image du drapeau *Pau Brasil* réapparaît. Cette fois, sur la découpe du visage de l'indien apparaissent, en superposition, une grande seringue et un rayon de lumière. Celui-ci traverse perpendiculairement la banderole blanche du drapeau, où on lit « *Pau Brasil* » (fig. 1c). Le rayon et la banderole forme un “X” qui peut être lu comme un symbole de négation. Le commentaire en *off*, dans une de ses digressions, en principe liée à la biographie du docteur

⁵⁹ Notre traduction. « Em 1922, quando eclodiu a semana de arte moderna em São Paulo, era um obscuro recém-formado, vivendo em Paris. Sua existência boêmia, levava-o a frequentar a vanguarda artística, tornando-se amigo e médico particular de Picasso, Aragon, Marx Ernst e André Breton. André Breton iria incluir sugestões suas no manifesto surrealista de 1924. [...] Traz histórias da Europa, gravuras cubistas, cartões postais e aparelhos. »

⁶⁰ Mário Andrade dans Marcos Antônio de Moraes (dir.), *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp/IEB, 2001, p. 92. Notre traduction. « Sabes o Oswaldo? Está em Paris, amigo de Cendrars, Romains, Picasso, Cocteau etc. Fez uma conferência na Sorbonne, em que falou de nós!!! Não é engraçadíssimo? »

Arthur, nous raconte que « le maire poète est électrocuté par sa machine à écrire électrique au moment où il écrivait un sonnet sur la cascade de Paulo Afonso⁶¹ ».

Vingt ans plus tard, l'image de couverture du livre d'Oswald de Andrade sera aussi évoquée dans le montage de *Tudo é Brasil*, quand l'acteur Grande Otelo se souvient d'une scène du film inachevé de Orson Welles, *It's All True*. Tout d'abord, nous voyons une image du drapeau national avec un ballon de football au centre et, ensuite, apparaît progressivement un cercle bleu contenant l'inscription "Pau Brasil" (fig. 1d e 1e). Cette fois, c'est Rogério Sganzerla qui déclare, dans le film, sa référence "oswaldienne".



Fig. 1a (à gauche) : Couverture de la première édition du livre *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, créée par Tarsila do Amaral ; Fig. 1b e 1c (en haut, au centre et à droite) : Photogrammes de *Triste Trópico* ; Fig. 1d et 1e (en-bas, au centre et à droite) : Photogrammes de *Tudo é Brasil*.

L'artiste Tarsila do Amaral, à qui l'ont doit les illustrations de *Pau Brasil*, est aussi l'auteur de cette image qui impressionne par sa capacité de synthèse. Comme le note Tânia Judar, « la couverture condense [...] le concept du livre et, à l'image d'un *ready-made*, déplace la fonction habituelle du "symbole de la patrie" vers un autre espace, le poétique⁶² ». Cela dit, elle est construite à partir d'un procédé de parodie, de transformation et d'invention qui est la base de la création poétique de cette œuvre chez Oswald et qui se dédoublera ensuite dans son célèbre concept d'anthropophagie culturelle. En outre, en choisissant de subvertir justement le drapeau national, cette image illustre bien l'emphase donnée par le poète à la remise en question de l'identité brésilienne, ainsi que de la littérature nationale.

⁶¹ Notre traduction. « O prefeito poeta é eletrocutado por sua máquina de escrever elétrica enquanto escrevia um soneto sobre a cachoeira de Paulo Afonso. »

⁶² Tania Judar, *O livro-objeto PAU BRASIL*, mémoire sous la dir. de Maria Rosa Duarte de Oliveira, Universidade Católica de São Paulo, 2016, p. 78. Notre traduction. « A capa condensa [...] o conceito do livro e, à semelhança de um *ready-made*, desloca a função habitual de "símbolo da Pátria" para outro espaço, o poético. »

Le titre « *Pau Brasil* » (Bois Brésil), qui remplace le slogan positiviste du drapeau républicain, est le nom de l'arbre au bois rougeâtre typique de la forêt atlantique brésilienne qui a été le premier produit d'exportation coloniale au XVI^e siècle, et dont dérive le nom du pays. La référence au *Pau-brasil*, en plus d'évoquer l'objectif de cette œuvre de traiter ce qui est « à nous » – « comme nous parlons, comme nous sommes⁶³ » –, fait rejaillir le débat sur l'exportation et, indirectement, sur la relation entre le national et l'étranger. Un des vers du « Manifeste de la poésie Bois Brésil » (« *Manifesto da poesia Pau-Brasil* »), de 1924, antérieur à la publication du livre, dit : « Une seule lutte – la lutte pour le chemin. Séparons : Poésie d'importation. Et la Poésie Bois Brésil, d'exportation⁶⁴ ». Comme l'arbre Bois Brésil (*Pau-brasil*), la « Poésie Bois Brésil » (*Poesia Pau Brasil*) est considérée comme une richesse nationale. Il s'agit d'une poésie qui, « contre la copie – par l'invention et par la surprise⁶⁵ », est originale et, de ce fait, s'exporte. Il est intéressant de noter comment, dans ce manifeste, l'idée d'exportation est prise dans un sens positif. En se libérant de complexes d'infériorité pour « voir avec des yeux libres⁶⁶ », c'est-à-dire en se plaçant dans une position d'énonciation qui est équivalente à celle de l'Européen, la poésie brésilienne rompt des hiérarchies, arrête d'importer et de copier et commence à exporter et à influencer. Néanmoins, le choix de « *Pau Brasil* » comme titre, ainsi que son utilisation dans l'image de couverture, ne manque pas d'évoquer une certaine tension et ambiguïté de la pratique de l'exportation. Au fond, le *Pau-brasil* est une matière première qui a été extraite et exploitée internationalement jusqu'à sa quasi-disparition.

Dans la dédicace de l'édition originale de *Pau Brasil*, on peut lire : « À Blaise Cendrars à l'occasion de la découverte du Brésil !⁶⁷ ». C'est la recherche de cette « découverte » qui motive la création artistique d'Oswald. Il s'agit d'une question centrale, abordée de différentes manières, souvent divergentes, par les différents courants du modernisme brésilien, tout au long des années 20. Dans cette œuvre, par le biais d'une posture critique, comme le montre Maria Augusta Fonseca, Oswald « finit par apporter une radiographie significative du pays⁶⁸ », représenté dans une multiplicité de voix. Dans ses différentes sections⁶⁹, *Pau Brasil* parcourt plusieurs siècles, des événements et des contextes de l'histoire brésilienne. Dans la première

⁶³ Oswald de Andrade, « Manifeste de la Poésie Bois Brésil », dans *Anthropophagies*, op. cit., p. 259;

⁶⁴ *Ibid.*, p. 259.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 261.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 262.

⁶⁷ Un Voyage fait par Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral et le poète franco-suisse Blaise Cendrars, à Minas Gerais et à Rio de Janeiro, pendant le carnaval, a inspiré plusieurs poèmes de *Pau Brasil*. Sur le voyage et la relation d'amitié et d'influence développée entre Oswald et Cendrars voir, par exemple, Haroldo de Campos, « Uma Poética da Radicalidade », dans Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, São Paulo, Globo, 1990 et Aracy Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1970.

⁶⁸ Maria Augusta Fonseca, « Taí: é e não é - Cancioneiro Pau Brasil », *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7, dez. 2004, p. 129.

⁶⁹ Les neuf parties qui composent l'ouvrage *Pau Brasil* sont les suivantes : « História do Brasil », « Poemas da Colonização », « São Martinho », « rpl », « Carnaval », « Secretários dos Amantes », « Postes da Light », « Roteiro das Minas » et « Loyde Brasileiro ».

d'entre elles, intitulée « *História do Brasil* », l'ensemble des poèmes est composé à partir d'une stratégie de découpe et de montage de fragments de textes des chroniqueurs du XVI^e et du XVII^e siècle, extraits de leur contexte original, comme par exemple des écrits de Pero Vaz de Caminha, Pero de Magalhães Gândavo et de Fernão Dias Paes. En plus de leur donner des titres, le poète intervient seulement dans des modifications de formes et de rythmes⁷⁰. Après la section « Poèmes de la Colonisation », d'autres sources et voix sont convoquées, y compris celle du poète. Dans l'ensemble de l'œuvre, c'est par le biais de la satire et, surtout de la parodie, que « l'histoire est revue et les perspectives inversées⁷¹ ». Comme le synthétise Vera Lúcia de Oliveira : « Revivre les faits du passé, réfléchir de manière libre et réaliste sur les moments représentatifs du processus de formation d'une conscience nationale, constitue la racine de la pensée et du projet "oswaldien"⁷². »

Oswald de Andrade, avec sa « poétique de la radicalité⁷³ », inaugurée avec *Pau-Brasil*, cause un impact profond sur la scène littéraire et artistique brésilienne des années 20. L'écrivain pratique une véritable révolution esthétique, marquée par le désir d'attribuer une valeur littéraire au parler quotidien, en opposition avec l'érudition et les normes poétiques de l'école parnassienne et de l'académisme dominant dans la littérature brésilienne de l'époque. On observe chez l'auteur, « un mouvement de pendule destruction/construction ». D'où l'importance, comme le souligne Haroldo de Campos, « qu'a, pour le poète, le *readymade* linguistique : la phrase préfabriquée du répertoire colloquial ou de l'étagère littéraire [...]. Le *readymade* contient en lui-même, en même temps, des éléments de destruction et de construction, de désordre et d'un nouvel ordre⁷⁴. »

Une fois de plus, nous avons recours à une lettre de Mario de Andrade, de 1924, adressée à Tarsila do Amaral, pour souligner la grande répercussion de *Pau Brasil* à l'époque de son lancement :

Je suis totalement "*pau-brasil*" et je défends ardemment le "*paubrasilisme*". Dans l'État du Minas Gerais, dans le nord, le Pernambouc, la Paraíba, j'ai des amis qui sont en train de "*paubrasiler*". Une conquête très importante est Drummond, tu t'en souviens, un des jeunes types de Belo-Horizonte. Il a décidé de se "*paubrasiler*" et il écrit en ce moment un livre de vers sous le titre merveilleux de *Ma terre a des*

⁷⁰ Voir Maria Augusta Fonseca, « Taí: é e não é - Cancioneiro Pau Brasil », *op. cit.*, p. 133.

⁷¹ Vera Lúcia de Oliveira, *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*, São Paulo/Blumenau, Ed. UNESP/EDIFURB, 2002, p. 78.

⁷² *Ibid.*, p. 104. Notre traduction. « Reviver os fatos do passado, refletir livre e realisticamente sobre os momentos representativos do processo de formação de uma consciência nacional e sobre os tantos aspectos e conteúdos da história, passada e presente, constitui a raiz do pensamento e do projeto oswaldiano. »

⁷³ « Poétique de la Radicalité » (« Uma Poética da Radicalidade ») est le titre du préface écrit par Haroldo de Campos pour les œuvres complètes de Oswald de Andrade (Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, São Paulo, Globo, 1991).

⁷⁴ Haroldo de Campos, « Uma Poética da Radicalidade », dans Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, *op. cit.*, p. 25. Notre traduction. « Daí a importância que tem, para o poeta, o *ready made* linguístico: a frase pré-moldada do repertório coloquial ou da prateleira literária [...]. O *ready made* contém em si, ao mesmo tempo, elementos de destruição e de construção, de desordem e de nova ordem. »

Plusieurs décennies plus tard, *Triste Trópico* et *Tudo é Brasil* semblent aussi adhérer au *paubrasilianisme* et à son dédoublement, l'anthropophagie culturelle, dont ils empruntent à la fois l'image du drapeau *Pau Brasil*, la méthode du réemploi des matériaux et la posture satirique. Publié dans le premier numéro de la *Revista da Antropofagia* en 1928, le « Manifeste Anthropophage » peut être considéré comme un développement du manifeste de 1924, « conduisant à leurs ultimes conséquences les positions assumées par le Manifeste Bois Brésil⁷⁶ », selon Antonio Candido et Aderaldo Castello. Avec Beatriz Azevedo, nous pouvons dire que le manifeste « représente la colonne vertébrale du *corpus* anthropophagique de l'œuvre d'Oswald de Andrade⁷⁷ », qui continue à développer le concept d'anthropophagie culturelle tout au long des décennies suivantes.

« Nous avons la justice : codifier la vengeance. La science : codifier la magie. L'anthropophagie : transformation permanente du Tabou en totem⁷⁸ », affirme un des aphorismes du manifeste daté de « l'an 374 de la Déglutition de l'évêque Sardine⁷⁹ ». En incorporant un vocabulaire freudien, le poète propose de jeter un regard neuf sur la pratique historique de l'anthropophagie, à partir de biais positif, en la reconnaissant comme un comportement amérindien authentique et non colonisé – comme un totem (symbole sacré et respecté) –, cherchant ainsi à le rescaper du lieu intouchable de tabou où cette pratique a été reléguée dans les cultures occidentales. La vengeance et la magie, moteurs du rituel anthropophagique Tupinambá qui dévore l'ennemi et incorpore ses forces⁸⁰, équivalent, dans la formulation d'Oswald, à la justice et à la science des sociétés occidentales. Comme le souligne Haroldo de Campos :

L'indien oswaldien n'était pas un "bon sauvage" de Rousseau, dépeint par le Romantisme et, chez nous, "bercé par la suave contrefaçon d'Alencar et de Gonçalves Dias". Il s'agissait d'un *indianisme à l'envers*,

⁷⁵ Mário de Andrade dans Aracy Amaral (dir.), *Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*, São Paulo, Edusp/IEB-USP, 2001, p. 86-88. Notre traduction. « Estou inteiramente pau-brasil e faço uma propaganda danada do paubrasilismo. Em Minas, no Norte, Pernambuco, Paraíba, tenho amigos que estão paubrasileirando. Conquista importantíssima é o Drummond, lembra-te dele, um daqueles rapazes de Belo Horizonte. Está decidido a paubrasileirar-se e escreve atualmente um livro de versos com o maravilhoso nome de *Minha Terra Tem Palmeiras*. »

⁷⁶ Antônio Candido et Aderaldo Castello, *Presença da Literatura Brasileira*, v. 3, São Paulo, Difusão europeia do livro, 1964, p. 65.

⁷⁷ Beatriz Azevedo, *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*, São Paulo, Cosac Naify, 2016, p. 46.

⁷⁸ Oswald de Andrade, « Manifeste Anthropophage », dans *Anthropophagies*, op. cit., p. 270.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 275.

⁸⁰ L'anthropophagie rituelle amérindienne décrite dans des récits des XVI^e et XVII^e siècles, étudiés dans les domaines de l'anthropologie et de l'histoire, est le thème de l'influent ouvrage de Alfred Métraux, *La religion des Tupinambás*, qui fut la source principale d'Arthur Omar pour la composition du texte de *Tristes Trópicos*. Dans l'œuvre, l'auteur renforce, à partir de l'étude des récits européens des XVI^e et XVII^e siècles, que la vengeance familiale est la motivation et l'impulsion principales des actions de guerre ainsi que du rituel anthropophage des peuples Tupinambás. Selon l'auteur, la vengeance est donc un élément central pour comprendre la logique de l'organisation sociale des groupes amérindiens qui occupaient la région du Brésil avant la colonisation. (Voir Alfred Métraux, *La religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus tupi-guarani*, Paris, PUF, 2014).

inspiré de l'idée du sauvage brésilien de Montaigne (*Des Cannibales*), d'un "mauvais sauvage" et donc qui exerce sa critique (dévoration) désabusée contre les impostures du civilisé⁸¹.

Comme le propre *Manifeste Anthropophage*, *Triste Trópico* traite aussi le thème de l'anthropophagie amérindienne. En actualisant l'imaginaire du Brésil colonial, le récit de *Triste Trópico* nous raconte comment le docteur Arthur lui-même, en vivant avec les natifs de la Serra do Escorpião, « a du s'habituer à manger la viande humaine des ennemis ». En inversant les hiérarchies entre les cultures, c'est le docteur Arthur qui doit s'adapter à la culture indigène locale, anthropophage, devenue dominante. Cette inversion peut aussi être notée, par exemple, dans l'extrait :

Quand les visiteurs lui demandaient comment étaient les gens d'Europe, il disait : ce sont des monstres aériens, poilus, avec la tête trouée, laissant échapper des fumées de tabac, ils sont unijambistes, leurs ongles ont un mètre de long et leur corps est velouté comme celui de la chauve-souris⁸².

De cette manière, le film renforce le relativisme de ce qui serait sauvage ou civilisé, primitif ou évolué, dans l'esprit de nombreux vers d'Oswald de Andrade. Les deux extraits cités au-dessus sont construits à partir de transformations des récits de voyageurs européens au XVIe et XVIIe siècle qui, à l'origine, se référaient évidemment aux Indiens. Le film d'Arthur Omar utilise ainsi la même stratégie que Oswald – autant dans *Pau Brasil* que dans la *Revista da Antropofagia* –, de reprendre et subvertir ces textes historiques qui décrivent, avec fascination et horreur, le rite anthropophagique et les coutumes des ethnies natives.

Devenue une métaphore, l'anthropophagie culturelle est une « attitude de dévoration critique⁸³ », qui inverse les hiérarchies, qui incorpore et transforme, en un processus de transfiguration. Par le « Manifeste Anthropophage », Oswald continue à explorer le caractère expérimental de son écriture, basée sur la synthèse et l'humour, pour développer une réflexion sur le Brésil, mais pas seulement. L'anthropophagie produit une critique profonde de la civilisation occidentale moderne, capitaliste et patriarcale, et se projette comme une proposition d'une voie politique alternative. Comme le montre le dernier aphorisme du Manifeste : « Contre cette réalité sociale, habillée et répressive, répertoriée par Freud – la réalité sans complexes, sans folie, sans prostitution et sans pénitenciers du matriarcat de Pindorama⁸⁴ ».

⁸¹ Haroldo de Campos, « Uma Poética da Radicalidade », dans Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, op. cit., p. 44. Notre traduction. « O "índio" oswaldiano não era o "bom selvagem" de Rousseau, acalentado pelo Romantismo e, entre nós, "ninado pela suave contrafação de Alencar e Gonçalves Dias". Tratava-se de um indianismo às avessas, inspirado no selvagem brasileiro de Montaigne (*Des Cannibales*), de um "mau selvagem", portanto, a exercer sua crítica (devoração) desabusada contra as imposturas do civilizado. »

⁸² Notre traduction. « Quando visitantes lhe perguntavam como era a gente da Europa, dizia: são monstros aéreos, peludos, com a cabeça furada, deixando escapar fumo de tabaco, são pernetas, suas unhas tem um metro de comprimento e tem um corpo aveludado como o do morcego. »

⁸³ Haroldo de Campos, « Uma Poética da Radicalidade », dans Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, op. cit., p. 27.

⁸⁴ Oswald de Andrade, « Manifeste Anthropophage », dans *Anthropophagies*, op. cit., 275.

Presque trente ans après, en 1954, Oswald de Andrade déclare : « J'ai adopté de longue date un scepticisme complet face à la civilisation occidentale qui nous a dominé. Je pense qu'elle vit ses derniers jours, avec l'émergence d'une conception opposée – celle de l'homme primitif que le Brésil pourrait adopter comme philosophie⁸⁵ ». Un peu plus loin dans le texte, l'auteur complète : « Évidemment que ce que je souhaite n'est pas le retour à la hutte mais le primitif technicisé⁸⁶ ». Face à ce qu'il considère comme l'échec de la modernité occidentale, Oswald propose un retour au primitif, au moment qui précède la violence de la colonisation et son projet considéré civilisatrice, sur la base de la force. Mais, comme il le souligne, il ne s'agit pas d'un simple retour nostalgique au passé, mais de chercher en lui une autre perspective pour penser le futur. L'anthropophagie propose une nouvelle vision pour penser ce qui vient, pour trouver une nouvelle forme d'organisation sociale du Brésil, qui aurait beaucoup à apprendre de ses ancêtres Tupinambás.

La fortune critique sur l'œuvre d'Oswald est étendue et très riche, mais ce qui nous intéresse, c'est de penser l'anthropophagie culturelle telle qu'elle est pratiquée dans les films en question. Il est important de rappeler que, tout au long des années 60, après des décennies d'ostracisme, l'anthropophagie « oswaldienne » revient à la mode dans les groupes artistiques de l'avant-garde brésilienne. Sur l'impact de sa rencontre avec l'œuvre du poète, Rogério Sganzerla déclare :

Quand je suis arrivé ici [à Sao Paulo] en 1961, [...] je voulais connaître, surtout le cinéma, mais aussi, et encore plus, la littérature. Et d'emblée, je me suis retrouvé face à une publication, une reproduction du "Manifeste Anthropophage" et cela m'a pratiquement complètement transformé. C'était en mars et en avril de 1961. Je me souviens que j'ai été tellement motivé que j'ai essayé même de développer, d'appliquer ces théories "Tupi or not Tupi", "Quem atingiu, atingiu", la révolution anthropophagique du regard avec les yeux libres⁸⁷.

En effet, cette influence de l'anthropophagie est notable – par le biais du désir de rupture et d'expérimentation radicale, de la pratique de l'intertextualité ou de la thématique de la relation entre le nationale et l'étranger – dans l'ensemble de l'œuvre de Sganzerla. *Tudo é Brasil*, de 1998, gagne un prix de meilleur « collage anthropophagique » au Festival de Brasília. L'artiste graphique Rogério Duarte, membre du jury de cette édition du festival a déclaré à l'époque :

⁸⁵ Oswald de Andrade dans Beatriz Azevedo, *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*, op. cit., p. 54. Notre traduction. « Adotei de há muito um completo ceticismo em face da civilização ocidental que nos domou. Acredito que ela está nos seus últimos dias, vindo à tona a concepção oposta – a do homem primitivo que o Brasil podia adotar como filosofia. [...] Evidentemente, o que eu quero não é o retorno à taba e sim o primitivo tecnizado. »

⁸⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁷ Propôs de Rogério Sganzerla dans le film documentaire *Mr. Sganzerla, Os signos da luz* (Joel Pizzini, 2011). Notre traduction. « Quando eu cheguei aqui [em São Paulo] em 1961, eu então jovem estudante na capital paulista, queria procurar conhecer, sobretudo, o cinema, mas também, mais do que isso, a literatura. E de imediato eu me confrontei com uma publicação, uma reprodução do "Manifesto antropofágico", e aquilo praticamente me transformou completamente. Foi entre março e abril de 1961. Me lembro que eu fiquei tão motivado que procurei até desenvolver, tentar aplicar aquelas teorias, *Tupi or not Tupi*, *Quem atingiu, atingiu*, a revolução antropofágica do olhar com olhos livres. »

« ce prix a été un hommage à Oswald de Andrade et aussi au travail de Rogério Sganzerla, comme anthropophage⁸⁸ ».

Glauber Rocha révèle dans différents textes et lettres, à partir de la fin des années 60, son enthousiasme pour le regain d'intérêt pour la pensée de Oswald de Andrade. Ainsi, dans « *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma* », texte de 1969, il écrit :

Le tropicalisme, la découverte de l'anthropophagie, a été une révélation : elle a provoqué une prise de conscience, une attitude face à la culture coloniale qui n'est pas un rejet de la culture occidentale [...], nous acceptons [...] l'ingestion des méthodes fondamentales d'une culture complète et complexe, mais aussi la transformation à partir des *nostris succhi* et par le biais de l'utilisation et de l'élaboration de la politique correcte. C'est à partir de ce moment que naît une demande esthétique nouvelle. C'est un fait récent⁸⁹.

La découverte de l'anthropophagie culturelle d'Oswald joue, pour Glauber Rocha, un rôle décisif dans sa recherche d'une révolution décolonisatrice, à la fois esthétique et politique, car elle met en exergue la prise de conscience que la culture occidentale est inévitable – elle fait partie de l'Amérique Latine – et, en même temps, elle ouvre la voie d'une création artistique différente, propre, qui se construit justement à partir de l'inclusion de cet autre auquel on ne peut échapper. « Je suis un mangeur de mythes anthropophages dialectiques⁹⁰ », affirme Rocha dans une lettre à Peter Schumann, datée de 1976. Et dans une lettre à Zuenir Ventura, de 1974, il dit : « je suis un matérialiste, historique et dialectique parce que je crois en la science et au pillage⁹¹ ».

Dans *História do Brasil*, tout comme dans *Triste Trópico* et *Tudo é Brasil*, Oswald est aussi très présent dans le montage, où il joue un rôle-clé. Dans un des rares moments où le récit se suspend, après 60 minutes de film, nous voyons la couverture du catalogue de l'exposition de la Semaine de l'Art Moderne de 1922, sur laquelle on lit : « La culture (inter)nationale : l'art national et ses soutiens étrangers. Les métamorphoses de Oswald de Andrade » (fig. 2a et b). Après un silence, nous entendons la voix du récit en *off* :

Onze février 1922, un groupe d'intellectuels, emmenés par les écrivains Mario de Andrade et Oswaldo de Andrade, ont réalisé à Sao Paulo la première semaine d'art moderne. Les modernistes combattent la culture parnasienne-symboliste de la classe dominante et libère la force révolutionnaire de la mythologie populaire⁹².

⁸⁸ « Premiação antropofágica », *Correio Braziliense*, Brasília, 20 de outubro de 1998, <http://www.cinemabrasil.org.br/brasil.98/outros.htm>, consulté le 26 mai 2015.

⁸⁹ Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 150. Notre traduction. « O tropicalismo, a descoberta da antropofagia, foi uma revelação: provocou uma consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental [...], aceitamos [...] a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa, mas também a transformação mediante os *nostris succhi* e através da utilização e elaboração da política correta. É a partir deste momento que nasce uma procura estética nova, e é um fato recente. »

⁹⁰ Propôs de Glauber Rocha dans Ivana Bentes (dir.), *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 570. Notre traduction. « Sou um comedor de mitos antropofágico dialético. »

⁹¹ *Ibid.*, p. 481.

⁹² Notre traduction. « Onze de fevereiro de 1922, um grupo de intelectuais, liderados pelos escritores Mario de Andrade e

Dans la partie finale du récit, nous voyons les illustrations, sur un fond blanc, des représentations des mythes populaires brésiliens comme le Saci Pererê et la Mule-sans- Tête. Quelques minutes plus tard, nous voyons la reproduction du tableau “Abaporu” (qui signifie “anthropophage” dans la langue Tupi-Guarani), de Tarsila do Amaral (fig. 2c), alors que le narrateur commente que « le peuple ne reconnaît pas dans la révolution linguistique moderniste le miroir esthétique de son inconscience⁹³ ». D’autres tableaux de Tarsila sont présentés dans d’autres séquences du film, ce qui renforce l’importance donnée au modernisme brésilien.

Néanmoins, c’est dans la partie finale de *História do Brasil*, au cours de la conversation entre les cinéastes brésiliens sur la conjoncture du pays au début des années 70, que Rocha révèle plus directement et avec beaucoup d’emphase l’importance qu’il donne à Oswald de Andrade. En plus de le citer plusieurs fois alors qu’il aborde des questions spécifiques, le cinéaste déclare : « La seule pensée politique avancée qu’il y a au Brésil que je connaisse c’est celle d’Oswaldo de Andrade, parce que c’est la seule qui produit de l’idéologie⁹⁴ ».



Photogrammes de *História do Brasil*. Fig. 2a (à gauche) et 2b (au centre) : Sur l’image du catalogue de l’exposition de la Semaine de l’Art Moderne de 1922 est traversée par un panneau de gauche à droite. 2c (à droite) : Reproduction du tableau « Abaporu » (Tarsila do Amaral, 1928).

Dans leurs orchestrations complexes pour représenter et penser la réalité brésilienne, Rocha, Medeiros, Omar et Sganzerla reprennent des matériaux divers – des images, des sons, des textes, des références. En syntonie avec la pensée « oswaldienne » présentée dans le « Manifeste de la Poésie Bois Brésil » (1924) et reprise et développée dans le « Manifeste Anthropophage » (1928), chacun des films reprend, à des degrés divers, la culture amérindienne, l’expérience de la colonisation, du carnaval et de la religion. Les différents récits se développent « sans perdre de vue le Musée National », renforçant que « ce que nous avons fait, c’est le Carnaval⁹⁵ » et prenant en compte des éléments très hétérogènes :

Oswaldo de Andrade, encenam em São Paulo a primeira semana de arte moderna. Os modernistas combatem a cultura parnasosimbolista da classe dominante e liberam a força revolucionária da mitologia popular. »

⁹³ Notre traduction. « O povo não reconhece na revolução linguística modernista o espelho estético da sua inconsciência. »

⁹⁴ Notre traduction. « O único pensamento político avançado que tem no Brasil que eu conheço é o do Oswaldo de Andrade, porque é o único que produz ideologia. »

⁹⁵ Oswald de Andrade, « Manifeste Anthropophage », dans *Anthropophagies, op. cit.*, p. 271.

Ascenseurs obus, gratte-ciel cubes et la savante paresse solaire. La prière. Le Carnaval. L'énergie intime. Le sabia. L'hospitalité un peu sensuelle, amoureuse. La *saudade* des sorciers pajés et les terrains d'aviation militaire. Bois Brésil⁹⁶.

Il est important de souligner que le style même d'Oswald de Andrade est marqué par le montage de phrases courtes, juxtaposées sans conjonction de coordination, c'est-à-dire par l'usage de la parataxe. Sa poésie, même lorsqu'elle n'est pas basée sur des citations, se caractérise par une pratique de collage, de jonction d'images divers, mises côte à côte. Par son caractère fragmentaire, Kenneth Jackson compare la forme de la composition d'Oswald de Andrade à un album de photographies, ainsi que, justement, à la « prose cinématographique⁹⁷ ». D'une manière analogue, Jacques Rancière compare le style de Blaise Cendrars dans « Profond aujourd'hui » – très proche de celui des manifestes « oswaldien » –, aux « phrases également parataxiques⁹⁸ » du jeune art cinématographique de Jean Epstein. Or, selon Rancière, cette « syntaxe parataxique », « on pourrait aussi l'appeler le montage, en élargissant la notion au-delà de sa signification cinématographique restreinte⁹⁹ ».

Les cinéastes monteurs actualisent alors le projet politique de l'anthropophagie, ainsi qu'une certaine méthode d'approche des matériaux, contenue dans le style d'Oswald de Andrade. Ainsi, la stratégie du réemploi elle-même peut être comprise dans *História do Brasil, Triste Trópico*, ainsi comme ultérieurement dans *Tudo é Brasil*, comme une méthode anthropophagique de création cinématographique, renforcée par la référence à Oswald de Andrade contenue dans les œuvres. Il s'agit d'une attitude de « dévoration critique » de différents matériaux, dans laquelle la question du langage et de la liberté de recherche esthétique sont fondamentales pour aborder comme thèmes centraux l'histoire et l'identité brésilienne. Anthropophages, les films prennent leur inspiration dans la posture de radicalité expérimentale du poète moderniste, pour élaborer des récits qui se basent sur des stratégies d'appropriation et de transformation. Ils développent ainsi leur pensée sur l'identité, qui se dédouble en plusieurs couches, parmi lesquelles celles qui sont présentes dans les trois films : l'identité nationale en tant que telle et l'identité du langage cinématographique brésilien lui-même.

Identité – altérité, entre le national et l'étranger

La manière selon laquelle les cinéastes abordent la question de l'identité, tout comme la conception d'Oswald, sont intimement liées à la notion d'altérité. Il faut rappeler que le débat sur l'identité nationale est une constante qui se renouvelle lors de différentes périodes

⁹⁶ Oswald de Andrade, « Manifeste de la Poésie Bois Brésil », dans *Anthropophagies, op. cit.*, p. 262.

⁹⁷ Voir Kenneth Jackson, *A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1978, p. 20-21.

⁹⁸ Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 55.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 58.

historiques de la production culturelle et académique brésilienne. Comme l'affirme Renato Ortiz, différents auteurs « partagent l'idée que nous serions différents des autres peuples ou pays, qu'ils soient européens ou nord-américains ». L'auteur continue :

Dans ce sens, la critique que les intellectuels du XIXe siècle faisaient de la "copie" des idées de la métropole est toujours valide dans les années 60 quand on cherche à diagnostiquer l'existence d'une culture aliénée, importée des pays centraux. Toute identité se définit en relation avec quelque chose qui lui est extérieur, elle est une différence¹⁰⁰.

La longue tradition de penser la singularité brésilienne comme différence rapproche des manifestations culturelles, des écoles de pensée et des contextes historiques divers. Dans la recherche de traits distinctifs de la culture brésilienne, la reprise historique, le retour au passé, surtout aux origines, est une stratégie fréquente, vu que « le thème de l'identité est associé à la formation de la nation¹⁰¹ ». Néanmoins, les modes et les stratégies pour définir ces différences sont extrêmement diverses, souvent antagoniques d'un mouvement ou d'une époque à l'autre.

L'obsession des Brésiliens à propos de l'idée d'« emprunt culturel », comme le souligne le sociologue Ruben George Oliven, intrigue les intellectuels étrangers. Au bout du compte, « les emprunts culturels sont constants dans toutes les cultures » et « la dynamique culturelle implique un processus de dé-territorialisation et de re-territorialisation¹⁰² ». Pour comprendre cette insistance à valoir définir l'identité brésilienne à partir d'une perspective comparative, il faut prendre en compte la force du traumatisme de la colonisation dans l'expérience brésilienne, tout comme la marginalisation – toujours en vigueur – du pays par rapport aux équilibres de force globaux. Des siècles de servitude et de dépendance de la métropole portugaise, la position ensuite de pays sous-développés ou du Tiers-Monde (deux classifications comparatives) assumées par la nation, produisent une crise d'identité historique qui est reprise dans différents contextes.

Il est intéressant de noter que l'œuvre d'Oswald de Andrade lui-même est souvent critiquée quant à son caractère brésilien et sa véritable originalité, quand elle est comparée aux avant-gardes européennes, comme le surréalisme et le futurisme par exemple. De la même façon, certains intellectuels renommés le défendent des accusations de manque d'authenticité, en montrant sa différence par rapport aux mouvements européens dont il était contemporain.

¹⁰⁰ Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo, Brasiliense, 2006, p. 7. Notre traduction. Diferentes autores « concordam que seríamos diferentes de outros povos ou países, sejam eles europeus ou norte-americanos. Neste sentido, a crítica que os intelectuais do século XIX faziam à "cópia" das ideias da metrópole é ainda válida para os anos 1960, quando se busca diagnosticar a existência de uma cultura alienada, importada dos países centrais. Toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença. »

¹⁰¹ Ruben George Oliven, « Cultura brasileira e identidade nacional (O eterno retorno) », dans Sergio Miceli (dir.), *O que ler na ciência social brasileira*, Volume IV, São Paulo/Brasília, Editora Sumaré/CAPES, 2002, p.16.

¹⁰² *Ibid.*, p. 21. Notre traduction. « Os empréstimos culturais são uma constante em qualquer cultura » e « a dinâmica cultural implica um processo de desterritorialização e reterritorialização ».

Indépendamment de la polémique et des arguments produits, cette question dérange et nous pouvons nous demander sur ce qui la provoque. Qu'est-ce qui motive cet effort intellectuel en disséquer les références qui se mélangent dans l'œuvre d'Oswald de Andrade dans l'objectif de vérifier son originalité ? Les auteurs européens, ou ceux considérés issus des pays centraux en général, sont-ils autant que les auteurs brésiliens l'objet de discussion sur les influences qu'ils souffrent, les dialogues qu'ils établissent, enfin, les emprunts culturels présents dans leurs œuvres ? Cette discussion sur l'originalité du poète brésilien n'est-elle pas un symptôme du lieu de parole périphérique dans lequel il ne suffit pas d'être (être Brésilien, être une création), mais il faut aussi apporter des preuves d'une identité propre, se montrer différent par rapport aux autres ?

Oswald de Andrade et le modernisme brésilien s'inscrivent dans une longue tradition culturelle qui consiste à s'interroger sur ce que sont le Brésil et la culture brésilienne. Dans le cas de cet auteur, comme nous l'avons déjà signalé, la perspective adoptée est celle d'une critique radicale. Il faut détruire le *status quo* et trouver de nouvelles manières de voir et d'être. La conquête portugaise est comprise par Oswald de Andrade comme un acte originel de violence et d'ethnocide. « Avant que les Portugais n'eussent découvert le Brésil, le Brésil avait découvert le bonheur¹⁰³ » : annonce le « Manifeste Anthropophagique ». En assumant le point de vue des Indiens, les Portugais – et les Européens en général – sont perçus comme des ennemis. C'est à partir de la perspective des vaincus (de la valorisation de leurs formes de résistance), attentif aux échos de voix « qui se sont tues¹⁰⁴ », comme écrit Walter Benjamin, que l'on peut construire une nouvelle réalité, divergente de la modernité occidentale. Pour Oswald de Andrade, l'identité nationale évoquée n'est pas puriste. Elle se construit dans un rapport à l'autre. Selon Eduardo Viveiros de Castro, l'anthropophagie d'Oswald propose « de manger l'ennemi non pas comme une manière de "l'assimiler", le rendre égal à Moi, ou de le "nier" pour affirmer la substance identitaire d'un Moi, mais pas non plus de le transformer en un autre Moi, de le mimétiser », l'objectif serait de « se transformer, au contraire, *par son biais*, se transformer en un *Moi Autre*, s'auto-transfigurer avec l'aide du "contraire"¹⁰⁵ ».

Ce qui est en jeu, c'est justement ce *Moi Autre*, un *Moi* ouvert aux transformations, désirant l'altérité, prêt à dévorer l'ennemi (et aussi l'ami). « *Tupi or not Tupi, that's the question*¹⁰⁶ »,

¹⁰³ Oswald de Andrade, « Manifeste Anthropophage », dans *Anthropophagies*, op. cit., p. 273.

¹⁰⁴ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2013, p. 55.

¹⁰⁵ Eduardo Viveiros de Castro, « Que temos com isso ? », dans Beatriz Azevedo, *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*, op. cit., p.15-16. Notre traduction. « Comer o inimigo não como forma de "assimilá-lo", torná-lo igual a Mim, ou de "negá-lo" para afirmar a substância identitária de um Eu, mas tampouco transformar-se nele como em um *outro Eu*, mimetizá-lo. Transformar-se, justo ao contrário, *por meio dele*, transformar-se em um *Eu Outro*, autotransfigurar-se com a ajuda do contrário. »

¹⁰⁶ Oswald de Andrade, « Manifeste Anthropophage », dans *Anthropophagies*, op. cit., p. 267.

sans doute la phrase la plus connue d'Oswald, reflète cette question. L'auteur veut « descabralizar¹⁰⁷ » et « tupinizar » le Brésil. Entre « tupi or not tupi », Oswald répondrait, certainement, Tupi. « *To be tupi* » est un objectif déclaré. « C'est l'Indien qui devrait inspirer tous nos actes de patriotisme¹⁰⁸ », selon le poète. Mais l'Indien n'en est pas moins autre. D'ailleurs, un autre qui continue à être toujours plus exterminé dans le Brésil du XXI^e siècle. Le mouvement en direction du Tupi – un terme qui désigne le tronc linguistique de diverses ethnies brésiliennes de la côte avant la colonisation et qui représente l'ensemble des cultures amérindiennes identifiées comme Tupi-Guarani – est une projection en direction du futur, qui a un caractère utopique. Il s'agit de prendre ses distances par rapport à l'autre (européen), qui est aussi moi-même, en direction d'un autre moi (amérindien), qui est aussi autre. En référence à *Pau Brasil*, Maria Augusta Fonseca définit « le “Chansonnier de Oswald de Andrade” » comme une lecture de la différence brésilienne, son caractère oscillant, traduisant bien la porosité de la culture et de la langue, ses projections ambiguës, l'image hybride de l'ici. À nouveau, le problème : *être ou ne pas être*, qui résume les disparités¹⁰⁹. »

Dans le débat des années 60 et 70 sur le sous-développement brésilien et latino-américain, la discussion sur la différence brésilienne est largement diffusée. Nous retrouvons des échos de la pensée *Oswaldienne* notamment dans le fameux texte du critique cinématographique Paulo Emílio Salles Gomes, « *Cinema : Trajetória no subdesenvolvimento* » (Cinéma : Trajectoire dans le sous-développement), publié en 1973. L'auteur y affirme : « Nous ne sommes ni Européens ni Américains du Nord, dépourvus de culture originale, rien ne nous est étranger, car tout l'est. La pénible construction de nous-mêmes se développe dans la dialectique entre ne pas être et être l'autre¹¹⁰ ».

En réponse au dilemme hamletien brésilien, on note, dans différents courants de la pensée sociale sur le Brésil, la reconnaissance du syncrétisme comme le noyau de la culture nationale. « Par sa propre histoire », selon Oliveira, « c'est au croisement, à la jonction, dans l'éclectisme que le pays trouve son mode particulier de s'exprimer¹¹¹ ». Selon les termes d'Oliveira : « une des richesses de la dynamique culturelle brésilienne est justement sa capacité de digérer créativement ce qui vient du dehors, de le réélaborer et de lui donner une tournure particulière

¹⁰⁷ Voir Oswald de Andrade, *Os dentes do dragão*, São Paulo, Globo, 2009, p. 287.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 286.

¹⁰⁹ Maria Augusta Fonseca, « Taí: é e não é - Cancioneiro Pau Brasil », *op. cit.*, p. 127-128. Notre traduction. « O “Cancioneiro de Oswald de Andrade” como uma leitura da diferença brasileira, seu caráter vacilante, bem traduzindo a porosidade da cultura e da língua, suas projeções ambíguas, a feição híbrida do cá. De novo o problema: *é e não é*, a resumir descompassos. »

¹¹⁰ Paulo Emílio Salles Gomes, *Cinema Trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo, Paz e Terra, 1996, p. 90. Notre traduction. « Não somos europeus nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. »

¹¹¹ Vera Lúcia de Oliveira, *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*, *op. cit.*, p.14.

qui le transforme en quelque chose de différent et de neuf¹¹² ». Dans une société hybride et multiculturelle comme la brésilienne, l'identité est justement dans le mélange, dans le montage. « Ne m'intéresse que ce qui n'est pas à moi¹¹³ » car, dans cette perspective, rien n'est à moi. En même temps, si rien n'est ontologiquement à moi, tout peut l'être. Et l'enjeu se situe dans la manière dont je m'approprie les choses ou, plus encore, comment je me transfigure à travers elles. L'intérêt pour ce qui n'est pas mien, « Loi de l'Homme, Loi de l'Anthropophage¹¹⁴ », doit être compris à partir de cette ambiguïté de « ce qui n'est pas à moi », ambiguïté entre *est et n'est pas*, entre être et ne pas être. Ce n'est pas, mais aussi, c'est. C'est cette lecture de la phrase qui est transposée dans les films en question.

Dans les films de réemploi, le Moi du propre film est construit à partir des Autres, c'est-à-dire, des matériaux produits par des discours divers et antérieures. *História do Brasil, Triste Trópico*, comme *Tudo é Brasil*, reflètent ainsi dans leur composition l'éthos hybride de la formation brésilienne, son caractère d'identité-montage. Mais l'altérité des matériaux appropriés peut aussi être remis en question. Dans *História do Brasil* sont réutilisés par exemple les propres films de Glauber Rocha (comme *Barravento, Deus e o Diabo na Terra do Sol, Maranhão 66 et Terra em Transe*), en plus d'autres films du Cinema Novo. Si ces images ne sont pas a priori du film, mais s'y transfigurent, elles sont de Glauber Rocha et, donc, de l'auteur lui-même. Dans le cas de *Triste Trópico*, parmi les nombreux matériaux utilisés dans le film, on trouve les photos de voyage personnels d'Arthur Omar, en plus d'un film de famille réalisé par son grand-père, qui s'appelle aussi Arthur, dans lequel sa mère, encore enfant, est le personnage principal. Il s'agit donc de matériaux personnels, à lui, intimes. Leur origine personnelle n'est cependant pas révélée dans le film et ces matériaux sont utilisés pour raconter l'histoire d'un autre personnage, de fiction, un médecin dont la vie n'a rien à voir avec celle de l'auteur, mais qui s'appelle aussi Arthur ! En plus du fait que ces films sont des compilations, la dialectique entre l'identité et l'altérité se dédouble et est travaillée en différentes couches dans les œuvres.

Concernant la relation entre le national et l'étranger, chère à l'anthropophagie d'Oswald de Andrade, *Triste Trópico* – comme nous l'avons vu plus haut – réutilise des documents, littéraires et picturaux, sur le Brésil du XVIe et XVIIe siècles produits à partir du regard européen qui « découvre » l'Amérique et les Indiens. Le titre du film est une référence à l'œuvre célèbre de Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, qui est aussi un récit de voyage centré sur les groupes amérindiens brésiliens, basée sur une autre perspective ethnographique, relativiste,

¹¹² Ruben George Oliven, « Cultura brasileira e identidade nacional (O eterno retorno) », *op. cit.*, p. 21. Notre traduction. « Uma das riquezas da dinâmica cultural brasileira é justamente a capacidade de digerir criativamente o que vem de fora, reelaborá-lo e dar-lhe um cunho próprio que o transforma em algo diferente e novo. »

¹¹³ Oswald de Andrade, « Manifeste Anthropophage », dans *Anthropophagies*, *op. cit.*, p. 267.

¹¹⁴ *Ibid.*

déjà du milieu du vingtième siècle. Comme l'écrit Lévi-Strauss dans l'introduction du livre : « Je hais les voyages et les explorateurs. Et voici que je m'apprête à raconter mes expéditions¹¹⁵ ». Le thème ethnographique est donc présenté et travaillé dans *Triste Trópico* à partir de plusieurs discours européens. Comme l'écrit Robert Stam :

Le film s'insère ainsi dans la longue discussion sur la problématique de la relation culturelle du Brésil avec l'Europe [...], une discussion qui passe par de fréquentes métamorphoses et des changements de dénominations : "Nationalisme", "Modernisme", "Tropicalisme". *Triste Trópico* n'est pas un film *tropicalista*, néanmoins, il est avant tout une réflexion distanciée sur la notion de "tropiques", comme l'Autre de l'Europe, comme quelque chose d'exotique¹¹⁶.

Dans le cas de *História do Brasil*, il n'y a pas de véritable regard étranger. En plus des images tournées par des Brésiliens, en majorité sur des thèmes nationaux, de diverses origines, il y a à peine des extraits du film cubain *La pelea cubana contra los demonios* (Tomaz Gutierrez Alea, 1971). Celui-ci n'est néanmoins pas traité comme étranger, mais comme représentant d'une même identité latino-américaine. Les étrangers, déclarés ennemis – des colonisateurs portugais aux impérialistes nord-américains – composent une thématique qui traverse le récit sans apparaître à la première personne dans *História do Brasil*. Ils sont Autres qui ne semblent pas se mélanger avec Moi. Néanmoins, pour Glauber Rocha, comme on peut le noter dans ses écrits, le langage cinématographique canonique est considéré elle-même comme étrangère. Dans un texte de 1970 par exemple, Rocha écrit :

Le cinéaste du Tiers-Monde ne doit pas avoir peur d'être "primitif". Ce serait naïf d'imiter de manière insistante la culture dominante. Il serait aussi naïf de se vouloir chauvin ! Il doit être anthropophage, agir pour que le peuple colonisé par l'esthétique commerciale/populaire (Hollywood), par l'esthétique populiste/ démagogique (Moscou), par l'esthétique bourgeoise/artistique (Europe) puisse voir et comprendre l'esthétique révolutionnaire/ populaire qui est le seul objectif qui justifie la création tricontinentale. Mais il est aussi nécessaire de créer cette esthétique. [...] L'esthétique révolutionnaire/ populaire est néanmoins une utopie. Le cinéma *tropicalista* est toutefois le côté vierge de cette utopie.¹¹⁷

La volonté de créer une esthétique propre, non seulement brésilienne mais aussi latino-américaine et, de plus en plus, tricontinentale – avec le projet de Rocha d'intégration politique et esthétique des productions de films des pays pauvres de l'Amérique latine, d'Afrique et

¹¹⁵ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Union générale d'éditions, 1962, p. 5.

¹¹⁶ Robert Stam, « On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema », dans Randal Johnson et Robert Stam (dir.), *Brazilian Cinema*, New York, Columbia University Press, 1995, p. 307. Notre traduction. « Thus the film inserts itself within the extended discussion of Brazil's problematic cultural relationship to Europe [...], a discussion undergoing frequent metamorphoses and changes of etiquette: 'Nationalism,' 'Modernism,' 'Tropicalism'. *Triste Trópico* is not a Tropicalist film, however, it is rather a distanced reflection on the whole notion of the "tropics" as Europe's other, as something exotic. »

¹¹⁷ Glauber Rocha, « Das sequóias às palmeiras », dans *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 236-237. Notre traduction. « O cineasta do Terceiro Mundo não deve ter medo de ser "primitivo". Será *naif* se insistir em imitar a cultura dominadora. Também será *naif* se fizer patrioteiro! Deve ser antropofágico, fazer de maneira que o povo colonizado pela estética comercial/popular (Hollywood), pela estética populista/demagógica (Moscou), pela estética burguesa/artística (Europa) possa ver e compreender a estética revolucionária/popular que é o único objetivo que justifica a criação tricontinental. Mas, também é necessário criar essa estética. [...] A estética revolucionária/popular, entretanto, é uma utopia. O cinema tropicalista, todavia, é o lado virgem desta utopia. »

d'Asie¹¹⁸ – est un enjeu constant dans la pensée du cinéaste. L'intérêt de Glauber Rocha pour la philosophie anthropophagique d'Oswald de Andrade vient justement de sa recherche d'une expression cinématographique particulière, de sa volonté de construire cette utopie. Cela ne sert à rien, « ce serait naïf », nier les langages cinématographiques hégémoniques, hollywoodien surtout (attaqué à de nombreuses reprises par Rocha), mais aussi européenne. Ce sont des esthétiques des autres, mais elles font déjà partie de nous. Le défi est donc de transformer le langage lui-même, l'esthétique, à partir de subversions, d'inventions, d'un processus d'américanisation capable de créer notre esthétique « révolutionnaire/populaire ». C'est au début des années 70, exilé à Cuba, baignant dans ces discussions, que Rocha, en partenariat avec Medeiros, se lance de manière ponctuelle dans l'expérimentation à partir des images d'archives avec la réalisation de *História do Brasil*.

Vingt ans plus tard, dans *Tudo é Brasil*, de Rogério Sganzerla, le nationalisme et la thématique ethnographique sont à nouveau abordés. La narration en voix *off* d'Orson Welles, surtout par le biais d'extraits d'émissions de radio, établit d'emblée une perspective étrangère sur le Brésil. Nous écoutons les mots *Brasil/Brazil/Brazilian* plus de 50 fois tout au long du film, en plus ils apparaissent écrits à l'image. Le pays est le thème central de la bande-son qui réunit des standards de la musique populaire brésilienne comme *Aquarela do Brasil* et *Brasileirinho*. Dans le film, Welles fait connaître le pays et, surtout, la samba à ses auditeurs nord-américains, « *the neighbors of the North* ». *Tudo é Brasil* part donc d'un regard extérieur. En fait, l'acteur ne vient pas seulement au Brésil pour filmer les épisodes de *It's All True*, mais aussi comme « ambassadeur du bon voisinage », choisi par l'*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA)¹¹⁹. Les extraits de paroles comptent de nombreuses phrases qui exaltent la grande nation brésilienne avec ses « fleurs, insectes, animaux... tous en incroyable quantité » (« *the flowers, the insects, the animals. All in unbelievable profusion* »). Ces affirmations sont, souvent, déconstruites et subverties par le montage.

Orson Welles : On dit ici à Rio que la samba est l'âme du Brésil. C'est un dicton très populaire, et comme beaucoup de dictons populaires, il peut être mal interprété. Nous pourrions croire, par exemple, que les Brésiliens ne pensent sérieusement qu'à la danse et au chant. Ce n'est pas vrai, comme tous les Brésiliens vous le diront.

Carmen Miranda : C'est vrai Orson. Le Brésil est un grand pays, un très grand pays.

Welles : C'est vrai et un pays merveilleux.

*Miranda : Je l'aime beaucoup et tous les Brésiliens l'aiment beaucoup.*¹²⁰

¹¹⁸ Sur le projet de Rocha d'un cinéma tricontinental, voir, par exemple : Maurício Cardoso, *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha : política, estética e revolução (1969 – 1974)*, thèse sous la dir. de Zilda Márcia Gricoli Iokoi, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

¹¹⁹ Pour savoir plus sur le processus de réalisation de *It's all true*, voir Catherine Benamou, *It's All True: Orson Welles Pan-American Odyssey*, Berkley, University of California Press, 2007.

¹²⁰ Dans le film, le dialogue est en anglais.

Si le dialogue entre Orson Welles et Carmen Miranda – elle-même ambassadrice du bon voisinage du Brésil aux États-Unis – a un caractère officiel et renforce les stéréotypes, le film que Welles dirige sur la samba « a monté une reproduction de la *Praça Onze* dans le studio de *Cinédia* », comme nous l'explique l'acteur Grande Otelo. Le *casting* presque totalement noir de *It's all true* est composé non par des acteurs professionnels, mais par des figures du Carnaval de Rio, emmenées par Grande Otelo. Selon ce dernier, « les instruments des Noirs qui travaillent avec Orson Welles étaient de vrais tambourins en cuir de peau de chats ». Les plans et les photos de ces scènes et du tournage apparaissent à plusieurs reprises dans le film de Sganzerla. Il est possible de percevoir ainsi un double regard étranger de Welles sur le Brésil : un qui confirme la vision distante d'un pays exotique et qui renforce le nationalisme officiel, et l'autre, aussi extérieure, qui recherche une perspective ethnographique dans un univers populaire que le cinéaste américain découvre.

Qu'est-ce que le cinéma ?

Face à *História do Brasil*, *Triste Trópico*, ainsi qu'à *Tudo é Brasil*, le spectateur peut s'interroger : « quel est ce Brésil ? » ou « qui sommes-nous ? ». Ces films nous conduisent aussi à nous demander : « quel est ce cinéma brésilien ? » ou « qu'est-ce que le cinéma ? ». Ainsi comme pour Oswald de Andrade, la recherche de l'identité nationale est intrinsèquement liée à la remise en question du langage littéraire – ce qui le conduit à une recherche esthétique intense –, une certaine notion de l'identité même du cinéma, liée aux attentes des spectateur, est en jeu dans ces films. Les frontières et les possibilités du langage cinématographique commence à être remise en question par la radicalité même de la méthode anthropophagique de construction qu'ils partagent, mais, dans chaque film, il est aussi placé de manière différente.

Triste Trópico est considéré comme un des « anti-documentaires » de Arthur Omar, un concept lancé par Omar lui-même dans son article « L'anti-documentaire, provisoirement », publié en 1972. Il s'agit d'un manifeste contre la naturalisation du langage hégémonique du cinéma documentaire qui, selon lui, doit être repenser. Dans ce texte, Omar défend que les conventions du récit cinématographique de fiction aient été imposées de manière aléatoire au film documentaire et que celui-ci, sans autonomie, présente la « réalité documentaire comme de la fiction ». L'auteur poursuit :

Mais qu'est-ce qui unit en filigrane les deux types de film [fiction et documentaire] ? Tout simplement le SPECTACLE. Tous les deux s'offrent comme des spectacles. La FONCTION-SPECTACLE présuppose un type de sujet qui le contemple. C'est une fonction objectivement située dans une trame sociale, c'est une

institution. [...] Cette institution pourrait ne pas avoir existé, elle a une histoire, où sont enregistrées les vicissitudes et les motivations de sa formation¹²¹.

Dans cette dynamique de repenser le cinéma en dehors des conventions construites historiquement, *Triste Trópico* répète les structures traditionnelles du genre documentaire – commentaire en *off* d'un narrateur omniscient, soutenu par des images qui l'illustrent – et, en même temps, les subvertit tout au long du film. Le récit qui commence de manière apparemment linéaire, bifurque et se fragmente progressivement, en assumant de manière de plus en plus explicite le caractère fictionnel de l'histoire. Cependant, l'intrigue est, selon l'auteur : « construite avec du matériel documentaire, visuel et sonore, recueilli, pas spécialement produit pour le film, l'histoire elle-même en étant extraite et montée à partir de documents ethnographiques¹²² ». Les images établissent des relations multiples avec la narration, en la rendant ironique, la questionnant, l'inversant, s'en distanciant ou en doublant son sens. Par ces procédés, Arthur Omar perturbe la foi en l'image et dans la parole d'une supposée vérité documentaire, il remet ainsi en question le mode de représentation traditionnelle du cinéma documentaire, le traitant de manière satirique. Le film travaille dans une « épaisse zone grise entre le réel et l'imaginaire¹²³ », souligne Ismail Xavier. Par le biais de l'exposition de l'artifice cinématographique, *Triste Trópico* veut mettre à nu les conventions.

Le critique José Carlos Avellar, dans son texte « O garçom no bolso do lápis » (Le garçon dans la poche du crayon), publié en 1974, l'année du lancement du film, affirme que *Triste Trópico* met en scène des images et des sons, compris comme de stimuli visuels et sonores à l'état « pur ». « Sa structure fait tout ce qui est possible pour extraire de chaque plan son sens interne et concentrer l'attention du spectateur sur le jeu des lumières, des ombres, des couleurs, des formes et des mouvements¹²⁴ ». Selon cette perspective, le film déconstruit non seulement le langage documentaire traditionnel, mais aussi le référent des images et des sons qu'il remploie. Mais il est important de noter qu'il n'y a pratiquement pas d'images abstraites ou déformées au point de perdre leur caractère figuratif dans *Triste Trópico*. Les images présentent des contenus marquants, tout comme la narration et la bande-son sont gorgées de significations qui se croisent. Il ne semble pas possible de vider totalement la fonction référentielle de ce que nous

¹²¹ *Ibid.*, p. 6-7. Notre traduction. « Mas que filigrana é essa que unifica os dois tipos de filme? [ficção e documentário] Simplesmente o ESPETÁCULO. Ambos se oferecem como espetáculo. A FUNÇÃO-ESPETÁCULO pressupõe um tipo de sujeito que o contempla, e é uma função objetivamente situada dentro de uma trama social, é uma instituição. [...] Essa instituição poderia não ter existido, ela tem uma história, onde se registram as vicissitudes e as motivações da sua formação.»

¹²² Arthur Omar, « Entrevista a M. », inédite, 1974. Interview fait avec Arthur Omar à la fin du processus de montage de *Triste Trópico*, qui est resté inédite et qui nous a été gracieusement accordé par le cinéaste. L'interview complète, en portugais, est incluse comme annexe dans la thèse.

¹²³ Ismail Xavier, « Viagem pela heterodoxia », *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, n.14, 2000, p. 15.

¹²⁴ José Carlos Avellar, « O garçom no bolso do lápis », *Imagem e som, imagem e ação, imaginação*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. p.158. Notre traduction. « Sua estrutura faz todo o possível para retirar de cada plano o seu significado interno e concentrar a atenção do espectador no jogo de luzes, sombras, cores, formas e movimentos. »

voyons ou entendons. Ce que les matériaux représentent, ce qu'ils montrent, nous touche et est important pour la construction d'un récit de caractère expérimental qui conduit les spectateurs à des perceptions et des interprétations multiples. Pour autant, conjointement avec l'opération et le désir de destruction, apparaît dans le film une perspective constructive. En même temps, *Triste Trópico* détruit et construit des perspectives pour le cinéma documentaire. Il s'agit du « mouvement pendulaire de destruction/construction¹²⁵ » que Haroldo de Campos évoque pour décrire l'œuvre *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade. En fait, cette posture se trouve déjà dans le manifeste d'Omar que *Triste Trópico* incarne d'une certaine manière. Il écrit :

L'attitude documentaire est une attitude possible parmi d'autres dans le traitement d'un thème. Ce texte veut justement discuter la possibilité que de nouvelles attitudes soient éventuellement plus productives aujourd'hui au Brésil que simplement de reproduire le documentaire généralisé sur nos choses et notre culture, dans une attitude de conservation et de préservation qui, en réalité, ne conserve et ne préserve rien, oubliant que ce qui est fondamental est le film comme objet produit entrant dans un circuit culturel, le film comme geste et comme action, une œuvre ici et maintenant, [...] et pas la répétition infinie et mécanique de contenu qui sont de l'autre côté de la ligne, une ligne qui existera toujours tant que persistera l'attitude documentaire, celle du simple reporter, sans formulation d'un projet d'absorption réelle des leçons des objets dans le corps immédiat de l'œuvre et, ensuite, dans le circuit où cette œuvre va circuler. En somme sans une nouvelle Méthode¹²⁶.

Et c'est une nouvelle méthode, radicale, libre, expérimentale qu'Omar tâte et cherche à proposer en réalisant *Triste Trópico*. Démonter et remonter le cinéma, mettre les conventions en exergue, faire éclater la foi dans le réel et tester de nouvelles pistes et possibilités, c'est ce que fait ce film, par le biais d'une construction méta-cinématographique qui interroge non seulement ce qu'est mais aussi ce que peut être le cinéma documentaire.

Avec des intérêts bien éloignés de ceux d'Omar, dans *História do Brasil*, Rocha et Medeiros veulent aussi étendre et explorer les possibilités du cinéma. Le propos central est de penser comment le film peut occuper d'autres espaces et exercer de nouvelles fonctions, dans ce cas, servir à un discours scientifique et pédagogique. Il ne s'agit pas seulement de la tendance didactique et pédagogique des documentaires traditionnels, commun au cinéma documentaire brésilien des années 60 et 70, mais réellement de tester l'audiovisuel comme un nouvel outil d'enseignement. Selon Anita Leandro :

Glauber Rocha et Marcos Medeiros élaborent une synthèse de près de cinq siècles d'histoire du Brésil, sous la forme originale d'un manuel scolaire audiovisuel. À une époque où les manuels scolaires étaient plutôt

¹²⁵ Haroldo de Campos, « Uma Poética da Radicalidade », dans Oswald de Andrade, *Pau Brasil, op. cit.*, p. 25.

¹²⁶ Arthur Omar, « O Antidocumentário, Provisoriamente », *op. cit.* Notre traduction. « A atitude documental é uma atitude entre outras atividades possíveis no tratamento de um tema. Este texto procura justamente levantar o problema de que novas atitudes talvez sejam mais produtivas hoje no Brasil do que simplesmente partir para o filme documentário generalizado sobre as nossas coisas e a nossa cultura, numa atitude de conservação e preservação que, na verdade, nada conserva e nada preserva, esquecendo que o fundamental é o filme como objeto produzido entrando num circuito cultural, o filme como gesto e ação, uma obra aqui e agora, [...] e não a repetição mecânica e infinita de conteúdos que estão do outro lado da linha, linha essa que sempre existirá enquanto persistir a atitude documental, a de mero repórter, sem formulação de um projeto de absorção real das lições do objeto no corpo imediato da obra e, em seguida, no setor em que essa obra vai circular. Em suma, sem um novo Método. »

traditionnels, offrant une vision déproblématisée de l'histoire du Brésil, idéologiquement proches des cours comme celui de *Moral et Code Civique* ou *Organisation Sociale et Politique du Brésil*, le film de Glauber et Medeiros présentait déjà une approche méthodologique innovatrice pour les études d'histoire, compatible avec l'histoire des mentalités. Le film propose une nouvelle manière d'enseigner l'histoire au Brésil, en ouvrant cette discipline aux autres sciences humaines et à l'ensemble des arts. Les auteurs conçoivent le film comme un croisement d'informations politiques, économiques, anthropologiques, religieuses, journalistiques et artistiques¹²⁷.

Dans une lettre de Glauber Rocha, adressée à Fabiano Canosa, et datée de 1973, au moment où Rocha montait *História do Brasil*, le cinéaste a déclaré que « le film a des prétentions scientifiques » et « a la nouveauté d'être une histoire filmée qui pourra être infiniment remontée avec de nouveaux documents¹²⁸ ». Dans une lettre de 1976, à Paulo Emílio Salles Gomes, Glauber déclare aussi : « ce film pourra être complété là par tes élèves suivant ton orientation. [...] Je considère que le montage est très bon et comme la structure est dialectique, il permet d'être élastique, d'ouvrir des parenthèses, d'ajouter des notes etc. D'y ajouter de tas de choses¹²⁹ ». *História do Brasil* est donc un travail pionnier dans l'utilisation du cinéma comme matériel audiovisuel académique, qu'élargit les frontières et les territoires du cinéma en direction des sciences humaines et des écoles. En outre, un de aspects les plus innovateurs du projet est, sans doute, sa prétention d'être passible sans cesse de transformation, de se constituer comme une œuvre « ontologiquement inachevée¹³⁰ », comme la définit Anita Leandro. Selon le projet de Rocha, *História do Brasil* serait donc un film toujours plus collectif, qui s'actualiserait au fil du temps, présentant une histoire mobile du Brésil. Le destin du film montre que cette intention n'a pas été suivie d'effets et l'œuvre continue jusqu'aujourd'hui telle que ces auteurs l'ont conçue en 1974. Cependant, l'intention en elle-même montre clairement le désir de repenser le cinéma, pas seulement ses finalités mais aussi ses formes de réalisation, d'auteur, ou son statut d'œuvre d'art achevée.

1.2. « Le Carnaval de Rio est l'événement religieux de la race¹³¹ » : parodies, carnaval et « carnavalisation »

Dans sa littérature anthropophagique, Oswald de Andrade utilise constamment la parodie, « de

¹²⁷ Anita Leandro, *História do Brasil. op. cit.*, p. 5. Notre traduction. « Glauber Rocha e Marcos Medeiros elaboram uma síntese de quase cinco séculos de história do Brasil, sob a forma original de um compêndio escolar audiovisual. Numa época em que os manuais escolares ainda eram bastante tradicionais, oferecendo uma visão desproblematizada da história do Brasil, ideologicamente próxima de disciplinas como a Moral e Cívica ou a OSPB, o filme de Glauber e Medeiros já oferecia uma abordagem metodológica inovadora para os estudos de história, compatível com a história das mentalidades. O filme propõe uma nova forma de ensinar a história do Brasil, abrindo essa disciplina às outras ciências humanas e ao conjunto das artes. Os autores concebem o filme como uma encruzilhada de informações políticas, econômicas, antropológicas, religiosas, jornalísticas e artísticas. »

¹²⁸ Propôs de Glauber Rocha dans Ivana Bentes (dir.), *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo op. cit.*, p. 452.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 585. Notre traduction. « Este filme poderia ser completado aí pelos seus alunos sob sua orientação. [...] Considero a montagem muito boa e como a estrutura é dialética permite elastecer, abrir parênteses, notas, etc. Acrescentar várias coisas. »

¹³⁰ Anita Leandro, *História do Brasil. op. cit.*, p. 9.

¹³¹ Oswald de Andrade, « Manifeste de Poesia Bois Brésil », *op. cit.*, p. 257.

la force qu'elle a pour atomiser le discours officiel, pour mettre en évidence les idéologies implicites¹³² ». Le style parodique est aussi une stratégie fondamentale des films en question dans leur manière d'utiliser d'autres discours qu'ils incorporent et replacent dans de nouveaux contextes, en leur donnant de nouvelles significations. Avant d'aborder l'usage fait de la parodie dans les films, nous devons définir ce terme de manière plus précise. Revenons à la définition de la parodie proposée par Gérard Genette dans *Palimpsestes : la littérature au second degré*.

Genette y établit un catalogue de différents types de transtextualités existantes, comprenant cette notion comme tout ce qui place un texte « en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes¹³³ ». Parmi elles, nous trouvons : l'intertextualité – qui, pour l'auteur, se réfère strictement à la présence effective d'un texte dans un autre, par le biais de citations, plagiat ou allusions –, et l'hypertextualité – qui désigne les manières selon lesquelles le texte A (hypotexte) est présent dans le texte B (hypertexte), par le biais de la transformation ou de l'imitation du contenu e/ou du style du premier texte, tout en établissant une relation distincte du commentaire. La parodie est, selon l'auteur, un des genres hypertextuels. Elle est comprise comme une transformation d'ordre sémantique d'un texte antérieur, en reprenant le texte « pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots [...]. La parodie la plus élégante, parce que la plus économique, n'est donc rien d'autre qu'une citation détournée de son sens ou simplement de son contexte ou de son niveau de dignité¹³⁴ ». Proches de la parodie, partageant sa fonction humoristique ou sarcastique, Genette définit trois autres types d'hypertextualité : le travestissement, le pastiche et la charge, comprises dans de nombreuses études et contextes comme des parodies. Le premier se réfère à la transformation de style d'un texte à un autre, de manière dégradante. Dans ce cas, l'intrigue, l'histoire et le personnage sont maintenus, mais le style de l'œuvre est transformé en la transposant (la travestissant) dans un langage populaire ou vulgaire. Le pastiche et la charge, à la différence de la parodie et du travestissement, n'agissent pas par transformation, mais par imitation du style. Dans ces cas, on imite les caractéristiques d'un texte dans un autre mais, cette fois, pour raconter une autre histoire, parler d'autre chose, utilisant fréquemment un style noble antérieur pour traiter d'un thème populaire ou vulgaire neuf. Pastiche et charge sont semblables dans leurs opérations d'imitation d'un style, mais sont différents, dans la classification de Genette, quant à leurs fonctions. Alors que le pastiche a un effet ludique, de divertissement, la charge a un objectif satirique, étant, de ce fait, plus agressive et critique par rapport à l'hypotexte.

¹³² Vera Lúcia de Oliveira, *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*, op. cit., p.77.

¹³³ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 28.

Si nous transposons cette classification dans le domaine audiovisuel, nous observons que *História do Brasil* et *Triste Trópico* utilisent l'intertextualité et l'hypertextualité. *História do Brasil* est un film plus intertextuel, en incorporant une grande partie du matériau repris comme citation, même si elle n'est pas révélée ou soulignée comme telle. Les tableaux de Tarsila do Amaral, par exemple, sont cités dans le film, en allusion à leur signification originale, sans propos ludique ou satirique. De nombreux extraits de films sont cités dans *História do Brasil* de la même manière. De son côté, *Triste Trópico* est pratiquement entièrement construit à partir d'hypertexte, les citations proprement dites étant ponctuelles dans le film. Comme le déclare Arthur Omar dans un entretien inédit de 1974, donné juste à la fin de son montage :

Où il y avait du transport, il y avait de la transformation. Ceci a été pris comme un principe méthodologique et comme une norme de travail. Où existait un processus de changement de place, existait aussi un processus d'altération dans la fonction de l'élément en question, toujours et nécessairement¹³⁵.

Bien qu'ils soient construits à partir d'échelles différentes d'intertextualité et d'hypertextualité, c'est à partir de cette dernière, des transformations du sens, résultant principalement de la parodie, que les deux élaborent leurs visions critiques par rapport aux discours avec lesquels ils dialoguent. C'est ainsi qu'ils dévorent les ennemis et se transfigurent en eux.

Glauber Rocha et Marcos Medeiros ont souvent recours à la parodie et à l'ironie tout au long de *História do Brasil*, par exemple, dans la séquence qui va de la nomination de Pedro 1er comme prince régent, en 1821, jusqu'à la proclamation de l'indépendance du Brésil en 1822. Cette séquence¹³⁶ est montée à partir d'images du film historique de fiction *Independência ou morte!* (Carlos Coimbra, 1972). Il s'agit d'un film épique qui place Pedro 1er¹³⁷, interprété par l'acteur Tarcísio Meira¹³⁸, comme le grand héros de l'indépendance du Brésil. Ce film a connu un large succès à l'époque de sa sortie en salles. Dans *História do Brasil*, les photogrammes du film, notamment ceux de Tarcísio Meira qui interprète Pedro I (fig. 3b e c), sont arrêtées, utilisées en noir et blanc (comme tout le film) et mélangées à l'iconographie de l'époque sans aucune différenciation. Ils sont accolés, par exemple, au portrait de Pedro 1er peint par le Portugais Henrique José da Silva en 1825 (fig. 3a) et de la peinture intitulée *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, 1886-1888 (fig. 3d). En voix *off*, nous attendons le récit didactique des faits historiques que les images illustrent. Les images de Tarcísio Meira, travestis en documents d'époque, par le biais de l'arrêt sur image et du montage qui les placent côte à côte

¹³⁵ Arthur Omar, « Entrevista a M », *op. cit.* Notre traduction. « Onde havia transporte, havia transformação. Isto foi tomado como princípio de método e norma de trabalho. Onde se processava uma mudança de lugar, se processava também uma alteração na função do elemento em questão, sempre e necessariamente. »

¹³⁶ Voir cette séquence de *História do Brasil* dans le *dvd* en annexe, item 1A: *História do Brasil – Pedro I*.

¹³⁷ Soutenu par les forces qui voulaient émanciper le Brésil du Portugal, Pedro 1er (1798-1834) a déclaré l'indépendance du pays le 7 septembre 1822. Il a été le premier empereur du Brésil, de 1822 jusqu'à son abdication en 1831. En 1826, il a aussi été brièvement roi de Portugal, sous le nom de Pedro IV.

¹³⁸ Tarcísio Meira est un acteur bien connu au Brésil, surtout pour son travail dans les feuilletons de la télévision brésilienne.

avec les peintures historiques, provoquent un effet humoristique. Les spectateurs savent que celui que nous voyons n'est pas Pedro 1^{er}, mais l'acteur de nombre de *telenovelas* (feuilletons) brésiliennes. Quand on le reconnaît, le sérieux de la reconstitution et de la narration est tourné en dérision. Avec ce geste cocasse de placer le visage d'un acteur extrêmement connu comme Pedro 1^{er}, le film parodie à la fois le film original et le langage documentaire traditionnel pour lequel les documents représentent des preuves du contenu de la narration.

En outre, le discours de la narration s'oppose aussi à celui du film original. Alors que *Independência ou morte!* prétend penser l'indépendance du Brésil de manière épique, mettant en exergue le héroïsme de Pedro 1^{er}, renforçant ainsi l'orgueil national, en harmonie avec les politiques promues par la dictature militaire des années 70, la narration didactique en voix *off* de *História do Brasil* vide l'héroïsme de l'indépendance de son sens et affirme qu'une convergence d'intérêts – d'un côté les intérêts des élites républicaines alliées à la bourgeoisie brésilienne et, de l'autre, les intérêts du Portugal – « oblige le prince Pedro à proclamer l'indépendance du Brésil le 7 septembre 1822, sur la berge du ruisseau Ipiranga à Sao Paulo ». Les deux pôles de l'interprétation historique – probablement tous deux simplificateurs des faits historiques – révèlent une lutte entre des discours qui reflètent des pensées politiques opposées, caractéristiques des années 70 au Brésil. En s'appropriant du film « ennemi », Rocha et Marcos parodient, dans un geste anthropophage typique, cet autre discours historique qu'ils englobent et transforment, montrant l'opposition entre un discours de gauche qu'ils renforcent et un discours officiel et associé au régime militaire qu'ils refusent.



Fig. 3 : Photogrammes de *História do Brasil*.
 a) En haut à gauche : Pedro 1^{er}, portrait peint par Henrique José da Silva, en 1825 ;
 b) En haut à droite : photo du film *Independência ou Morte !* (Carlos Coimbra, 1972), avec Tarcísio Meira dans le rôle de Pierre 1^{er} ;
 c) En bas à gauche : images de *Independência ou Morte* ;
 d) En bas à droite : *Independência ou Morte*, peinture à l'huile de Pedro Américo, 1886-1888.
 Il est possible de voir cette séquence de *História do Brasil* dans le dvd en annexe, item 1A : *História do Brasil* – Pedro I.

La parodie dépend souvent de connaissances préalables, socialement partagées. Pour cela, les parodies peuvent, au fil du temps, perdre leur sens ou leur intensité pour le spectateur, lecteur ou observateur d'une œuvre. Dans ce sens, comme l'écrit Mikhaïl Bakhtin à propos de la parodie, « il est probable que, dans la littérature mondiale, de nombreuses œuvres ont eu une dimension parodique qu'aujourd'hui nous ne soupçonnons pas¹³⁹ ». Des films très orientés vers la parodie peuvent connaître le même destin. Quand on perd une connaissance autrefois commune, la déviance ou la transformation sémantique prétendue par l'auteur peuvent ne pas se réaliser. La parodie que *História do Brasil* fait du film *Independência ou Morte!* en est un bon exemple. Ceux qui n'ont pas vécu au Brésil dans les années 70 connaîtront difficilement le film de Carlos Coimbra. Ils ne sauront pas qu'il a remporté un grand succès d'audience en se calquant sur le discours historique diffusé par la dictature militaire. Les informations qui permettent de comprendre comment la narration de *História do Brasil* contredit la mise en scène historique *Independência ou Morte!* se sont perdues. Le fait que Tarcísio Meira soit toujours un acteur connu, permet qu'une partie de l'ironie qui apparaît à l'écran reste vive. Il faut donc souligner la relation fréquente entre la parodie, sa fonction critique et le temps présent. En reprenant de manière critique, les images et les sons de diverses époques, *História do Brasil*, tout comme *Triste Trópico*, travaille consciemment ce fait. Si, parfois, les sens tendent à s'estomper avec le temps, parce qu'ils dépendent d'informations hors film qui intègrent la mémoire collective d'un groupe à un certain moment, d'autres fois, en s'appropriant des matériaux du passé, le cinéaste veut justement les confronter à de nouvelles lectures, qui peuvent être renouvelées de manière permanente dans des époques et des sensibilités distinctes.

C'est le cas de l'étrangeté et de l'effet comique de nombreuses parodies faites par Arthur Omar qu'il s'agissent d'extraits d'almanachs des années 40 ou de parties de récits de chroniqueurs européens dans les Amériques datant du XVI^e siècle. Les almanachs populaires étaient « très communs dans la première moitié du XX^e siècle en général, lancés par des fabricants de médicaments¹⁴⁰ », explique Omar. La narration du film utilise des fragments de publicité et de lettres de lecteurs. « Un jour, a surgi l'idée de l'almanach. Ils ont édité certains types d'almanach de *Bristol* ou de *Capivarol* sur les pilules du Docteur Arthur¹⁴¹ », dit le narrateur qui, ainsi, présente et révèle l'almanach comme un document, source des parodies qui suivront. Selon un des lettres lues par le narrateur : « Un jour, lisant dans les almanachs de ce merveilleux produit, j'ai décidé d'en faire l'expérience et les résultats ont été stupéfiants ». Dans un autre extrait, on entend : « Je vous le dis qu'il n'existe pas au monde remède plus prodigieux. Je vous

¹³⁹ Mikhaïl Bakhtin, *Questões de Literatura e Estética - A Teoria do Romance*, São Paulo, HUCITEC/Annablume, 2002, p.170.

¹⁴⁰ Arthur Omar, « Entrevista a M », *op. cit.*

¹⁴¹ Notre traduction. « Um dia surge a ideia de almanaque. Editaram uns moldes do almanaque de Bristol ou Capivarol sobre as pílulas do Doutor Arthur. »

le jure. À n'importe quelle heure, si besoin en est, les pilules du Docteur Arthur sont une solution sainte et miraculeuse. J'en serai toujours un admirateur et un *propagandiste*¹⁴² ». Dans le film, à partir d'une base de documents, les témoignages sont parodiés, en fonction d'adaptations du texte qui les fait se référer à un personnage fictif. L'effet humoristique est ici produit par l'étrangeté provoquée par une certaine manière de s'exprimer, une façon de faire de la publicité, par le recours à un média d'autrefois qui, trois décennies plus tard (dans le cas de la réalisation du film), ou sept décennies après (aujourd'hui) peut être perçue comme pathétique, ringarde, voire drôle.

Cependant, les récits coloniaux sont plus fréquents au long du film. Voyons par exemple la séquence déjà citée antérieurement, qui informe que le Docteur Arthur lui-même pratiquait le cannibalisme¹⁴³. En décrivant ce que serait la vie « normale » du personnage, le narrateur explique que « dans les fêtes municipales, Docteur Arthur devait s'habituer à manger la viande humaine des ennemis, lesquels, avant de mourir, étaient obligés à dire : “Moi, votre nourriture, j'arrive”. La viande humaine était douceâtre et tendre¹⁴⁴ ».

Le fait que les ennemis étaient forcés à prononcer une telle phrase provient du récit du XVI^e siècle de l'allemand Hans Staden, sur l'anthropophagie rituelle Tupinambá. L'humour de la phrase, pratiquement auto-suffisant, est souligné par le geste de naturaliser cette affirmation, dans un documentaire apparemment classique, qui raconte une histoire située dans le temps, jusque-là dans les années 20. À l'écran, les informations initiales sur le cannibalisme du Dr. Arthur sont accompagnées par une gravure historique sur laquelle nous voyons différentes personnes, ligotées à des morceaux de bois, étant brûlées dans un grand feu pendant que d'autres nourrissent le feu (fig. 4a). La violence concrète de l'image, qui paraît illustrer le procédé de cuisson de la « viande humaine », contredit l'humour et le ton surréel de la parole parodiée. À première vue, pour un regard naïf, l'image peut être perçue comme une illustration historique d'un rituel anthropophagique amérindien. Néanmoins, en observant plus attentivement, on constate que les incendiaires sont vêtus à l'occidentale et que, au contraire, ce que nous voyons est la représentation d'Européens brûlant un groupe d'Indiens. Si nous recherchons l'origine de cette image, nous découvrons qu'il s'agit d'une illustration de Theodore De Bry, datant de 1539 environ, pour le livre du frère dominicain Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Ce livre dénonçait les effets terribles de l'action des Espagnols dans les Amériques, plus spécifiquement dans les Antilles. Cette

¹⁴² Notre traduction. « Digo-lhes que no mundo não existe remédio tão prodigioso, juro, a qualquer hora, se preciso for, que as pílulas do Dr. Arthur são um preparado santo e milagroso. Serei sempre um admirador e um propagandista. »

¹⁴³ Voir cette séquence de *Triste Trópico* dans le dvd en annexe, item 1B: *Triste Trópico* - Anthropophagie.

¹⁴⁴ Notre traduction. « Nas festas municipais, Doutor Arthur precisou se acostumar a comer carne humana dos inimigos, os quais antes de morrer, eram obrigados a dizer: ‘Eu, sua comida, estou chegando’. Carne humana era adocicada e macia. »

image est, donc elle aussi, parodiée dans le film. C'est l'image d'une pratique blanche/européenne qui se transforme en icône du cannibalisme raconté, renforçant une interprétation relativiste ou, plus encore, inversée de ce que signifie être une culture ou une pratique sauvage. Les images de De Bry pour le récit de las Casas sont utilisées en divers moments du film. S'en suit à la gravure historique une photographie contemporaine d'une femme jeune, portant des lunettes, qui regarde la caméra, avec une autre tête, de profil devant elle (fig. 4b). Cette image apparemment sans lien provoque un sentiment d'étrangeté et, maintenant, renforce le ton surréaliste de la narration. La femme que nous voyons, tout comme le Dr. Arthur, ferait partie du banquet anthropophage ? Ensuite, apparaît un panneau où l'on peut lire : « Moi, ta nourriture, j'arrive », synchronisé avec le discours du locuteur.



Photogrammes de *Triste Trópico*. Fig. 4a (à droite) : illustration de Theodore De Bry pour *La Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas (1552). Fig. 4b (à gauche) : photographie d'une femme tirée par Arthur Omar.

Des plans moyens d'un clown, qui regarde et danse pour la caméra, alors qu'on entend le son de percussions, marque une pause dans la narration et renforce le ton général de parodie. Tout de suite après, nous entendons : « les natifs n'avaient pas dans leur langue le F, le L et le R. Et pour cette raison, il ne pouvait comprendre ce qu'est la Foi, la Loi et le Roi¹⁴⁵ ». À l'écran, nous voyons des intertitres avec les lettres et les mots, synchronisés avec la narration, entrecoupés de brefs écrans noirs (fig. 5). Cette affirmation, qui établit un lien entre l'absence de certaines lettres de l'alphabet et l'absence d'institutions et de formes d'organisations sociales spécifiques dans la culture amérindienne, prend son origine dans un autre récit du XVIIe siècle, celui du portugais Pero de Magalhães Gândavo¹⁴⁶. La logique du raisonnement nous paraît si distante qu'elle ne semble pas possible de provenir d'un document. Mais c'est le cas, et une fois de plus par son déplacement, il nous fait rire. La séquence évolue ainsi, en transformant et en inversant les sens des textes et des images d'une manière riche et complexe.

¹⁴⁵ Notre traduction. « Os nativos não tinham em sua língua o F, o L e o R. E por isso não podiam entender o que é a Fé, a Lei e o Rei. »

¹⁴⁶ Gândavo fut le premier historien portugais à écrire sur le Brésil dans le livre *Histoire de la province de Santa Cruz*, publié à Lisbonne en 1575. Des extraits du récit de Gândavo sont inclus dans le livre d'Alfred Métraux, *La religion des Tupinambás*.

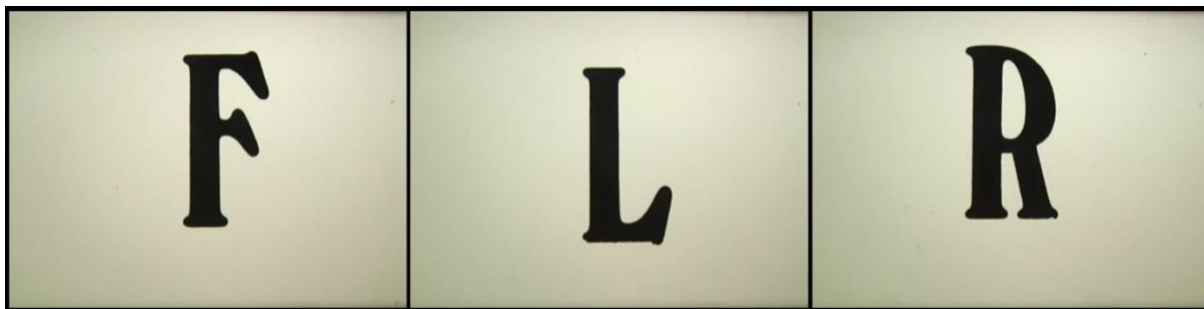


Fig. 5 : Intertitres de *Triste Trópico*.

Comme nous le constatons, c'est principalement par le biais de la parodie qu'Arthur Omar construit la narration de *Triste Trópico*. « Les citations historiques et littéraires sont parodiées, présentées de manière fragmentée [...] de sorte à ne pas pouvoir identifier son auteur ni son contexte original¹⁴⁷ », écrit Guiomar Ramos, qui développe une analyse intéressante de la voix *off* du film, révélant les origines de certaines citations qui l'inspirent et la composent. L'étude de l'ethnographe français Alfred Métraux sur le messianisme tupi-guarani et, surtout, son essai *La religion des Tupinambas*¹⁴⁸, publié pendant les années 20, est une des sources principales de la narration du film, à partir de laquelle sont extraites de nombreuses citations historiques de la période coloniale. En incluant les informations décrites dans l'étude ethnographique sur le messianisme indigène dans son récit fictionnel, *Triste Trópico* non seulement en parodie certains extraits, mais, opère un travestissement du livre de Métraux dans le film. Le contenu de l'étude ethnographique de *La religion des Tupinambas*, tel que la description des coutumes et des pratiques rituelles amérindiennes, comme la recherche de la « Terre sans Mal » – mythe qui motive les migrations des groupes Tupinambas au XVI^e siècle –, est transposée par la trame du film d'Omar, travesti en discours comique et surréaliste.

À côté de la parodie, le travestissement, tel que décrit par Genette, est produit en plusieurs couches dans *Triste Trópico*. L'intrigue – qui raconte l'histoire d'un homme qui devient leader messianique, mène une guerre et meurt assassiné – reprend et transforme aussi l'histoire d'Antônio Conselheiro et de la *Guerra de Canudos*, racontée dans *Os Sertões*, le roman historique d'Euclides da Cunha, publié en 1902. Conselheiro était un leader religieux qui, à la fin du XIX^e siècle, après plus de 30 ans de déambulation par la région semi-aride du Nordeste brésilien, a formé la communauté alternative et religieuse de Canudos, dans l'État de Bahia. L'armée de la République brésilienne, récemment instaurée, a fini par assassiner Conselheiro et décimer cette communauté, en 1897. Euclides da Cunha est cité en plus d'un moment du

¹⁴⁷ Guiomar Ramos, *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*, São Paulo, Annablume/Fapesp, 2008, p. 61. Notre traduction. « Citações históricas ou literárias são parodiadas, apresentadas de forma fragmentada, [...] de maneira a não podermos identificar seu autor nem seu contexto original. »

¹⁴⁸ Voir Alfred Métraux, *La religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus tupi-guarani*, Paris, PUF, 2014.

film d'Omar dans des phrases comme « bien au goût d'Euclides da Cunha », étant l'une des rares références révélées dans la narration. En plus de transformer l'histoire abordée dans le livre, en l'adaptant à un autre langage, un autre ton et un autre style, des fragments du texte original sont parodiés dans certaines séquences de *Triste Trópico*, comme celle qui décrit la mort de Dr. Arthur et l'état de son cadavre :

En février, en plein carnaval, son cadavre est découvert. Gisant dans une des cabanes à côté du treillis, retirant une fine couche de terre, est apparu dans un triste suaire de drap, le corps du famélique barbare docteur. Il était hideux, la tête entourée d'une couronne, les mains et les pieds avec des clous, les côtes avec les coups de fouets, les cheveux arrachés, la peau écorchée, les veines ouvertes, les os désarticulés, le sang versé. Ils le déterrent avec soin, le photographièrent ensuite, ils décidèrent néanmoins de couper et de garder sa tête tant de fois maudite, emmenèrent son crâne au littoral pour que la science ait le dernier mot. Là, dans les ondulations des circonvolutions cérébrales, les scientifiques ont constaté la présence des lignes essentielles du crime et de la folie ¹⁴⁹.

La narration à la fin du film adapte des extraits des paragraphes finaux de *Os Sertões*, en incluant quelques phrases qui, évidemment, ne font pas partie du texte original comme la localisation dans le temps : « en plein carnaval ».

Sur les œuvres que Arthur Omar utilise comme hipotextes de son film hypertextuel *Triste Trópico*, il faut encore mentionner celle dont provient le titre du film : *Tristes Tropiques*, de Claude Lévi-Strauss, publié en 1955. Malgré l'usage parodique du titre, la relation entre les deux œuvres est moins évidente que dans le cas des œuvres de Alfred Métraux et d'Euclides da Cunha. Le chercheur Robert Stam compare les trajectoires du personnage Arthur et de Lévi-Strauss. Selon lui, « alors que Lévi-Strauss est allé de l'Europe au Brésil seulement pour découvrir, d'une certaine façon, les préjugés ethnocentriques européens, le protagoniste de *Triste Trópico* voyage en Europe – et ici sa trajectoire est parallèle à celle d'innombrables artistes et intellectuels brésiliens – seulement pour découvrir le Brésil¹⁵⁰ ». Il s'agit d'un parallèle possible, même si le film commence à partir du retour du personnage de la France et de sa migration à l'intérieur du pays. Néanmoins, plus qu'une symétrie entre les trajectoires le film, *Triste Trópico*, semble refléter certaines propositions du livre, *Tristes Tropiques*, dans ses questionnements sur la fonction de l'anthropologie comme discipline et sur le rôle des voyages dans la compréhension du monde et des gens¹⁵¹. Le film d'Omar évoque aussi le voyage ou la

¹⁴⁹ Notre traduction. « Em fevereiro, em pleno carnaval, seu cadáver é revelado. Jazia em um dos casebres anexos a latada, removida breve camada de terra, apareceu no triste sudário de um lençol, o corpo do famigerado e bárbaro médico. Estava hediondo, a cabeça atormentada com a coroa, as mãos e os pés com os cravos, as costas com os açoites, cabelos arrancados, a pele estava esfolada, as veias rasgadas, os nervos estirados, os ossos desconjuntados, o sangue derramado. Desenterraram-no cuidadosamente, fotografaram-no depois, resolveram, porém, cortar e guardar a cabeça tantas vezes maldita, trouxeram aquele crânio para o litoral para que a ciência dissesse a última palavra. Ali, no relevo de suas circunvoluções cerebrais, os cientistas constataram as linhas essenciais do crime e da loucura. »

¹⁵⁰ Robert Stam, « On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema », dans Randal Johnson et Robert Stam, *Brazilian Cinema, op. cit.*, p. 325. Notre traduction. « While Lévi-Strauss went from Europe to Brazil only to discover, in a sense, the ethnocentric prejudices of Europe, the human subject of *Triste Trópico* goes to Europe — and here his trajectory parallels that of innumerable Brazilian artists and intellectuals — only to discover Brazil. »

¹⁵¹ Lévi Strauss développe cette réflexion, surtout, dans le dernier chapitre de *Tristes Tropiques*, intitulé « Le Retour ».

migration comme thème central et transformateur, et développe une critique radicale du discours anthropologique scientifique. L'identité entre les projets ne se convertit pas néanmoins en conclusions communes. Le film d'Omar, dans sa perspective de déconstruction et de caricature remet amplement en question le discours scientifique, en incluant celui de Lévi-Strauss lui-même, disciple de Métraux. L'allusion à *Tristes Tropiques*, bien que l'œuvre soit moins citée et parodiée directement, ajoute au film une nouvelle couche de regard ethnographique étranger sur le Brésil et, plus largement, lui ajoute une histoire de voyage. Les récits de chroniqueurs européens du XVI^e siècle, les déplacements migratoires des groupes amérindiens, décrits dans *La religion des Tupinambás*, les déambulations de Antônio Conselheiro, raconté dans *Os Sertões*, le voyage ethnographique de Lévi-Strauss, qui est à la base de *Tristes Tropiques*, comme l'intrigue fictive du pèlerinage du docteur Arthur, convergent en tant que voyages vers de nouveaux mondes.

Enfin, *Triste Trópico*, est aussi évidemment une charge du genre documentaire qui, en même temps, mimétise son style et en fait la satire. Des interruptions ponctuelles métatextuelles de la narration, qui révèlent son dispositif de construction, renforcent le regard critique sur le genre. Par exemple, quand nous entendons l'indication ponctuelle de la mise en scène de Arthur Omar à l'acteur Othon Bastos : « la numération des reliques est un machin complètement mou », ou quand le locuteur dit : « Tu veux vraiment continuer sur le même ton ? », se révélant ainsi être un acteur qui s'adresse au metteur en scène et pas à nous, les spectateurs.

La carnalisation se fera toujours présente dans le cas de la composition de *Tudo é Brasil*, aux années 1990. À plusieurs moments, le film parodie les discours qu'il s'approprie, surtout les discours officiels liés à l'*Estado Novo* et aux actions du gouvernement américain en faveur du Panaméricanisme, comme les images produites par le Département de Presse et de Propagande (DIP)¹⁵² et les extraits de l'émission de radio *Hello Americans*. Le film subvertit et inverse les sens et les intentions originales – comme la simplification de la samba, le caractère positiviste et chauvin de l'époque, ou l'exaltation de la figure de Getúlio Vargas –, par exemple par le biais de la ponctuation de la bande-son, de l'utilisation d'images qui prennent la narration à contre-pied, des indices donnés au spectateur sur l'insatisfaction de Vargas par rapport à Welles, ou simplement, par la confiance que le temps écoulé apporte de nouvelles grilles de lecture des images et des narrations.

Nous pouvons citer, par exemple, la séquence dans laquelle le film introduit l'ex-président

¹⁵² Institution de l'État brésilien responsable de sa propagande et de la censure artistique et informationnelle, qui a fonctionné entre les années 1938 et 1945, période du régime dictatorial du *Estado Novo*.

Getúlio Vargas comme personnage. Elle est emblématique de la parodie des discours nationalistes et officiels présente dans *Tudo é Brasil*. Nous y voyons d'abord un plan en noir et blanc de la Maison Blanche, à Washington. La voix de la narration annonce : « C'est un personnage public des plus rares. Un bel homme en lequel il semble que nous pouvons avoir confiance. Ils lui font certainement confiance à Washington¹⁵³ ». Nous voyons ensuite des plans d'une imprimante de journal, des extraits du film *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). La voix poursuit : « Vous avez sans doute déjà entendu parler de sa popularité ». Si beaucoup de spectateurs n'ont pas reconnu l'origine des images, le plan suivant la révèle : c'est un cliché du visage de Charles Foster Kane (fig. 6a), interprété par Welles lui-même. Ainsi, avant de voir une quelconque image de Vargas, il est associé à Kane, protagoniste d'un des plus grands classiques du cinéma mondial, un personnage bien connu comme puissant, manipulateur, ambitieux et sans scrupules. En le citant, la mention à l'ex-président comme un héros national qui « inspire confiance » que nous avons entendue est contredite par ce que nous voyons. Le texte original a donc son sens détourné, acquérant ainsi une dimension comique et satirique.

Dans la foulée, une musique traditionnelle *gaúcha* jouée à l'accordéon accompagne des plans documentaires d'hommes buvant du *chimarrão*. « Je dois reconnaître la force et le courage de ce brave, dit le commentaire. C'est un *gaúcho*. Vous savez que c'est ? Avant de venir ici, ce mot ne signifiait pas grand-chose pour moi, c'était seulement un synonyme de *cow-boy* ». Ensuite, une image de Getúlio Vargas apparaît sur un plan court, immédiatement suivi par des images bucoliques de la campagne : des hommes à cheval organisant leurs troupeaux, vêtus des habits traditionnels du sud du Brésil (fig. 6b e c). « Si je pouvais exprimer en mots ce que le *gaúcho* représente pour le Brésil. Ce que le *gaúcho* pense [...]. Impossible d'en faire assez l'éloge », s'exclame le commentateur. De la campagne, nous passons à des plans d'un tiercé au Jockey Club de Rio, à laquelle assiste Getúlio Vargas (fig. 6d). En voix *off*, Welles continue à vanter l'ex-président comme un vrai *gaúcho*, qui malheureusement ne peut pas utiliser ses éperons dans les réunions officielles.

Dans cette séquence¹⁵⁴, c'est l'exagération du commentaire qui produit un effet ironique, revu des décennies plus tard dans un autre contexte historico-politique. Une fois de plus, le bon fonctionnement de la parodie est lié au temps écoulé et aux lectures possibles socialement à chaque moment historique. Le montage ne contredit pas ce qui est dit, au contraire, il renforce le ton officiel du commentaire. La bande-son et les images choisies soulignent et amplifient les excès de la narration, la rendant risible. De cette manière, autant l'extrait de la narration

¹⁵³ Les paroles transcrites ici sont traduites pour le français. Dans le film, le discours original d'Orson Welles est en anglais.

¹⁵⁴ Voir cette séquence de *Tudo é Brasil* dans le dvd ci-joint, item 1C : *Tudo é Brasil* – Getúlio Vargas.

(probablement issu de l'émission de radio *Hello Americans*), que les images des actualités cinématographiques sont détournées de leur fonction de propagande.



Fig. 6 : Photogrammes de *Tudo é Brasil*. 6a (à gauche) : Orson Welles dans *Citizen Kane* (Welles, 1941); 6b e c (au centre): Plans documentaires de fermiers, provenant probablement d'actualités cinématographiques du DIP; 6d (à droite): Getúlio Vargas assiste à un tiercé au Jockey Club do Rio de Janeiro, extrait d'actualités produites par le DIP. Il est possible de voir cette séquence de *Tudo é Brasil* dans le dvd ci-joint, item 1C : *Tudo é Brasil – Getúlio Vargas*.

Que ce soit à partir de la transformation et son détournement de sens ou d'imitation de style, *Tudo é Brasil*, comme les deux films des années 1970, misent sur l'hypertextualité et la force critique du rire. La création parodique et la force du « rire festif » – idée que Mikhaïl Bakhtin développe à partir de la pensée de Bergson – le rire comme remède social – et de Cassirer – le rire qui fait penser¹⁵⁵ –, constituent le cœur du concept de Bakhtin de « carnavalisation ».

Bakhtin s'intéresse en priorité aux possibilités de l'intersubjectivité dans la littérature, la cohabitation de multiples voix, styles et langages dans le discours. Ainsi, une caractéristique qui traverse toute son œuvre est la perspective relationnelle, dialogique que l'auteur établit pour le développement de sa pensée critique et théorique que ce soit sur certains auteurs, certains genres ou méthodes. C'est dans *La culture populaire au Moyen-âge et à la Renaissance* que Mikhaïl Bakhtin développe la notion de carnavalisation. Elle peut être définie, en somme, comme la manière d'insérer dans l'art (dans ce cas, la littérature) l'irrévérence carnavalesque, les inversions, les libertés et l'esprit d'égalité rendu possible par le carnaval. Dans cette œuvre, Bakhtin défend que les manifestations populaires et sociales du Carnaval vivent leur apogée au début de la Renaissance, et que François Rabelais les transpose de manière singulière dans sa littérature, en renouvelant et en réinventant la tradition littéraire des genres sérieux-comiques. Les fêtes de Carnaval « donnaient un aspect du monde [...] délibérément non-officiel, extérieure à l'Église et à l'État », construisant « un second monde et une seconde vie auxquels tous les hommes du Moyen-âge étaient mêlés dans une mesure plus ou moins grande¹⁵⁶ ». Le carnaval, basé sur le « principe du rire » et régi par « les lois de la liberté », « était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous¹⁵⁷ ». Les

¹⁵⁵ Voir Craig Brandist, *The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics*, London, Pluto Press, 2002, p. 133-155.

¹⁵⁶ Mikhaïl Bakhtin, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982, p. 13.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

manifestations culturelles populaires comme le carnaval possède, selon l'auteur, un langage propre caractérisé « par la logique originale des choses “à l'envers” », et « par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détronements bouffons¹⁵⁸ ». Le carnaval suspend les plus diverses hiérarchies sociales ainsi que la distance entre les personnes qui se rapportent de manière libre et familière durant la fête. « La perception carnavalesque du monde », définie par Bakhtin, est aussi marquée par la cohabitation d'éléments hétérogènes et contrastés. « Le carnaval rapproche, réunit, célèbre les noces et combine le sacré avec le profane, le goût raffiné et le vulgaire, le grand et l'insignifiant, le sage et le sot¹⁵⁹ », dans un système d'allègre relativité. L'auteur souligne le rite de couronnement (suivi du détronement) du roi du carnaval comme révélateur « du noyau de cosmovision du carnaval », qui met l'accent sur les changements et les transformations, la mort et la rénovation.

Toutefois, si la période de la Renaissance a été l'apogée du carnaval selon Bakhtin, la littérature carnavalesque ne se limite pas à une certaine période historique, mais elle a des origines lointaines et se renouvelle sans cesse. Elle est liée à l'impulsion carnavalesque d'irrévérence et de liberté créative. Elle ne présente pas d'unité de style mais elle mélange les genres, les voix, tout comme les thèmes comiques et sérieux. Elle se développe principalement par le biais de la parodie, comprise comme un symptôme d'une forte conscience critique. La « carnavalisation » (tout comme le carnaval) a un sens politique central : il vise la rupture symbolique des hiérarchies, des pouvoirs et des règles établies. Il déconstruit ce qui est naturalisé dans la société et ainsi réinvente, fait penser et, souvent, rire.

Ce que fait Arthur Omar n'est-ce pas justement de « carnavaliser » le genre documentaire, ainsi que les récits historiques et ethnographiques avec lesquels il dialogue ? Dans un entretien de 1974, Omar déclare que les matériaux inclus dans le film ne sont pas pris « comme des documents de l'époque, mais comme une attitude face à cette objet¹⁶⁰ ». Il poursuit : « C'est en cela que réside le choix de l'in vraisemblable sur lequel le film fait reposer l'éloignement de l'observateur, nécessaire à l'analyse de son objet, qui n'est pas tant ethnographique, mais plus le *mode* selon lequel on prétend traiter les objets ethnographiques¹⁶¹ ». Plus que des informations ethnographiques ou historiques, *Triste Trópico* dialogue avec une attitude scientifique, avec la posture et surtout le regard ethnographique, mais aussi historique,

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁹ Mikhail Bakhtin, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008, p. 140.

¹⁶⁰ Arthur Omar, « Entrevista a M », *op. cit.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 8. Notre traduction. « Nisso consiste o proposital inverossímil sobre o qual o filme faz repousar o afastamento de observador, necessário à análise do seu objeto, que não é tanto etnográfico, como o *modo* como se pretende tratar os objetos etnográficos. »

carnavalisés dans le film par le biais d'une perspective critique et satirique. Vers la fin du film, nous entendons le narrateur dire : « Le premier janvier, l'obscur Santos Atahualpa a reçu une subite inspiration divine et a crié que le docteur Arthur n'est qu'un simple roi de carnaval¹⁶² ». Par le biais de ce personnage provisoire, Santos Atahualpa, un des nombreux personnages historiques cités ponctuellement dans le montage, sans aucune présentation ni développement, *Triste Trópico* dénonce et reconnaît sa propre farce, tout comme sa méthode de « carnavalisation ».

História do Brasil est un film qui, avec sa finalité pédagogique, établit une relation avec les discours historiques traditionnels, surtout les livres didactiques. La narration des faits y est rigidement chronologique mais les images qui l'accompagnent ne suivent pas la même temporalité. En elles, apparaît le temps représenté (dans le cas d'un film ou d'une peinture historique par exemple), le temps de la réalisation, le temps qu'elle évoque allégoriquement ou d'éventuels chocs entre le temps de l'image et celui des sujets représentés. Au bout du compte, le réseau des temps véhiculés par les images ou par le dialogue avec les images est souvent perpendiculaire à l'évolution linéaire du temps du texte. C'est principalement grâce à la richesse des options de montage que le film extrapole la linéarité du discours, en élaborant ainsi un récit lisible en divers niveaux, ce qui produit une expérience d'élaboration de l'histoire spécifique à l'audiovisuel. En subvertissant la manière dont les images illustrent la narration, ce qui est considéré comme des images d'archives, et par les ironies et les parodies du montage, *História do Brasil* *carnavalise* le récit historique national traditionnel avec lequel il dialogue.

En fait, comme nous l'avons observé antérieurement, autant *História do Brasil* que *Triste Trópico* jouent avec la notion traditionnelle de l'archive comme lieu du réel et instrument de l'histoire. Pour l'expérience de l'histoire que ces films proposent, tout est permis : le cinéma de fiction, l'iconographie de différentes époques, les collections personnelles, les matériaux d'hier et d'aujourd'hui. Les films travaillent avec une espèce « d'effets d'archives » des images qui, en illustrant ce qui est dit, s'octroient une certaine légitimité, remettant en question le pouvoir supposé de l'image d'archive, elle-même d'une certaine manière *carnavalisée*.

Cette caractéristique réapparaît dans *Tudo é Brasil*, « Sganzerla instaure [...] un principe de carnavalisation, qui pervertit le sens originel des actualités cinématographiques en les tournant en dérision de manière satirique¹⁶³ », écrit Samuel Paiva. Il est possible d'observer que le film

¹⁶² Notre traduction. « A primeiro de janeiro, o obscuro Santos Atahualpa recebe súbita inspiração divina e grita que o Doutor Arthur não passa de um rei carnavalesco. »

¹⁶³ Samuel Paiva, « Material de Arquivo e Montagem no Curta-Metragem *Linguagem de Orson Welles* », *Anais – Intercom 2007*, ago/set 2007, p. 7, <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1410-1.pdf>, consulté le 26 mai 2017.

carnavalise non seulement les actualités cinématographiques mais aussi les extraits de radio, de musiques et, souvent, le propre film inachevé de Welles, en organisant les rushs sans aucune hiérarchie au montage. Il ne fait pas de différences entre les images issues ou pas des rushs d'Orson Welles par exemple. Ces derniers ne sont pas traités dans le film avec plus de légitimité que les illustrations infantiles de *Le Stoïque Soldat de plomb* qui leur sont accolées. *Tudo é Brasil* a aussi son montage ponctué par des rires qui surgissent autant dans la bande-son qu'à l'image. En conservant l'état d'esprit du premier film de Sganzerla, *Bandido da Luz Vermelha* (1968), selon lequel « quand on ne peut rien faire, on déconne » (« quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha »), le film traite une histoire de frustration en la carnavalisant.

Le chercheur Robert Stam note une parenté entre les notions de carnavalisation de Bakhtin et d'anthropophagie culturelle d'Oswaldo de Andrade, toutes deux développées dans les années 20. Stam écrit à propos du modernisme brésilien :

L'artiste [...] ne peut ignorer l'art étranger ; il tente de le déglutir, de le carnavaliser et faire un recyclage suivant des objectifs nationaux. « Anthropophagie », dans ce sens, est un autre terme pour ce que Kristeva, en traduisant Bakhtin, a appelé l'« intertextualité » et que Bakhtin lui-même appelle le « dialogisme » et la « carnavalisation » mais, cette fois, dans un contexte de pouvoir asymétrique produit par la domination néocoloniale¹⁶⁴.

Par l'amplitude de l'idée de carnavalisation et son indépendance du carnaval proprement dit, ce concept peut facilement être employé pour diverses analyses. Mais, comme le montre Stam, la force du carnaval et de son imaginaire dans les arts brésiliens fait en sorte que l'emploi de cette idée de carnavalisation et des aspects de l'analyse de Bakhtin des œuvres de Rabelais soient particulièrement pertinentes pour l'étude des œuvres brésiliennes :

Exactement comme l'œuvre de Rabelais a été profondément plongée dans la conscience des festivités populaires de son époque, l'artiste brésilien devient inévitablement conscient de l'univers culturel du carnaval en tant que répertoire omniprésent de gestes, de symboles et de métaphores, un réservoir d'images en même temps populaire et érudite, une constellation de stratégies artistiques qui ont la capacité de cristalliser l'irrévérence populaire¹⁶⁵.

Même si elles se superposent dans une certaine mesure, les notions de *carnavalisation* et celle de l'anthropophagie ajoutent des éléments complémentaires à l'attitude critique consistant à « dévorer l'autre », au choix de la centralité du Brésil comme thématique, à l'incitation à

Notre traduction. « Sganzerla instaura [...] um princípio de carnavalização, que perverte os sentidos originais dos cinejornais, ironizando-os, satirizando-os. »

¹⁶⁴ Robert Stam, *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*, São Paulo, Editora Ática, 1992, p. 49. Notre traduction. « O artista [...] não pode ignorar a arte estrangeira; tem de engoli-la, carnavalizá-la e fazer uma reciclagem para objetivos nacionais. "Antropofagia", neste sentido, é um outro nome para [...] o que o próprio Bakhtin chama de "dialogismo" e "carnavalização", mas desta vez num contexto de poder assimétrico gerado pela dominação neocolonial. »

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 51. Notre traduction. « Exatamente como a obra de Rabelais foi profundamente imbuída da consciência das festividades populares de sua época, do mesmo modo o artista brasileiro torna-se inevitavelmente consciente do universo cultural do carnaval enquanto repertório onipresente de gestos, símbolos e metáforas, um reservatório de imagens ao mesmo tempo popular e erudito, uma constelação de estratégias artísticas que tem a capacidade de cristalizar a irreverência popular. »

l'expérimentation esthétique, ou au conflit entre Moi-Autre, ou entre national-étranger. D'abord, la carnavalisation est un concept passible de se transformer en verbe. Il s'agit, en même temps, d'un principe et d'une action. L'acte de *carnavaliser* traduit bien l'attitude des films face aux discours et aux matériaux dont ils s'approprient ou vers lesquels ils s'orientent. Cette action est marquée fondamentalement par la rupture des hiérarchies. Aussi, la notion de carnavalisation, dans le sens indiqué par Stam, met en exergue le carnaval, pas seulement dans le sens figuré mais aussi comme fête et rythme populaire en tant que tel. La fête du carnaval est centrale dans les récits de *História do Brasil*, *Triste Trópico* et aussi de *Tudo é Brasil*, particulièrement, pour les lectures que les films présentent de l'identité brésilienne.

Dans *Triste Trópico*, les images de carnaval de rue de Rio dans les années 70 ponctuent toute la structure du film, comme un *leitmotiv* qui revient sans arrêt. Ce sont des images de fêtards, filmés la caméra à la main, avec des cadres moyens et rapprochés, dans lesquels nous voyons différentes personnes avec des masques et des costumes (fig. 7). La caméra plonge dans la fête et interagit avec les gens qui la regardent en face et, souvent, improvisent des saynètes pour elle. Le carnaval, telle que le filme Arthur Omar, incarne l'idée du travestissement, de la parodie, de l'ambiguïté de la relation entre l'identité et l'altérité. Le masqué joue à être lui-même et un autre à la fois, les hommes s'habillent en femme, les Blancs en Indiens. Par le biais des costumes, des masques et des performances, les gens incarnent des clowns, des monstres ou leur propre mort. Dans le montage du film, les personnages construits sont pris au sérieux et, souvent, mis en scène par le biais de la bande-son et par la manière dont ils sont articulés à la narration, qui n'évoque pas le carnaval à proprement parler. Selon Ismail Xavier : « Le carnaval brésilien se place, dans le film, comme un théâtre étrange dans lequel la force des masques suggère autre chose que le cliché de la gaité et de la parodie. Filmé de façon inusitée, le carnaval révèle une distance, un ton cérémonieux qui lui confère une dimension tragique ¹⁶⁶ ». Néanmoins, l'irrévérence et la parodie sont aussi toujours présentes, cohabitant avec la dimension tragique et enrichissant le jeu de l'être ou ne pas être. Le carnaval est enregistré comme une manifestation culturelle cathartique, qui suspend les identités antérieures. La fête du carnaval et ses fêtards, comme ils sont filmés dans *Triste Trópico*, reflètent donc la stratégie de création du propre film et sa relation avec les matériaux documentaires qui le constituent.

Dans *História do Brasil*, les images de carnaval ne traversent pas tout le film. Elles sont concentrées dans sa partie finale. Après la conclusion du récit qui embrasse des siècles

¹⁶⁶ Ismail Xavier, « L'envers du Brésil », *Cinémas d'Amérique Latine*, n. 9, 2001, p. 78, <http://www.jstor.org/stable/42598766>, consulté le 23 septembre 2017.

d'histoire brésilienne, racontée à partir d'une grave narration en voix *off*, arrive dans le montage la séquence du carnaval dans laquelle nous voyons les images des bandes de rue, des bals et des défilés des écoles de samba (fig. 8), accompagnées par un pot-pourri musical qui réunit des extraits de plusieurs sambas et d'autres chansons populaires brésiennes. Pendant trois minutes, nous voyons des individus et des groupes qui dansent et chantent en une explosion cathartique d'énergie. Ensuite, alors que la bande-son continue à alterner les extraits musicaux (de Noel Rosa, Carmen Miranda, Pixinguinha, Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, etc.), des images de carnaval apparaissent à l'écran suivies de plans de cérémonies religieuses et de cultes divers qui montrent des religions d'origine africaine et chrétienne. Le récit historique du film culmine donc en une ode au syncrétisme de la culture brésilienne, représentée par le carnaval et qui se dédouble en diverses pratiques religieuses populaires. C'est le carnaval vu comme « l'événement religieux de la race », selon le vers de Oswald de Andrade.

La samba sera également un thème-clé et un fil conducteur narratif de *Tudo é Brasil*. À l'écran, le film est ponctué de diverses images du carnaval de Rio de Janeiro des années 40 : des bals, des fêtards dans les bandes de rue, le Cassino de l'Urca (quartier du Rio de Janeiro) et, surtout les photographies de scène et les plans filmés de l'épisode inachevé de *It's All True* sur le carnaval de Rio (fig. 9). Plus que les costumes et le travestissement, le film met en exergue la force du rythme et l'énergie qu'il entraîne, exprimé dans la danse, dans les corps. Le carnaval est présenté comme une puissance populaire. La figure de Carmen Miranda, par le biais de ses caractéristiques particulières – avec sa performance, son accoutrement et ses fruits sur la tête – est une icône de la culture brésilienne, et son image ponctue aussi le film. Miranda, reflétant l'ambiguïté du propre Orson Welles, semble représenter dans le film, en même temps, le Brésil et le carnaval vus à partir d'un regard étranger, un cliché exotique, et une synthèse authentique de l'esprit du carnaval, rebelle, caricatural et performatif.

Selon le commentaire de Craig Brandist, le carnaval n'est pas pour Bakhtin « une pratique historiquement identifiable mais une catégorie générique », décrite comme une « unité syncrétique primordiale¹⁶⁷ ». Il s'agit d'une manifestation qui fait ressurgir des mémoires qui y sont encastrées, incorporées à la culture et au corps, qui viennent d'une époque primitive, préclassique. La représentation du carnaval dans les trois films semble évoquer cette même lecture d'une manifestation culturelle vive, aux origines lointaines qui, par le biais du corps et de la musique, révèle un peu de la culture brésilienne ancestrale et mystérieuse. Le carnaval et la samba sont les représentations par excellence du syncrétisme brésilien, des figures-clés de

¹⁶⁷ Craig Brandist, *The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics*, op. cit., p. 138. Notre traduction. « 'primordial' syncretic unity. »

l'identité nationale, singulière, qui se fait à partir de la transfiguration de l'autre. Dans *História do Brasil, Triste Trópico* et *Tudo é Brasil*, le carnaval et la samba sont centraux : ils sont les reflets d'une attitude inspirée à la fois d'Oswald de Andrade et de Bakhtin qui dévore, digère, inverse et ironise. L'anthropophagie culturelle et le carnaval se présentent dans les films à la fois comme objets et thématiques et comme projets esthétiques et politiques.



Fig. 7 : Photogrammes de *Triste Trópico*.



Fig. 8 : Photogrammes de *História do Brasil*.



Fig. 9 : Photogrammes de *Tudo é Brasil*.

1.3. « Mais nous n'avons jamais admis la naissance de la logique chez nous¹⁶⁸ » : le baroque et l'Amérique latine

Dans l'article *Da razão antropofágica : A Europa sob o signo da devoração* (*De la raison anthropophage : l'Europe sous le signe de la dévoration*), publié en 1981, Haroldo de Campos utilise les concepts d'anthropophagie et de carnavalisation pour développer ses idées sur le baroque dans la littérature brésilienne. Selon lui, le baroque historique, un style de l'époque de la colonisation (du XVIIe et du XVIIIe siècle) est la « non-enfance » des littératures latino-américaines qui « sont déjà nées adultes [...] et parlant un code universel très élaboré : le code rhétorique baroque¹⁶⁹ ». Les écrivains latino-américains du XVIIe profitent de son

¹⁶⁸ Oswald de Andrade, « Manifeste Anthropophage », *op. cit.*, p. 269.

¹⁶⁹ Haroldo de Campos, « Da razão antropofágica: A Europa sob o signo da devoração », *Colóquio/Letras*, n. 62, Juillet 1981, p. 14.

caractère hybride et de « mécanismes de permutation » pour élaborer des textes critiques et satiriques. Campos écrit :

Dans la mesure où le style allégorique du baroque est un dire alternatif – un style dans lequel, à la limite, n’importe quoi peut symboliser n’importe quoi d’autre (comme l’a expliqué Walter Benjamin dans son texte capital sur le *Trauerspiel* allemand) – le “courant alternatif” du baroque brésilien était un double dire de l’autre en tant que différence : dire un code des altérités et le dire en situation altérée¹⁷⁰.

Gregório de Matos (1636-1696) est considéré comme le pionnier de la littérature baroque brésilienne, tout comme le premier anthropophage. Selon Campos, le baroque latino-américain – « différent dans l’universel » –, transculturel, « se nourrit déjà d’une possible “raison anthropophagique”, qui déconstruit le logocentrisme que nous avons hérité de l’Occident¹⁷¹ ». En outre, son côté parodique et décentré est directement lié à la carnavalisation. Le baroque, comme le notait déjà le poète et théoricien cubain Severo Sarduy, est considéré comme un « phénomène typiquement *bakhtinien* : un espace ludique de polyphonie et de langage en ébullition¹⁷² ». Dans son texte, Campos reconnaît tout une lignée d’écrivains, présente tout au long de l’histoire de la littérature brésilienne et latino-américaine (dans laquelle il s’inclut lui-même ainsi que les poètes concrétistes) qui suivent cette tradition anti-normative, anthropophagique et baroque, dont :

La mâchoire dévorante [...] vient depuis longtemps mâcher et “ruiner” l’héritage culturel sans cesse plus planétaire, face à laquelle son action – qui est centripète et déconstructrice – agit comme le geste marginal de l’anti-tradition du carnaval qui désacralise et profane, telle que l’a évoquée Bakhtine en opposition à la voie royale du positivisme épique de Lukács, à la littérature monologique, à l’œuvre d’art achevée. À l’inverse, le pluriculturalisme combinatoire et ludique, la mutation parodique des sens et des valeurs, l’hybridisme ouvert et polyglotte, sont des dispositifs qui contribuent à l’alimentation et la réalimentation constante de cette amalgame baroque : l’encyclopédie transversale carnavalisée des nouveaux barbares, où tout peut coexister avec tout¹⁷³.

La raison anthropophagique baroque, revendiquée comme stratégie de décolonisation, résistance et réinvention de soi par le biais de l’autre, est finalement postulée par l’auteur comme universelle et urgente : « écrire, aujourd’hui, en Amérique latine comme en Europe, signifiera toujours plus réécrire, remâcher¹⁷⁴ ». La dévoration ne doit pas être un mouvement

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 16. Notre traduction. « Na medida em que o estilo alegórico do barroco era um dizer alternativo – um estilo em que, no limite, qualquer coisa poderia simbolizar qualquer outra (como explicou Walter Benjamin em seu estudo capital sobre o *Trauerspiel* alemão) – a “corrente alterna” do barroco brasileiro era um duplo dizer do outro como diferença: dizer um código de alteridades e dizê-lo em condição alterada. »

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷² *Ibid.*, p. 18. Notre traduction. « Fenômeno bakhtiniano por excelência: espaço lúdico da polifonia e da linguagem convulsionada. »

¹⁷³ *Ibid.*, p. 22. Notre traduction. « Mandíbula devoradora [...] vem manducando e “arruinando” desde muito uma herança cultural cada vez mais planetária, em relação à qual sua investida excentricadora e desconstrutora funciona como o ímpeto marginal da antitradição carnavalesca, dessacralizante, profanadora evocada por Bakhtine em contraparte à estrada real do positivismo épico lukácsiano, à literatura monológica, à obra de arte acabada. Ao invés, o policulturalismo combinatório e lúdico, a transmutação paródica de sentidos e valores, a hibridação aberta e multilíngue, são os dispositivos que respondem pela alimentação e realimentação constantes desse almagesto barroquista: a transenciclopédia carnavalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo. »

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 23. Notre traduction. « Escrever, hoje, na América Latina como na Europa significará, cada vez mais, reescrever, remastigar. »

en sens unique. Le poète propose, au contraire, une « *re-dévoration* planétaire », car « l'altérité est avant tout un exercice d'autocritique¹⁷⁵ ».

Haroldo de Campos fait partie d'un ample mouvement de résurgence du baroque dans la pensée occidentale du XXe siècle, après des siècles d'ostracisme et de dévalorisation. Comme de nombreux auteurs le reconnaissent¹⁷⁶, les nouvelles vagues d'intérêt pour le baroque sont liées à la crise de l'idée de progrès, à un certain épuisement et une remise en question de la raison illuministe et, donc, de la modernité elle-même. Le baroque historique, marqué par son hétérogénéité, son désordre et le primat de l'émotion, commence à être perçu, à l'aune de la crise du moderne, comme une sensibilité et un paradigme culturel qui propose des voies esthétiques et des formes de pensées et de récits du présent alternatifs.

Parmi les précurseurs de ce *come-back*, on trouve un petit texte de Friedrich Nietzsche, « Sur le baroque¹⁷⁷ », datant de la fin du XIXe siècle (1878). Le philosophe allemand, « critique féroce de l'héritage stérile du rationalisme, de l'Illuminisme et de l'historicisme hégélien¹⁷⁸ », bien que considérant le baroque comme une esthétique mineure, défend qu'il est arrogant de ne pas reconnaître ses effets et sa capacité de persuasion. Le baroque, perçu par l'auteur comme un style intemporel, que l'on retrouve dans toutes les périodes historiques, « comprend, en premier lieu, le choix des matériaux et des sujets dont la tension dramatique est la plus forte, qui fait que le cœur trembler même sans art [...]. Ensuite, le discours des grandes passions et des gestes, du laid-et-sublime, des grandes masses, des grands quantités¹⁷⁹ ». Soulignant la théâtralité et le côté artificiel des « formes moulées à l'extrême », Nietzsche observe que le public non averti, en les expérimentant, a la sensation « d'être le témoin d'un débordement constant et inconscient de la nature primitive : le désir de l'art par l'abondance¹⁸⁰ ». Comme le soulignent Zamora et Kaup dans l'étude qu'ils ont organisée sur les résurgences du baroque, il est possible de l'associer, dans la pensée de Nietzsche, à son concept de *dionysiaque*, tel qu'il le présente dans *La naissance de la tragédie* (1872). Le baroque, comme le dionysiaque, est vu comme « une force vitale et destructive¹⁸¹ », chaotique, qui s'oppose et, en même temps, vit

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 24. Notre traduction. « A alteridade é, antes de mais nada, um necessário exercício de autocrítica. »

¹⁷⁶ Voir, par exemple, Irlemar Chiampi, *Barroco e Modernidade*, São Paulo, Perspectiva, 2010 ; Monica Kaup et Lois Parkinson Zamora (dir.), *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, Durham/London, Duke University Press, 2010 ; et Walter Moser et Nicolas Goyer, *Résurgences baroques*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2001.

¹⁷⁷ Voir Friedrich Nietzsche, « On the Baroque (1878) », dans Monica Kaup et Lois Parkinson Zamora (dir.), *Baroque New Worlds*, Durham/London, Duke University Press, 2010, p. 44-45.

¹⁷⁸ Monica Kaup et Lois Parkinson Zamora, « Editor's Note to "On the Baroque" », dans *Baroque New Worlds, op. cit.*, p. 41. Notre traduction. « Nietzsche was an impassioned critic of the sterile inheritance of Enlightenment rationalism and Hegelian historicism. »

¹⁷⁹ Friedrich Nietzsche, « On the Baroque (1878) », dans Monica Kaup et Lois Parkinson Zamora (dir.), *Baroque New Worlds, op. cit.*, p. 44. Notre traduction. « The Baroque comprises, first, the choice of materials and subjects of the greatest dramatic tension, which make the heart tremble even without art [...]. Then, the oratory of strong passions and gestures, of the ugly-and-sublime, of great masses, of sheer quantity. »

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹⁸¹ Monica Kaup et Lois Parkinson Zamora, « Editor's Note to "On the Baroque" », dans *Baroque New Worlds, op. cit.*, p.42.

dialectiquement avec le classique, qui est *apollonien*. Il y a donc déjà chez Nietzsche le germe d'une connexion entre le baroque et la fête de Bacchus (le culte à Dionysos), précurseur historique des carnavales.

L'historien de l'art, lui aussi allemand, Heinrich Wölfflin est le premier à définir le baroque comme un style ou une période de l'histoire de l'art, à partir de la systématisation de ses caractéristiques formelles, d'abord dans *Renaissance et baroque* (1888) et, ensuite, dans son œuvre principale : *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915). Il s'agit d'une étude formaliste qui définit le baroque en opposition au classicisme, sans le considérer comme inférieur ou dépendant, mais comme antagonique. Parmi les concepts antagoniques qui marquent le passage du style dominant au XVI^e siècle, le classique, vers le style dominant au XVII^e, le baroque, on trouve : « le passage du "linéaire" au "pictural" ; c'est-à-dire de la considération de la ligne en tant que conductrice du regard, à la dévalorisation croissante de cette ligne¹⁸² » ; « le passage d'une présentation par plans à une présentation en profondeur¹⁸³ », une transformation qui résulte dans la perte d'importance des contours ; « Le passage de la forme fermée à la forme ouverte¹⁸⁴ », notant dans le baroque une imprécision de la forme et une flexibilité dans l'observation des lois ; « le passage de la pluralité à l'unité¹⁸⁵ », le style baroque ne se divisant pas en parties autonomes comme le classique ; et, enfin, la différence entre « la clarté absolue ou la clarté relative des objets présentés¹⁸⁶ », l'intelligibilité n'étant pas considérée comme le but central de la représentation baroque dans sa nouvelle posture face au monde. Comme le soulignent Zamora e Kaup, « la catégorisation formaliste de Wölfflin continue à être le paradigme indispensable dans le processus à partir duquel, au long du XX^e siècle, le baroque sera récupéré pour un usage moderne¹⁸⁷ ».

En gardant à l'esprit l'étroite relation entre le retour du baroque et la crise de la pensée cartésienne et scientifique de la modernité du XXI^e siècle, il n'est pas étonnant que le premier nouveau *boom* du baroque ait lieu dans les années 1920 et 1930, au moment même du développement de l'anthropophagie culturelle d'Oswald de Andrade et de la carnavalisation de Bakhtin, un moment historique marqué par la montée des fascismes européens. Quand, au cœur de ce qui était considéré comme des civilisations plus « avancées » apparaissent d'énormes

¹⁸² Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, G. Monfort, 1994, p. 15.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁷ Monica Kaup et Lois Parkinson Zamora, « Editor's Note to *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art* », dans *Baroque New Worlds*, *op. cit.*, p. 48. Notre traduction. « Wölfflin formalist account remains the indispensable paradigm shift in the process whereby over the course of the twentieth century, the Baroque would be recuperated for modern use. »

barbaries, une forte crise de la civilisation occidentale et de la perspective d'une évolution sociale positiviste s'installe. C'est justement le moment où, dans différents lieux et pays du monde, renaît un intérêt pour l'art baroque du XVII^e siècle.

C'est en 1925 que Walter Benjamin écrit son œuvre célèbre *Origine du drame baroque allemand*, publiée en 1928, consacrée à l'étude de la dramaturgie baroque allemande du XVII^e, plus précisément les *Trauerspiels*. Dans son type d'écriture, Benjamin s'inspire de l'esthétique de son objet d'étude en élaborant un texte fragmenté et discontinu. Kaup et Samora notent que « le premier brouillon [de l'œuvre] est constitué presque exclusivement par des citations extraites de leurs contextes et réorganisées en accord avec le cadre conceptuel de Benjamin¹⁸⁸ ». L'œuvre elle-même a donc une dimension de compilation, de livre-montage dans son processus de création. En se penchant sur les *Trauerspiels*, Benjamin met en exergue une conception baroque de l'histoire, désenchantée et pessimiste, dans laquelle le monde et le passé sont vus comme irrémédiablement transitoires et lacunaires.

C'est aussi tout au long des années 20 que les écrivains hispanophones épris d'expérimentation artistique, comme l'Argentin Jorge Luis Borges et les membres de la « Génération de 27 » (qui inclut, entre bien d'autres, les poètes espagnols Federico García Lorca e Jorge Guillén), s'intéressent à la métaphore baroque de Luis de Góngora (1561-1627), Francisco de Quevedo (1580-1645) et Miguel de Cervantes (1547-1616) comme « un modèle poétique et une référence critique¹⁸⁹ ». Comme le montre Irlemar Chiampi, ces avant-gardes retrouvent la « lisibilité esthétique¹⁹⁰ » du baroque. En même temps, des théoriciens et des critiques ibéro-américains, comme le Mexicain Alfonso Reyes, l'Argentin Angel Guido et l'Espagnol Eugenio D'Ors proposent une nouvelle approche critique de ce style.

Dans son texte *Resdescubrimiento de América en el arte*¹⁹¹ (1936), Guido est le premier à défendre le baroque historique latino-américain comme une expression anti-impérialiste, fruit du métissage et d'un processus transculturel du baroque en territoire américain. Cette interprétation sera reprise, à partir des années 40 en Amérique latine, avant de connaître son apogée dans les années 60 quand le baroque sera considéré comme un facteur déterminant dans la construction d'une identité culturelle transnationale. À cette époque, la compréhension du rôle du baroque dans le continent est inversée. Elle commence à être comprise, non comme un

¹⁸⁸ *Id.*, « Editor's Note to *The Origin of German Tragic Drama* », dans *Baroque New Worlds*, *op. cit.*, p. 55. Notre traduction. « The first draft consisted almost exclusively of quotations torn from their contexts and rearranged according to Benjamin's conceptual framework. »

¹⁸⁹ Irlemar Chiampi, *Barroco e Modernidade*, São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 5.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 4-5.

¹⁹¹ Voir Angel Guido, *Resdescubrimiento de América en el arte*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1941.

instrument de domination, mais comme *A Expressão Americana* (*L'Expression Américaine*, 1957) – titre d'un ouvrage de référence du poète José Lezama Lima –, soit comme une esthétique de « contre-conquête¹⁹² ». Au fond, Lezama Lima et des intellectuels comme Angel Guido, Pedro Henrique Ureña et Alejo Carpentier partagent une même idée : le baroque historique, esthétique et idéologie de la contre-réforme catholique au XVIIe siècle est importée en Amérique comme un instrument impérialiste, une représentation du pouvoir de la métropole mais, rapidement, les artistes locaux – souvent des Noirs ou des indigènes – se l'approprient. Responsables de nombreux chantiers, ils subvertissent les canons et les modèles catholiques (et européens), en introduisant d'autres symboles culturels et religieux, des distorsions, des exagérations et de nouvelles organisations des formes. Le baroque latino-américain est ainsi compris comme un phénomène transculturel. Mais plus que de résistance, il s'agit de recodification, du début d'une nouvelle culture hybride, latino-américaine, fruit de la rencontre entre les cultures européennes, amérindiennes et africaines. Et ce qui a permis ce processus de transformation, ce sont les caractéristiques de l'esthétique baroque originelle comme l'excès, l'ouverture, la porosité-perméabilité, la fragmentation, la possibilité de réunir des contradictions et la tension résultante de la coexistence d'éléments hétérogènes et dispersés de la propre esthétique baroque. Selon Irleamar Chiampi :

Notre Amérique, elle-même au croisement des cultures, des mythes, des langues, des traditions et des esthétiques, a été l'espace privilégié de l'appropriation coloniale du baroque et il continue de l'être pour les recyclages modernes et post-modernes de cet « art de la contre-conquête », dans laquelle Lezama Lima a si bien situé l'authentique devenir américain¹⁹³.

Comme elle l'explique dans *Barroco e Modernidade*, la conscience américaniste est liée à la « légitimité historique » du baroque dans la littérature latino-américaine. Cette légitimité reflète une conception dialectique, en transformant un instrument de pouvoir en résistance, de conquête en « contre-conquête ». Dans cette perspective, la réappropriation du baroque dans le Nouveau Monde peut être comprise, par Haroldo de Campos par exemple, dans la lignée de l'anthropophagie d'Oswald de Andrade. Elle se fait à partir de la transformation du tabou en totem, déplaçant quelque chose « d'une valeur opposée en une valeur favorable¹⁹⁴ ». Les principaux leaders de ce virage du baroque américain sont José Lezama Lima dans les années 50 et le poète et théoricien cubain Alejo Carpentier dans les années 60.

¹⁹² Voir José Lezama Lima, *A Expressão Americana*, São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 80.

¹⁹³ Irleamar Chiampi, *Barroco e Modernidade*, op. cit., p. 15. Notre traduction. « A nossa América, ela própria uma encruzilhada de culturas, mitos, línguas, tradições e estéticas, foi um espaço privilegiado para a apropriação colonial do barroco, e o continua sendo para as reciclagens modernas e pós-modernas daquela “arte da contraconquista”, na qual Lezama Lima tão bem situou a fundação do autêntico devir americano. »

¹⁹⁴ Oswald de Andrade, « A crise da filosofia messiânica », dans *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1972, p. 77. Notre traduction. « Do valor oposto, ao valor favorável. »

L'ensemble de ces travaux pionniers sur le baroque ouvrent les voies pour différentes études qui se sont développées pendant le XXe et le XXIe siècle. Les pensées des auteurs latino-américains et européens sur les baroques historiques ou sur leurs réapparitions contemporaines, par les effets baroques et les récits considérés baroques ou néobarques, ont beaucoup de points communs. Ils partent néanmoins de perspectives historiquement distinctes car, c'est surtout au XVIIe siècle que l'Amérique vit sa « non-enfance » culturelle, en reprenant l'expression de Haroldo de Campos, à partir de la violence originelle d'une nouvelle civilisation occidentale, le Nouveau Monde. Les différents lieux de parole qu'occupent les penseurs latino-américains et européens, qui observent la même période ou le même phénomène, les conduisent bien souvent à se poser des questions différentes. Néanmoins, certaines caractéristiques sont partagées par la plupart des observateurs, comme la rupture de la fonction référentielle du signe dans l'œuvre baroque. Sa communication basée sur des métaphores et allégories la rend opaque et polysémique. De nombreux auteurs (de Nietzsche à Campos en passant par Benjamin, Lezama Lima, Carpentier et Sarduy) ont souligné la tension et la relation conflictuelle qui s'établit, dans le baroque, entre des éléments disparates mis ensemble. « Les formes baroques naissent d'oppositions, de contradictions, de propositions croisées, notent Kaup et Zamora. Ce n'est pas l'harmonie mais l'hétérogénéité, pas l'historicisme hégélien mais des strates et des couches, simultanités et synchronies¹⁹⁵ ».

Triste Trópico et *História do Brasil* se tournent vers le passé (en incluant les origines ou « non-origines » de la colonisation). Ils réunissent et accumulent des fragments hétérogènes pour construire des récits excessifs, débordants, ouverts, avec des intentions et des thèmes historiques et identitaires latino-américains. Entrer dans le labyrinthe des études sur le baroque et ses réapparitions, qui ont une histoire aussi « prolixue que l'étymologie du terme et aussi déformé que le style lui-même¹⁹⁶ », n'est pas une tâche facile. Mais il semble clair que, de différentes manières, les films s'insèrent dans des traditions artistiques des « nouveaux barbares » avec leurs « mâchoires dévorantes ». Peu importe la classification en soi, des films comme baroques ou néobarques, si on prend en compte combien la définition du baroque est en elle-même glissante et mouvante. Ce sont les caractéristiques mises en avant par plusieurs études ou courants de pensée du baroque qui nous intéressent comme outils d'analyse pour mieux comprendre les compositions, les manières de penser et la perception de ces films hors du commun. Très différents entre eux, ils établissent chacun un dialogue avec des points de vue différents. Le discours de *História do Brasil* est réalisé par Glauber Rocha au moment où

¹⁹⁵ Monica Kaup et Lois Parkinson Zamora, « Baroque, New World Baroque, Neobaroque: Categories and Concepts », dans *Baroque New Worlds*, op. cit., p. 12. Notre traduction. « Baroque forms thrive on oppositions, contradictions, cross-purposes. Not harmony but heterogeneity, not Hegelian historicity but 'strata and layers, simultaneities and synchronies' ». » Irlemar Chiampi, *Barroco e Modernidade*, op. cit., p. 81.

il se penche sur la décolonisation d'un nouveau cinéma proprement latino-américain. On peut le rapprocher des écrits des années 60 d'Alejo Carpentier, par exemple. D'un autre côté, Benjamin, Sarduy et certaines lectures poststructuralistes du baroque sont plus à même d'éclairer certains aspects de *Triste Trópico*.

Le baroque et l'identité culturelle latino-américaine

À partir des années 60, des textes publiés et privés de Glauber Rocha font mention à l'écrivain Alejo Carpentier que le cinéaste brésilien connaît bien et admire. Dans sa correspondance avec Alfredo Guevara, par exemple, Rocha commente certaines œuvres et demande qu'il lui envoie des livres de l'écrivain cubain (« J'attends toujours les livres de Carpentier en espagnol...¹⁹⁷ »). Dans une lettre de 1973, il affirme que « la magie historique de Carpentier est la source la plus riche de la dramaturgie latino-américaine¹⁹⁸ ». Cette référence à Carpentier est notable dans d'autres textes, comme dans un article de 1969 dans lequel Rocha écrit, dans une prose anthropophagique : « Je mangerais tranquillement... Neruda, Asturias, Alejo, Villar etc., pour vomir comme un volcan¹⁹⁹ ».

Dans la pensée d'Alejo Carpentier, la notion de métissage est une idée-clé (en consonance avec d'autres auteurs des sciences sociales qui influencent Rocha). Dans *Tientos y diferencias*, publié en 1964, Carpentier commence à développer une pensée critique du style baroque. À propos de l'architecture cubaine, il écrit : « la superposition des styles [...] a produit à La Havane ce *style sans style* qui, à long terme, par un processus de symbiose, d'amalgame, se transforme en une forme particulière de baroque qui sert de style²⁰⁰ ». Il s'agit donc d'un style transformateur, qui naît de recyclages. L'auteur écrit dans un autre essai de *Tientos y diferencias* : « notre art a toujours été baroque, depuis les splendides sculptures précolombiennes ou des documents manuscrits de l'époque coloniale, jusqu'au meilleur roman de l'Amérique actuelle ». Il s'agit « du style légitime de l'écrivain latino-américain²⁰¹ ». L'idée d'un esprit baroque intemporel et anhistorique est centrale dans sa compréhension de la culture

¹⁹⁷ Glauber Rocha, « Carta a Paulo César Saraceni, janeiro de 1962 », dans Ivana Bentes (dir.), *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo, op. cit.*, p. 304. Notre traduction. « Continuo esperando os livros do Carpentier em espanhol... »

¹⁹⁸ Glauber Rocha, « Carta a Alfredo Guevara, setembro de 1973 », dans Ivana Bentes (dir.), *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo, op. cit.*, p. 465. Notre traduction. « A magia histórica de Carpentier é a fonte mais rica da dramaturgia latinoamericana. »

¹⁹⁹ Glauber Rocha, « America Nuestra 69 », dans *Revolução do Cinema Novo, op. cit.*, p.163. Notre traduction. « Comerei tranquilo... Neruda, Astúrias, Alejo, Villar etc, para vomitar como um vulcão. »

²⁰⁰ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, Havana, Ediciones Unión, 1966, p. 52. Notre traduction. « La superposición de estilos [...] fueran creando a La Havana ese *estilo sin estilo* que a la larga, por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo. »

²⁰¹ *Ibid.*, p. 32-33. Notre traduction. « Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombiana y de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, [...] El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco. »

latino-américaine comme une culture inclusive capable d'accumuler et de transformer en permanence.

En termes esthétiques, le style du « réel merveilleux » de la littérature de Carpentier (qu'il pratique et qu'il théorise à la fois) se distingue par l'abondance des détails, par les longues descriptions de l'espace, des objets et des textures. Selon l'auteur, ces descriptions sont nécessaires pour représenter le paysage, la culture et l'expérience de l'Amérique latine qui n'est pas incluse dans le répertoire de la littérature universelle. Il s'agit d'une nature en elle-même périphérique à laquelle il manquerait des signifiants pour représenter les objets. Les descriptions seraient donc indispensables. Carpentier revendique une « *baroquisation* » de la prose pour qu'elle soit capable d'exprimer les réalités américaines. Celles-ci sont vues, dans la perspective du réel merveilleux, comme ayant un caractère surnaturel, mystérieux et miraculeux. Dans *El reino de este mundo*, l'auteur affirme : « pour commencer, la notion de merveilleux présuppose une foi. Ceux qui ne croient pas dans les saints ne peuvent pas être soignés par les *miracles* des saints, ni ceux qui ne sont pas Quichote ne peuvent entrer de tout leur corps, âme et biens, dans le monde de Amadis de Gaula ou de Tirante le Blanc²⁰² ». Plus loin, il poursuit : « Par la virginité des paysages, par sa formation, par son ontologie, par la présence fabuleuse de l'Indien et du Noir, par la révélation que constitue sa découverte récente, par les métissages féconds qu'elle a permis, l'Amérique est loin d'avoir épuisé sa filière de mythologies²⁰³. » De telles interprétations de Carpentier sont présentes dans l'œuvre et la pensée de Glauber Rocha. Dans un entretien de 1967, ce dernier affirme, par exemple, que « cet aspect surréel [...] est un fait présent dans la réalité latino-américaine et celle du Tiers-Monde²⁰⁴ ». Cette déclaration fait écho à la question posée par Carpentier : « mais qu'est donc l'histoire des Amériques sinon la chronique d'un réel merveilleux ?²⁰⁵ ».

Rocha était à Cuba pendant la première étape de la réalisation d'*História do Brasil*. Alfredo Guevara, directeur de l'ICAIC, avec lequel Rocha correspond depuis de nombreuses années, est le producteur du film. À ce moment-là, les penseurs cubains sont au centre de la discussion sur le baroque latino-américain. En plus de Carpentier et de Lezama Lima, il y a aussi les œuvres influentes de Severo Sarduy, justement celui qui propose dans les années 70, en France, la notion de néo-baroque. Il va influencer Carpentier dans l'évolution de sa pensée sur le baroque.

²⁰² Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, Lima, S. Valverde, s. d., p. 7-8. Notre traduction. « Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadis Gaula o Tirante el Blanco. »

²⁰³ *Ibid.*, p. 11. Notre traduction. « Por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. »

²⁰⁴ Glauber Rocha, « Positif 67 [entrevista a Michel Ciment] », dans *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 124.

²⁰⁵ Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, op. cit., p. 11. Notre traduction. « Pero que es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso? »

Rocha est donc au cœur de ce débat. Il faut rappeler aussi qu'à cette époque le cinéaste recherche des fonds pour financer le tournage d'un film basé sur son scénario *America Nuestra* (qui ne sera finalement jamais tourné). La question d'une esthétique transnationale du cinéma latino-américain est au cœur de sa pensée. Dans ce contexte, le baroque devient pour Rocha, de plus en plus, un qualificatif (anhistorique) qui désigne un style particulier, et plus encore, qui décrit son propre style. Dans une lettre à Gustavo Dahl, datant de juin 1976, il écrit : « je dirais que le *cinéma novo* regroupe des baroques et des classiques. Parmi les baroques, il y a moi, Ruy, Cacá, parmi les classiques, toi e Sarra, Leon, Zuquincas...²⁰⁶ ». À propos d'une rétrospective de ses œuvres qu'il organisait en 1978, il dit : « Ainsi la rétrospective serait : *barravento, deus e o diabo, terra em transe, o dragão, o leão, cabeças e claro*. [...] Il s'agit du même long-métrage *Barroko* qui se déroule entre Noirs, paysans, politiciens, révolutionnaires – enfants du Tiers-Monde – l'*Eztetyka* de la Faim²⁰⁷ ».

Cette affirmation résume bien l'importance d'une certaine conception du baroque dans la pensée de Glauber Rocha, au point de résumer tous ses films et de le lier politiquement et esthétiquement au Tiers-Monde. À propos de la citation ci-dessus, il est important de mettre en exergue le style qui, comme dans l'ensemble des écrits de Rocha, substitue les « i » par « y » et utilise fréquemment la lettre « k », ces lettres n'existant pas dans l'alphabet portugais. Ces inclusions, par le biais d'un jeu de lettres, signifient en même temps la présence étrangère dans le langage lui-même (et, ainsi de manière ambiguë, la colonisation intellectuelle du Brésil et de la langue portugaise) et, de manière dialectique, une « tupinisation » du portugais, par le biais du protagonisme attribué à l'« y ». C'est un jeu sur le langage qui s'inspire de l'anthropophagie et qui *carnavalise* le langage.

Dans deux lettres de 1976, Glauber utilise une expression curieuse, intéressante à observer. Dans une missive adressée à João Carlos Teixeira Gomes, il écrit : « le style baroque/tropical/dialectique du *Cinema novo* est né de la mise-en-scène "*jogralasca*"²⁰⁸ ». Quelques jours plus tard, il écrit au cinéaste Cacá Diegues : « je voulais écrire un poème baroque tropical dialectique qui nous décoderait la névrose et laisserait couler la lumière de

²⁰⁶ Glauber Rocha, « Carta a Gustavo Dahl, junho de 1976 », dans Ivana Bentes (dir.), *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*, op. cit., p. 600. Notre traduction. « Eu diria que no Cinema Novo tem os barrocos e os clássicos, entre os barrocos estou eu, Ruy, Cacá, entre os clássicos você e Sarra, Leon, Zuquincas... »

²⁰⁷ Glauber Rocha, « Carta a Fabiano Canosa, novembro de 1978 », dans Ivana Bentes (dir.), *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*, op. cit., p. 638. Notre traduction. « Assim a retrospectiva seria: *barravento, deus e o diabo, terra em transe, o dragão, o leão, cabeças e claro*. [...] Trata-se do mesmo Longo Filme Barroko que se desdobra entre negros, camponeses, políticos, revolucionários – os filhos do terceiro mundo – a *Eztetyka* da Fome. »

²⁰⁸ Glauber Rocha, « Carta a João Carlos Teixeira Gomes, janeiro de 1976 », dans Ivana Bentes (dir.), *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*, op. cit., p. 568. Notre traduction. « O estilo barroco/tropical/dialético do Cinema Novo nasceu da *mis-en-scène* jogralasca. »

l'inconscient : sexe, plaisir et gloire²⁰⁹ ». La mise en scène « *jogralesca* » est une référence à une troupe de théâtre dont Rocha a fait partie pendant son adolescence, le *Jogralescas Teatralização Poética*, influente à Salvador dans les années 50. Les spectacles présentaient des interprétations intimistes de poèmes brésiliens et latino-américains. La relation entre la troupe théâtrale et le *cinema novo* pose question. Mais ici, nous allons concentrer notre attention sur l'union des qualificatifs « baroque », « tropical » et « dialectique ».

Le terme « tropical » se réfère à une région du monde située entre les tropiques dont le climat est chaud et humide. La relation entre l'Amérique latine et son climat tropical est un facteur important de l'identité collective. « Amérique du Sud, Amérique du Soleil, Amérique du Sel²¹⁰ », dit un vers d'Oswald de Andrade, dans lequel le poète y renforce le lien entre le soleil, la mer et l'Amérique. Au-delà de l'intérêt pour l'identité nationale, *História do Brasil* et *Triste Trópico* sont aussi marqués par une détermination territoriale transnationale, tropicale et latino-américaine. Il existe une certaine correspondance entre les pays considérés comme du Tiers-Monde, ou sous-développés et la zone tropicale, ce qui rend ce terme particulièrement utile à Rocha dans son projet d'intégration politique et esthétique des cinémas des pays pauvres des trois continents (Amérique latine, Afrique et Asie). Le « baroque tropical » peut donc être compris comme le baroque du Tiers-Monde, qui se rapproche de la perspective du baroque du Nouveau Monde de Carpentier notamment. Le terme tropical précise ainsi l'idée de baroque. Il ne s'agit plus du baroque en général mais du baroque transformé, américanisé, qui se distingue de la pensée européenne sur le baroque historique.

Le titre du film d'Arthur Omar, *Triste Trópico*, présente une autre dimension de la notion de tropical. Il fait référence à l'œuvre de Lévi-Strauss, bien sûr, mais aussi, et surtout, à une idée de tropique liée à un regard ethnocentrique/eurocentrique. Dans une interview de 1974, Omar fait une observation intéressante sur le titre de son film. Il dit :

Le terme *Tropique* (*Trópico*) doit être lu en italique, ou plutôt entre guillemets, c'est-à-dire *Triste* « *Tropique* » (*Triste* « *Trópico* »), par son profil de citation. Où l'on dit *Tropique*, on veut dire la *notion de Tropique* – *Triste* notion de *Tropique* –, une notion définie par l'appréhension de la réalité brésilienne. Réalité vue comme tropicale. Cette *tropicalité* qui n'est peut-être pas intéressante, ou mieux, aussi productive pour la construction de films dont l'Histoire est le thème. Ou on fait une *analyse historique*, ou bien on fait une *analyse tropicale*. Mais *celle-ci* est souvent confondue avec *celle-là*, ou mieux, l'existence de l'une découlerait automatiquement de l'existence de l'autre²¹¹.

²⁰⁹ Glauber Rocha, « Carta a Cacá Diegues, janeiro de 1976 », dans Ivana Bentes (dir.), *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. *op. cit.*, p. 574. Notre traduction. « Queria escrever um poema barroco tropical dialético que nos descodificasse a neurose deixasse fluir a luz inconsciente: sexo, prazer, glória. »

²¹⁰ Oswald de Andrade, « Hip! Hip! Hoover », dans *Poesias Reunidas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

²¹¹ Arthur Omar, « Entrevista a M », *op. cit.* Notre traduction. « A palavra *Trópico* deveria ser lida em itálico, ou melhor entre aspas, isto é, *Triste* “*Trópico*”, pelo seu caráter de citação. Onde se diz “*Trópico*” se está querendo dizer a *noção de Trópico* — *Triste* noção de *Trópico* —, uma noção cunhada para a apreensão da realidade brasileira. Realidade vista como tropical. Essa tropicalidade é que talvez não seja tão interessante, ou melhor, tão produtiva para a feitura de filmes onde a

Arthur Omar montre clairement son intérêt de critiquer une certaine notion de tropique, présenté comme triste et improductif, pour penser l'histoire. Le cinéaste critique ainsi la connotation péjorative du terme, une connotation qui a une longue histoire dans les sciences sociales, dans les champs de l'ethnographie et de l'anthropologie. C'est un cliché de la pensée scientifique coloniale portugaise pour décrire les colonies. C'est aussi un terme amplement utilisé dans les études ethnographiques européennes du XIXe siècle par exemple. Le sociologue Renato Ortiz met en exergue l'influence des théories positivistes de l'évolutionnisme social (souvent liée au déterminisme géographique et au racisme scientifique, comme les écrits de Arthur de Gobineau et Louis Agassiz²¹², par exemple) sur les précurseurs des sciences sociales brésiliennes, comme Euclides da Cunha, Sílvio Romero et Nina Rodrigues, au tournant du XXe siècle²¹³. Ainsi, Nina Rodrigues « élabore de nombreuses réflexions sur les liens entre les caractéristiques psychiques de l'homme et sa dépendance à l'environnement²¹⁴ ». Selon l'auteur, « l'apathie du métis amazonien révèle les traits d'un climat tropical qui le rend incapable d'actes prudents et rationnels²¹⁵ ». L'idée de tropical est, donc, pour longtemps et dans de nombreuses études, directement liée à l'existence de peuples et de civilisations considérées comme primitives ou moins développées. Même s'il a depuis longtemps quitté le champ de la science, le préjugé scientifique a laissé de profondes racines dans les sociétés. Comme dit ironiquement le refrain de la musique *Caravanas* de Chico Buarque, de 2017, prouvant l'impressionnante capacité du célèbre compositeur de décrire poétiquement les questions fondamentales de la réalité brésilienne : « Soleil, la faute doit être du soleil/ Qui frappe la meunière, le soleil/ Qui éclate les veines, la sueur/ Qui embue les yeux et la raison » (« Sol, a culpa deve ser do sol / Que bate na moleira, o sol / Que estoura as veias, o suor / Que embaça os olhos e a razão »).

C'est justement le torride soleil tropical, tant de fois accusé des retards des pays latino-américains, que les avant-gardes brésiliennes des années 60 revendiquent (et subvertissent) en assumant le nom de *Tropicália* ou de *Tropicalismo*, inspirés par le modernisme brésilien. En parallèle avec ce mouvement, *Triste Trópico* critique à la fois une certaine idée péjorative de « tropique » et le déconstruit, en racontant une autre histoire de l'Amérique centrée sur les Indiens. Les discours eurocentriques sont dévorés de manière critique par le film, par le carnaval, par la chaleur et, ainsi, les conceptions ethnocentriques des idées de tropique/tropical

História é o tema. Ou se faz *análise histórica*, ou se faz *análise tropical*. Mas esta geralmente é confundida com *aquela*, ou melhor, a existência desta detonaria automaticamente a existência daquela.»

²¹² De Arthur de Gobineau voir, par exemple : *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853) ; et de Louis Agassiz : *A Journey in Brazil* (1868).

²¹³ Voir Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo, Brasiliense, p. 13-35.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 16. Notre traduction. « Tece inúmeras considerações a respeito da vinculação entre as características psíquicas do homem e sua dependência do meio ambiente. »

²¹⁵ Nina Rodrigues apud Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, *op. cit.*, p. 16. Notre traduction. « A apatia do mameluco amazonense revela os traços de um clima tropical que o tornaria incapaz de atos previdentes e racionais. »

sont inversées et valorisées comme identité locale et continentale. Mais cette inversion n'annule pas la présence de la compréhension triste de « tropique », soulignée par le titre du film. *Triste Trópico* porte une signification double, ou une double expérience, de la notion de tropique, c'est-à-dire une tension entre des visions opposées.

Dans le cas de la pensée de Glauber Rocha, l'idée de tropique n'inclut pas la même tension. Son sens négatif disparaît presque. Elle est utilisée avec orgueil comme un différentiel de l'identité latino-américaine, *tropicaliste*. Nous pouvons observer une étroite liaison entre les idées du *tropicalisme* et d'anthropophagie dans son discours. « Le *tropicalisme*, la découverte de l'anthropophagie, a été une révélation²¹⁶ », dit-il dans une phrase déjà citée. Pour le cinéaste, le tournant d'un nouveau mouvement culturel et, en particulier, d'un cinéma *tropicaliste*, c'est justement la réappropriation de la philosophie d'Oswald de Andrade de l'anthropophagie culturelle dans l'art brésilien. Selon lui, les années 70 marquent le début d'une nouvelle période *tropicaliste* du Cinema Novo, avec des films comme *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1971), *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1970) et *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (*Antônio das mortes*, Glauber Rocha, 1969). Ces œuvres « produisent les images du sentiment brésilien-latino-américain²¹⁷ », écrit-il. Dès lors, à la fois le *tropicalisme* et le baroque soulignent, pour Rocha, la prise de conscience que la culture occidentale fait partie de l'Amérique latine et, en même temps, ouvrent une voie vers la création d'une esthétique différenciée, propre. Dans le cas du baroque, une esthétique impérialiste dominante est appropriée par un autre impensé, qui la transforme de l'intérieur, tout en conservant ses caractéristiques fondamentales telles que l'hétérogénéité, l'excès, l'ouverture, la perméabilité ou la tension. De la même manière, le terme « tropical » fait toujours référence au climat d'une région géographique du monde qui est considéré déterminant pour la constitution de son identité culturelle. Néanmoins, la chaleur cesse d'être un karma, un stéréotype lié au primitif, pour devenir un atout : un trait de sensualité, d'érotisme, de joie profane. Ainsi les termes « baroque » et « tropical » se renforcent mutuellement, en se basant sur une dynamique dialectique analogue, à partir d'une raison anthropophagique.

Le dernier terme de l'expression formulée par Glauber Rocha « baroque-tropical-dialectique » souligne, justement, la perspective dialectique qui doit être assumée pour la compréhension des termes baroque et tropical, ou baroque tropical. En d'autres termes, ils renforcent leurs positions comme qualificatifs non officiels, anti-impérialistes, américanisés, qui cohabitent sous tension avec les conceptions traditionnelles ou européennes. D'une certaine manière, l'idée de

²¹⁶ Glauber Rocha, « Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69 », dans *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 150. Notre traduction. « O tropicalismo, a descoberta da antropofagia, foi uma revelação. »

²¹⁷ Glauber Rocha, « Das sequóias às palmeiras 70 », dans *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 237.

« dialectique » peut être entendue, par le biais de la vision d'Oswald de Andrade, comme la transformation du Tabou en Totem. La transfiguration de l'ennemi dévoré serait ainsi une dialectique proprement tropicale.

Un autre poète et théoricien cubain, Severo Sarduy, se dédie aussi à l'étude du baroque et l'article avec une identité spécifiquement latino-américaine. C'est lui qui théorise dans les années 70 la notion de néo-baroque, lancée par Haroldo de Campos dans un essai intitulé « *A Obra de Arte Aberta*²¹⁸ » (L'œuvre d'art ouverte, de 1955). Dans ses écrits sur le thème, Sarduy prend ses distances des écrits théoriques de type essentialistes de Carpentier, en arguant que le baroque n'est pas lié à la nature ou au paysage de l'Amérique latine, mais est avant tout un artifice. L'auteur ne considère pas qu'il s'agit d'un « esprit » mais d'une esthétique qui résulte d'une rupture épistémologique qui eut lieu au XVIIe siècle, et qui peut être transposée au XXe, période au cours de laquelle, dans les sciences et les arts, se vit un moment de crise et de rupture analogue à l'antérieur, un moment de plus grande instabilité et décentrement. Sarduy concentre son analyse sur le terrain de la rhétorique, du récit, des codes sémiotiques de cette esthétique qui est particulièrement présent dans les arts ibéro-américains du XXe siècle, qui la choisissent comme une importante forme d'expression. Dans « Le baroque et le néo-baroque » (« *Baroco y neobarroco* »), un essai datant de 1972, l'auteur met en exergue les caractéristiques fondamentales du code baroque : la rupture de la fonction référentielle du langage, soit l'opacité de sens et la séparation entre le signifiant et le signifié ; la rupture de la linéarité de l'énonciation ; et sa caractéristique intertextuelle, polyphonique, voire même « stéréophonique » (« en ajoutant un néologisme qui aurait certainement plu à Bakhtine²¹⁹ »), soulignant la relation que la rhétorique baroque établit avec d'autres discours, d'autres textes. Certains aspects de la description faite par Sarduy de la rhétorique néobaroque contribuent, notamment, à la réflexion du récit et du montage de *Triste Trópico*, mais aussi de *História do Brasil*. Il vaut donc mieux les préciser.

Irlemar Chiampi affirme que Sarduy réalise un déplacement et « un éclairage fondamental » pour le débat sur le baroque, lorsqu'il souligne la centralité de l'hypertextualité, de la pratique du recyclage, dans cette esthétique. Selon Chiampi :

[Sarduy] ne le considérait [le baroque] pas comme le style d'une époque ou un ion intemporel, mais comme une manière de dynamiser esthétiquement un tas inutile de savoirs accumulés ; pour produire de la beauté et du savoir, il faut utiliser les débris culturels, le répertoire obsolète et dépassé des lois et des prémisses, un paquet de restes et de ruines que l'imagination baroque converti en métaphores, en les recyclant [...]. Le baroque serait alors un recyclage des formes, l'énergisation des matériaux jetés, dont le premier moment

²¹⁸ Haroldo de Campos, « A Obra de Arte Aberta », <https://moisesnascimentoblog.files.wordpress.com/2016/08/a-obra-de-arte-aberta.pdf>, consulté le 11 octobre 2017. Texte publié à l'origine dans le journal *Diário de São Paulo*, le 07/03/1955.

²¹⁹ Severo Sarduy, « Conférence publique : Le baroque et le néo-baroque », *Liberté*, v. 15, n. 6, novembre/décembre 1973, p. 266.

de mise en évidence comme fait culturel apparaît au XVII^e siècle et apparaîtra chaque fois que le discours littéraire reproduira l’imaginaire de la Science, en manipulant ses énoncés (ses fragments) comme si c’était des métaphores [...]. C’est pour cela que l’opéra baroque refuse la totalité : sa structure de l’excès et de la prolifération ne permet pas de “former” une image globale.²²⁰

Ce recyclage d’éléments multiples et divers s’appuie sur un temps de récit non-linéaire, construits par strates et tranches, placées en situation de simultanéité, de superposition et de synchronie. Il ne s’agit pas, par exemple, d’inversions de chronologie, d’une histoire qui commence par son événement final, mais d’une rupture radicale de l’ordre ou de la mise en ordre narrative. « Le baroque se présenterait donc comme un réseau de connections, de filigranes successifs, dont l’expression graphique ne serait pas linéaire, bidimensionnelle, plane, mais en volume, spatiale et dynamique²²¹ ». Le choix d’expliquer les connections entre les éléments et les fils discursifs du code baroque, à partir de l’évocation d’une image en trois dimensions, est symptomatique d’une autre manière d’organiser le temps. Une manière qui donne la priorité à la superposition, ou à la circularité, plutôt qu’à la succession. Dans sa réflexion sur les formes artificielles du néo-baroque, Severo Sarduy cite, justement, Glauber Rocha pour illustrer la méthode de « condensation diachronique », quand existe « une superposition de plusieurs séquences qui se fondent en une seule unité du discours dans la mémoire du spectateur²²² », mélangeant les références de l’avant et de l’après.

Pour Sarduy, « l’espace baroque est celui de la surabondance et du déchet²²³ » (« *El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio*²²⁴ »). En s’opposant à l’hégémonie de la fonction informative du langage, son style contredit la logique utilitariste et productiviste dominante dans la société. Selon l’auteur, pour apprécier le baroque, il faut goûter le plaisir de la forme, du texte et du style, l’érotisme du langage lui-même. « Le langage baroque se complaît dans le supplément, dans la démesure et dans une perte partielle de son objet. Ou mieux : dans la recherche, frustrée par définition, de l’objet partiel²²⁵ ». En mettant en évidence le sacrifice de la fonction informationnelle ou de la propre intelligibilité du récit, Sarduy montre une caractéristique – directement liée au topos de l’excès – qui est utile pour l’analyse des récits de *Triste Trópico* et *História do Brasil* : la frustration inévitable ressentie par le créateur d’une

²²⁰ Irlemar Chiampi, *Barroco e Modernidade*, op. cit., p. 62-63. Notre traduction. « [Sarduy] considera-o [o barroco] não como um estilo epocal ou um éon atemporal, mas como um modo de dinamizar esteticamente o amontoado inútil dos saberes acumulados; é usar, para produzir beleza ou saber, o lixo cultural, o repertório obsoleto e desacreditado de leis e premissas, o montão de restos e ruínas que a imaginação barroca converte em metáforas, reciclando-os. [...] O barroco seria, pois, uma reciclagem de formas, a energização de materiais descartados, cujo primeiro momento de evidência como fato cultural ocorreu no século XVII e ocorrerá sempre que o discurso literário reproduza o imaginário da ciência, manejando seus enunciados (seus fragmentos) como se fossem metáforas. [...] Por isso a ópera barroca recusa a totalidade: sua estrutura de excessos e proliferações não permite “formar” a imagem global. »

²²¹ Severo Sarduy, « Conférence publique : Le baroque et le néo-baroque », op. cit., p. 266.

²²² *Ibid.*, p. 264.

²²³ *Ibid.*, p. 274.

²²⁴ Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2011, p. 32.

²²⁵ *Ibid.*, p. 275.

œuvre dite néobaroque par rapport à l'objet, au thème choisi et abordé (le côté lacunaire que Sarduy rattache directement à l'expérience sociale latino-américaine). Il écrit :

Le baroque actuel, le néo-baroque, reflète structurellement la discordance, la rupture de l'homogénéité, du logos en tant qu'absolu, la carence qui constitue notre fondement épistémologique. Néo-baroque du déséquilibre, reflet structural d'un désir qui ne peut atteindre son objet, désir pour lequel le logos n'a mis en place qu'un écran, qui cache la carence. [...] Le parcours — réel ou verbal— ne saute plus seulement par-dessus des divisions innombrables, nous savons qu'il vise un but qui constamment lui échappe, que ce trajet est divisé par cette absence même autour de laquelle il se déplace. Néo-baroque : reflet nécessairement pulvérisé d'un savoir qui sait qu'il n'est plus « tranquillement » refermé sur lui-même. Art de la destitution et de la discussion.²²⁶

Dans l'interview d'Arthur Omar faite dans le cadre de la présente recherche, le cinéaste répétait souvent l'idée que *Triste Trópico* s'agissait d'un film « non réalisé dans sa plénitude », en même temps qu'il le considérait comme « absolument radical en tant que réflexion sur le Brésil ». Pour l'auteur, la contribution de *Triste Trópico* n'est pas exactement le résultat de cette réflexion mais l'articulation de matériaux divers, la création « d'une structure où les éléments (du réel) qui, en principe, ne devraient pas cohabiter » sont réunis « en créant une tension entièrement nouvelle ». Omar dit :

Le film ose, d'une certaine manière, établir une vision du Brésil que je considère plus riche, plus radicale, plus ample, plus pleine. Mais le résultat proprement dit n'est peut-être pas définitif [...]. Vous avez un almanach mais l'intention [du film] n'est pas de dire : « dans les années 20, les almanachs étaient comme ça ». Vous avez cet univers confronté à l'univers du carnaval, mélangé avec des photographies de l'Europe, avec des photos de famille et d'autres éléments. Alors, le film ouvre une perspective que je pense qu'il n'a pas réalisé complètement mais qui est son originalité, et la raison pour laquelle il conserve un potentiel de déploiement.

Dans cet entretien, Omar exprime l'importance de la rupture de la fonction référentielle immédiate des matériaux documentaires utilisés, qui doivent être compris à partir des relations qu'ils établissent au montage avec la narration en voix *off* et avec les autres éléments de la composition. Ce n'est pas que la fonction référentielle n'existe plus. Le spectateur reconnaît, par exemple, les rushs du carnaval comme des images documentaires ou les films de famille en tant que tels. Mais un travail doit être fait de la part du spectateur, pour qu'il apprenne la nature et la fonction de l'élément remployé dans la structure du film. Ce sont des métaphores, des allégories, des digressions qui sont les moteurs de l'élaboration d'un récit qui présente, selon l'auteur, « une vision inédite du Brésil ». Différentes formes de « prolifération » sont mises en scène pour élaborer cette perspective « plus ample » et « plus pleine ». Dans un entretien des années 90, Omar déclare à propos de l'ensemble de son œuvre audiovisuelle : « Il n'existe pas de l'écran vide [...]. Mon écran est toujours plein [...]. Alors cette idée de champs plein nous aide à penser le temps plein. Moi, comme les Arabes qui travaillent l'espace dans la

²²⁶ *Ibid.*, p. 277.

calligraphie, en entrelaçant les lettres, formant une surface entièrement remplie, j'ai aussi horreur du vide²²⁷ ».

C'est « l'horreur du vide²²⁸ » dont parle aussi Sarduy. Comme contre-courant esthétique, à la recherche de l'expression libre et de nouvelles inventions du langage cinématographique, *Triste Trópico* peut être considéré comme un film néo-baroque dans le sens défini par Severo Sarduy. Il s'agit d'un film « qui dans son basculement, dans sa chute, dans son langage parfois strident, bigarré et chaotique, métaphorise l'agression contre l'entité logocentrique²²⁹ ». La force du film, reconnue par l'auteur lui-même, cohabite néanmoins avec une sensation de frustration vis-à-vis d'un résultat considéré non définitif, qui est le « reflet structural d'un désir qui ne peut pas atteindre son objet²³⁰ », un désir d'une appréhension utopique du passé dans le présent, d'une compréhension du pays et de son expérience de souffrance ou d'extase²³¹.

Sur la relation entre la résurgence du paradigme baroque au XXe siècle et l'identité latino-américaine, il convient de souligner un dernier point qui unit la pensée plus essentialiste d'Alejo Carpentier (et *História do Brasil*) au relativisme de Severo Sarduy (comme de *Triste Trópico*). Il s'agit du lien entre une certaine absence de logique du récit baroque (souvent liée à son caractère non réaliste / naturaliste) et une épistémologie proprement latino-américaine fruit d'une « modernité dissonante²³² ». Alors que Carpentier défend que cette « non-logique » serait d'essence culturelle, Sarduy argumente que l'esthétique néobaroque est particulièrement reprise et exploitée dans les manifestations culturelles d'Amérique Latine parce qu'elle exprime de manière spécialement juste sa réalité. Que cette réalité soit essentielle ou construite, les deux auteurs partagent l'idée que c'est un trait de la modernité latino-américaine de n'avoir « jamais admis la naissance de la logique chez nous » – pour citer encore un vers synthétique du « Manifeste Anthropophage » de Oswald de Andrade. C'est aussi le présupposé de Haroldo Campos. Cette perspective considère que l'Illuminisme ne s'est jamais installé en Amérique

²²⁷ Arthur Omar, « O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta », *Cinemas: Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n.10, março/abril 1998, p. 23. Notre traduction. « Não existe tela vazia [...], eu tenho a tela permanentemente preenchida, o tempo todo. [...] Então, essa ideia de campo cheio é uma ideia que vem para trabalhar com a ideia de tempo cheio. Eu, como os árabes que trabalham caligraficamente o espaço, entrelaçando as letras, formando uma superfície inteiramente preenchida, também tenho horror ao vazio. »

²²⁸ Severo Sarduy, « Conférence publique : Le baroque et le néo-baroque », *op. cit.*, p. 275.

²²⁹ *Ibid.*, p. 278.

²³⁰ *Ibid.*, p. 277.

²³¹ La tétralogie de Rogério Sganzerla sur la période d'Orson Welles au Brésil est aussi symptomatique de cette sensation de frustration, qui est seulement comprise comme un échec si elle est prise à partir d'une optique productiviste et logocentrique avec laquelle les films rompent. Sganzerla aborde le même sujet dans quatre films différents, documentaires ou de fiction. Chacun se concentre sur certaines perspectives de « cet objet partiel ». Le cinéaste est conscient que chaque film « vise un but qui constamment lui échappe », mais l'impossibilité d'appréhender le tout, l'image globale, ne l'empêche pas de remonter sans cesse les restes, les traces et les mémoires de cet événement. Il expérimente des langages, organise de multiples récits, toujours ouverts. Dans *Tudo é Brasil* en particulier, Sganzerla utilise uniquement des ruines du moment qu'il traite. Il n'y a ni textes – ni intertitres ni narration – écrits pour le film. Aussi, les matériaux utilisés ne sont pas différenciés au montage. Ils s'accroissent, prolifèrent en une structure « en volume, spatial et dynamique ».

²³² Irlemar Chiampi, *Barroco e Modernidade*, *op. cit.*, p. 4.

latine comme il l'a fait en Europe, qu'il n'a pas promu la même rupture. Ainsi, alors que le baroque historique disparaît rapidement en Europe au début du XVIII, il persiste dans les Amériques pendant tout le siècle. La déraison de la passion, la pensée inconsciente et la désorganisation fluide, des caractéristiques typiques des paradigmes baroques, auraient donc un écho particulier dans l'Amérique Latine. Celui-ci est un thème central pour les cinéastes ici abordés, indépendamment de leur lien avec le baroque.

La mémoire inscrite dans le corps ou dans la performance, l'instant d'extase du carnaval, la formation de concepts audiovisuels, ou les questions sur la perception, ce qui se passe avant la pensée consciente, sont autant de moteurs de l'œuvre artistique et de la pensée théorique d'Arthur Omar²³³. Pour Glauber Rocha, l'inconscient collectif, populaire et latino-américain, est un facteur fondamental. Comme l'écrit Ivana Bentes : « Au lieu de tenter d'expliquer la misère et l'esclavage d'une manière purement politique ou rationnelle, Glauber utilise l'expérience mystique et religieuse et plonge dans l'inconscient explosé et dans la transe latino-américaine. La Foi, la Transe et la Célébration sont les bases de sa nouvelle politique²³⁴. » Dans l'esthétique-politique de Rocha, l'irrationnel est valorisé comme forme de résistance à la colonisation, comme le souligne l'auteur dans son connu manifeste de 1971, « *Eztetyka do Sonho* » (« Esthétique du Rêve »). Dans *História do Brasil*, la forte dose de rationalité du texte cohabite avec l'imprévisibilité de sa relation aux images, des croisements de temporalités et des discours. Dans ce film, « Esthétique de la Faim » et « Esthétique du Rêve » coexistent et c'est à partir de cette double perspective que c'est possible de faire une analyse plus riche du film.

Rogério Sganzerla, lui aussi, cherche sans cesse à étendre les limites du cinéma par la relativisation des sens et des logiques rigides de récits. « La relativité volontaire » et la « désarticulation du discours traditionnel » sont au cœur de ce qu'il considère comme le cinéma moderne qui possède, selon lui, « une évidente vocation néo-baroque²³⁵ ». Il écrit :

Le cinéma moderne est une question de distance entre la caméra et l'acteur, l'auteur et le personnage, le dialogue et l'inconscient collectif [...]. Fondamentalement, le cinéma moderne constitue un passage au relatif, [...] surtout dans le Tiers-Monde, où la précarité technique [...] impose une esthétique provisoire – preuve de sa relation avec le réel. En abandonnant toute certitude, les films entrent dans la perspective d'un peut-être : aujourd'hui, le récit est faillible, incomplet, voire obscur. Les personnages deviennent ambigus ; toute rigidité tend à disparaître [...]. Nous sentons la limitation (base instrumentale de l'art baroque) de ces films fragiles et nerveux qui ne veulent pas s'éterniser.²³⁶

²³³ Plusieurs textes et ouvrages que Arthur Omar a écrit tout au long de sa trajectoire artistique, donc, après la réalisation de *Triste Trópico* – notamment les œuvres *Antropologia da face gloriosa* (1998) et *Antes de Ver : fotografia, antropologia e as portas da percepção* (2014) – peuvent éclairer des questions déjà travaillées dans le fil de 1974.

²³⁴ Ivana Bentes, « Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha », *op. cit.*, p. 1.

²³⁵ Rogério Sganzerla, *Por um cinema sem limite*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2001, p. 11.

²³⁶ *Ibid.*, p. 21-22. Notre traduction. « Cinema moderno é uma questão de distância entre câmera e ator, autor e personagem, diálogo e inconsciente coletivo. [...] Fundamentalmente, o cinema moderno constitui essa passagem ao relativo. [...] O cinema deixa de ser Lang e passa a ser Hawks – sobretudo no terceiro mundo, onde a precariedade técnica, mais que a física,

« Baroque » et « néo-baroque » sont, dès les années 60, des termes courants dans le vocabulaire des critiques cinématographiques de Rogério Sganzerla. Ils sont souvent liés, dans la perspective de l'auteur, au cinéma moderne, qui s'oppose au classique. Le traitement classique – linéaire, unitaire, d'une clarté absolue, continu et logique – contraste avec le traitement moderne – complexe, multiple, de clarté relative, discontinu et illogique²³⁷. Les cinq catégories qui différencient le classique du moderne, selon Sganzerla, sont proches de celles proposées par Wölfflin au début du siècle XX, pour opposer le style baroque du classique. « Baroque » / « néo-baroque » et « moderne » sont, donc, des termes qui désignent des aspects similaires dans le vocabulaire de Sganzerla. Le cinéaste dialogue, notamment, avec la critique cinématographique française des années 60²³⁸, qui utilise le baroque comme une catégorie esthétique plutôt général pour penser certains films du cinéma moderne. Selon cette perspective, l'expression cinématographique du baroque est celle « des metteurs en scène de la forme accomplie et complexe, foisonnante et vertueuse, symbolique et singulière²³⁹ », tels que Orson Welles. En outre que des caractéristiques formelles, Sganzerla lie le caractère baroque de l'œuvre de Welles à l'incomplétude et à l'opacité du récit, qui aboutissent à l'exigence « d'un jeu qui doit être organisé mentalement par le spectateur²⁴⁰ ». En traitant ce terme de manière ample et vague, Sganzerla ne renforce pas son lien avec une ligne de pensée spécifique du baroque en Amérique latine. Même ainsi, il souligne que ce cinéma relatif, intéressé par l'inconscient collectif et illogique, devient efficace « surtout dans le Tiers-Monde ». Dans sa filmographie, Rogério Sganzerla veut explorer l'ouverture du récit dans le cinéma moderne, s'intéressant en permanence à l'expérimentation et à l'élargissement des frontières du cinéma. *Tudo é Brasil* s'inscrit dans ce mouvement en radicalisant plus que les autres films de l'auteur l'explosion du récit et la clarté du sens.

Partant de point de vue distincts, Rocha, Omar, ainsi que Sganzerla, se penchent sur « l'impensé latino-américain » en tant que « moteur d'une nouvelle pensée²⁴¹ ». Bien que dans des contextes différents, les trois auteurs se lancent dans la production artistique d'autres formes, instables, de savoir. *História do Brasil*, *Triste Trópico* et, plus tard, *Tudo é Brasil* s'inscrivent donc, de différentes manières, dans des traditions de la pensée latino-américaine liée au paradigme

e a fenomenologia impõem a provisoriedade estética – prova da relação com o real. Abandonando qualquer certeza, os filmes ingressam na perspectiva de um talvez: hoje a narração é falível, incompleta e até obscura. Os personagens se tornam ambíguos; toda rigidez tende a desaparecer. [...] Sentimos a limitação (base instrumental da arte barroca) destes filmes frágeis e nervosos que não ambicionam se eternizarem. »

²³⁷ Voir le « Diagramme de Traitement » fait par Sganzerla dans Rogério Sganzerla, *Por um cinema sem limite*, op. cit.

²³⁸ Pour en savoir plus sur la compréhension de la critique française du baroque cinématographique, voir : *Baroque et Cinéma*, Col. Études Cinématographiques, Paris : Minard, Lettres modernes, 1960.

²³⁹ Antoine de Baecque, « Du concept au fétiche : Penser un nouvel âge du cinéma, la critique et le baroque », *Vertigo, Projection Baroque*, hors-série, 2000, p. 29.

²⁴⁰ Rogério Sganzerla, « O legado de Kane », dans *Textos críticos I*, Florianópolis, Ed. da UFSC, 2010, p. 98.

²⁴¹ Ivana Bentes, « Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha », *Biblioteca on-line de ciências da comunicação*, 2002, p. 1, <http://bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>, consulte le 26 octobre 2017.

culturel du baroque qui, en commun, veulent réfléchir sur les formes d'expression les plus adéquates de la modernité alternative transnationale du continent américain.

Les idées d'anthropophagie culturelle, de carnavalisation et de baroque ou d'effet néo-baroque se chevauchent. Elles sont toutes liées à l'imbrication entre l'identité et l'altérité, à la transtextualité et à l'hyper-textualité, à l'importance de l'aspect constructif ou au montage, à une pensée sur l'identité culturelle brésilienne ou latino-américaine, en plus d'être, en même temps, des propositions esthétiques et des visions du monde. Il existe de nombreuses intersections entre les concepts, mais chacun présente des particularités. Mais il n'y a pas seulement des affinités entre ces termes. La centralité de la culture populaire du carnaval s'oppose par exemple à l'érudition du baroque. La capacité de synthèse si marquante de l'esthétique oswaldienne, avec ses « minutes de poésie²⁴² », s'oppose aussi à la fréquente prolifération et à l'esthétique de l'excès du baroque. Mais c'est justement la cohabitation des contradictions et des tensions le cœur des montages proposés. Laissons donc la littérature et passons définitivement au cinéma et à l'analyse des récits historico-poétiques de *História do Brasil* et *Triste Trópico*, en cherchant à analyser comment ils transforment, selon les mots de George Didi Huberman, « le temps du visible partiellement souvenu en construction réminiscente, en forme visuelle de hantise, en musicalité du savoir²⁴³ » et de l'histoire.

²⁴² Paulo Prado, « Poesia Pau-Brasil », dans Oswald de Andrade, *Obras completas VII - Poesias Reunidas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, p. 8.

²⁴³ George Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les éd. de Minuit, 2003, p. 172.

2. Réemploi d'images, une question de montage pour le Brésil de la dictature

Dans ce chapitre, nous continuons à explorer les intersections entre *História do Brasil* et *Triste Trópico*, en réfléchissant sur la façon dont l'attitude anthropophagique, « carnavalisante » et baroque qu'ils assument se reflète dans les choix esthétiques du montage et de la construction narrative. Nous étudions premièrement leurs affiliations revendiquées avec l'héritage théorique du cinéaste soviétique Sergueï Eisenstein, en particulier avec son idée de « montage vertical ». L'idée de verticalité est alors pensée à la fois par rapport aux opérations spécifiques du montage de *História do Brasil* et *Triste Trópico*, et également vis-à-vis de la structure des récits élaborés. Enfin, nous adoptons une perspective plus large et réfléchissons sur le montage et le récit des films dans le cadre du débat sur le réemploi en tant que forme historiographique alternative et en comparaison avec d'autres expériences européennes.

2.1. Montage vertical : rapprochements avec Sergueï Eisenstein

L'idée de montage vertical, attribuée à Sergueï M. Eisenstein, est évoquée dans des analyses existantes sur les montages de *História do Brasil*, *Triste Trópico*, ainsi que de *Tudo é Brasil*. Maurício Cardoso affirme, dans son analyse d'*História do Brasil*, que le « montage vertical » y est « utilisé jusqu'à l'épuisement, multipliant infiniment l'effet de distanciation²⁴⁴ » entre son et image. Cette notion est associée à la pensée eisensteinienne sur le monologue intérieur et semble être comprise par l'auteur, surtout, à partir de l'article d'Ismail Xavier sur le film *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972)²⁴⁵. Dans cette article, Xavier argumente que c'est Eisenstein qui formula, dans les années 1930, une réflexion sur les formes complexes de relation entre voix et image qui peuvent être construites dans le récit cinématographique, bien qu'il souligne que cette expérimentation sera effective surtout dans le cinéma moderne, à partir des années 1960. L'auteur mentionne le texte d'Eisenstein « Allez-y servez-vous », initialement publié en 1932, comme texte fondateur de ces réflexions, lorsqu'il se concentre sur la « présence simultanée d'un discours intérieur (des mots qui mettent en évidence le mouvement subjectif du personnage à un instant donné) et d'une scène extérieure qui correspond à la situation pratique vécue par le personnage tandis qu'il pense²⁴⁶ », c'est-à-dire sur les potentialités créatives du montage du monologue intérieur au cinéma, au moyen d'une voix *off* extradiégétique. Selon Cardoso, grâce à une réflexion sur le monologue intérieur, « Eisenstein

²⁴⁴ Maurício Cardoso, *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução*, thèse sous la dir. de Zilda Márcia Gricoli Iokoi e Idelette Muzart, 2007, p. 174.

²⁴⁵ Il s'agit de l'article de Ismail Xavier, « O Olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em *São Bernardo* », *Literatura e Sociedade*, n.2, 1997, p. 127-138.

²⁴⁶ Ismail Xavier, « O Olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em *São Bernardo* », *op. cit.*, p. 127-128. Notre traduction. « Quando um filme se vale da presença simultânea de um discurso interior (palavras que evidenciam o movimento subjetivo da personagem num dado instante) e uma cena exterior que corresponde à situação prática vivida pela personagem enquanto pensa. »

suggéra [...] les possibilités d'un "montage vertical" entre son et image, à condition que la locution ne s'emploie pas uniquement pour commenter les images, mais pour les questionner, provoquant ainsi l'entrechoque et la distanciation à l'intérieur du plan, et non à peine par le "montage horizontal" entre les plans²⁴⁷ ». Dans *História do Brasil*, justement, « l'asymétrie constante entre image et voix *off*, disqualifiant le narrateur en tant qu'unique source d'interprétation, produit un troisième sens ; elle établit une autre instance narrative qui ne se situe pas simplement dans la voix du narrateur, ni dans l'image, mais dans la composition de l'ensemble²⁴⁸ », provoquant ainsi une instabilité permanente, comme le soutient Cardoso.

Ismail Xavier, écrivant sur *Triste Trópico*, signale que suivant différents courants du cinéma moderne, le film se configure à partir du jeu double entre questionnement ou suspension du récit et sa réaffirmation « par d'autres voies », par le biais d'une « fascination pour le récit d'expériences²⁴⁹ ». Selon l'auteur, dans le film d'Arthur Omar

Ce double jeu est travaillé de façon originale, grâce à un *montage vertical* qui ne fait jamais coïncider la voix et l'image. Sans aucun doute, le réalisateur dialogue ici avec le Godard de *One plus One* (1969), ainsi qu'avec des réalisateurs brésiliens innovateurs du point de vue cinématographique (Glauber Rocha, Bressane, Hirzsmann). En même temps qu'il pousse à l'extrême l'opposition son et image, il revendique plus nettement l'héritage d'Eisenstein quant à la conception du montage. Ce dernier est utilisé dans le film comme un instrument de précision aux divisions millimétriques et aux effets calculés, bref, comme de « l'ingénierie » émotionnelle²⁵⁰.

Il est intéressant de noter qu'à propos de *Tudo é Brasil*, le chercheur Samuel Paiva affirme également que le film de Sganzerla est basé sur « le principe du *montage vertical*²⁵¹ ». Dans les analyses de l'auteur, la notion est aussi comprise par rapport à l'idée eisensteinienne du monologue intérieur. Paiva souligne que « on doit à Eisenstein ce principe de montage, caractérisé par les relations asynchrones entre image et son, comme manière d'instaurer le conflit, si cher aux théories du cinéaste russe²⁵² ».

Bien qu'elle soit mentionnée dans diverses analyses sur les films étudiés ici, dans aucune d'elles l'idée de montage verticale n'apparaît développée plus profondément ou à partir d'exemples

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 174. Notre traduction. « Eisenstein sugeriu [...] as possibilidades de uma "montagem-vertical" entre som e imagem, desde que a locução não se prestasse unicamente a comentar as imagens, mas a questioná-la, provocando o entrechoque e o estranhamento no interior do plano e não apenas pela "montagem horizontal" entre os planos. »

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 174. « Em *História do Brasil*, a constante assimetria entre imagem e voz *over* desqualifica o narrador como única fonte de interpretação, produz um terceiro sentido; instaura outra instância narrativa que não está simplesmente na fala do narrador, nem na imagem, mas na composição do conjunto. »

²⁴⁹ Ismail Xavier, « L'envers du Brésil », *Cinémas d'Amérique Latine*, n. 9, 2001, p. 74.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 74.

²⁵¹ Samuel Paiva, *A Figura de Orson Welles no Cinema de Rogério Sganzerla*, thèse sous la dir. de Rubens Machado Jr., Universidade de São Paulo, 2005, p. 280. Notre traduction. « Depois dos letreiros iniciais [...], vemos uma foto de Carmen Miranda, vestida da forma que lhe é peculiar, de baiana estilizada, dançando. Esse rápido plano é sucedido por um trecho de filme preto e branco no qual a cantora interpreta *O que é que a baiana tem* [...]. Esta é a única sequência em *Tudo é Brasil* em que ocorre sincronia entre voz e corpo. A partir daqui, permanece o princípio de montagem vertical. »

²⁵² Samuel Paiva, « Material de Arquivo e Montagem no Curta-Metragem *Linguagem de Orson Welles* », *Intercom 2007*, Santos, 2007, p. 2. Notre traduction. « Se deve a Eisenstein esse princípio de montagem, caracterizada pelas relações assíncronas entre imagem e som, como forma de instaurar o conflito, tão caro às teorias do cineasta russo. »

spécifiques. La première partie de ce chapitre prétend explorer cette notion qui traverse des études d'auteurs différents sur les films en question. Comment contribue-t-elle à la réflexion sur ses œuvres ? Comment fut-elle définie et développée par Eisenstein ? Comment est-elle – ou n'est-elle pas – actualisée dans ces films ? Quels sont ses effets en relation au montage de matériaux préexistants ?

Il faut souligner que Sergueï Eisenstein est une référence importante aussi bien pour Glauber Rocha que pour Arthur Omar. Référence assumée par les cinéastes eux-mêmes en diverses occasions. Arthur Omar cite régulièrement Eisenstein, à qui il dédia même son mémoire d'études supérieures. Par exemple, dans une interview de 1998 à Carlos Alberto Mattos et Ivana Bentes, réfléchissant sur sa trajectoire audiovisuelle, Omar dit travailler sur « la façon de produire des concepts à partir des images [...]. Une façon de produire des concepts non-verbalisables, c'est-à-dire non traduisibles en mots²⁵³ ». Omar complète l'idée en réaffirmant son admiration pour la « pratique de montage eisensteinienne », qui cherche aussi à produire des concepts, bien que, dans le cas d'Eisenstein, il s'agisse de « traduire des concepts existants préalablement », « des concepts traduisibles en mots²⁵⁴ ». À un autre moment de la même interview, alors que Omar manifeste l'importance du spectateur dans son œuvre, il fait de nouveau référence à Eisenstein de manière spontanée, évoquant sa notion de montage d'attractions. « À cet égard, je dirais que je suis soviétique », dit-il, « c'est-à-dire que je souhaite créer des attractions qui placent le spectateur dans un tourbillon sensoriel et émotionnel permanent²⁵⁵ ».

Glauber Rocha, en particulier, projette une grande identification avec le cinéaste russe et son œuvre. Dans une lettre adressée à Paulo Emílio Salles Gomes, en janvier 1976, il écrit :

Et selon mes propres idées de matérialisation, c'est le mythe d'Eisenstein qui m'a fait être cinéaste. [...] Déjà quand j'étais jeune, je m'identifiais physiquement à ses photos. Ensuite les films. Puis les livres que j'ai lus et relus durant toute ma vie sans jamais bien saisir. Consciemment. Et la révolution. [...] Je ne connais pas bien ni n'apprécie Dziga Vertov. Mais je crois avoir compris le montage dialectique d'Eisenstein à ma manière²⁵⁶.

Dans cette même lettre, Glauber s'exprime au sujet du montage d'*História do Brasil*, en

²⁵³ Arthur Omar, « O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta », *op. cit.*, p. 9. Notre traduction. « A tentativa de gerar conceitos através das imagens [...]. Uma tentativa de gerar conceitos não-verbalizáveis, ou seja, não traduzíveis em palavras. »

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 29. Notre traduction. « Nesse sentido eu diria que sou soviético, no sentido de que quero criar atrações que coloquem esse espectador num permanente turbilhão sensorial e emocional. »

²⁵⁶ Glauber Rocha, « Carta a Paulo Emílio Salles Gomes, janeiro de 1976 dans Ivana Bentes (dir.), *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*, *op. cit.*, p. 582. Notre traduction. « E segundo minhas próprias ideias de materialização foi o mito Eisenstein que me fez ser cineasta. [...] Primeiro quando era jovem me identificava fisicamente com suas fotos. Depois os filmes. E os livros que li e reli durante a vida sem nunca entender bem. Conscientemente. E a revolução. [...] Não conheço bem nem gosto de Dziga Vertov. Mas creio que entendi a montagem dialética de Eisenstein à minha maneira. »

affirmant : « Je considère le montage très bon et, la structure étant dialectique, elle permet d'étirer, d'ouvrir des parenthèses, des notes, etc²⁵⁷ ». Glauber fait référence au cinéaste soviétique non seulement dans ses lettres, mais aussi dans de nombreux textes sur ses propres films et sur les œuvres d'autres cinéastes, en plus d'écrire spécifiquement sur Eisenstein, comme dans l'article « *Eyzenstein e a Revolução Soviética*²⁵⁸ ».

Eisenstein et le montage vertical

Entre 1937 et 1940, Eisenstein se lance dans une révision critique de son concept de montage, développant ainsi la notion de montage vertical, présentée dans trois essais datés de 1940. Dans *Montage Eisenstein*, Jacques Aumont souligne que ces années « sont, sans conteste, avec les toutes dernières années de sa vie, celles où Eisenstein travaille le plus directement et le plus explicitement à un projet théorique », déployant une réflexion sur le montage qui peut être considérée comme « un des moments plus forts, plus condensés, de toute sa réflexion²⁵⁹ ». « Montage 1937 » est le premier texte de cet ensemble, essai incomplet et fragmenté qui ne fut publié à l'époque. Cependant, selon Aumont, ce texte d'Eisenstein est celui qui présente sous la forme la plus concrète et cohérente sa réflexion théorique d'alors sur la question du montage, se constituant ainsi comme base des essais suivants : « Montage 1938 » et les trois parties de « Montage Vertical²⁶⁰ », qui reprennent ses idées principales²⁶¹. Ces derniers textes composent le volume intitulé *The Film Sense*, publié initialement en anglais en 1942 et l'unique publication éditée du vivant d'Eisenstein.

Dans « Montage 1938 », Eisenstein cherche à actualiser sa réflexion sur le montage, dans le contexte du cinéma sonore soviétique de la fin des années 1930, en le considérant comme un processus artistique qui dépasse les limites du cinéma. Analysant ses réflexions antérieures, établies durant les années 1920, Eisenstein se demande : « qu'y avait-il de vrai, qu'y avait-il de faux dans les déclarations enthousiastes que nous faisons à l'époque ?²⁶² ». Il fonde sa critique sur le manque d'attention accordée à la question des *matériaux* juxtaposés²⁶³, c'est-à-dire au contenu du plan en soi et à l'importance des éléments spécifiques choisis, considérés

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 585. Notre traduction. « Considero a montagem muito boa e como a estrutura é dialética, permite elastecer, abrir parênteses, notas, etc. »

²⁵⁸ Voir Glauber Rocha, *O século do cinema*, São Paulo, Cosac Naify, 2006, pp. 161-169.

²⁵⁹ Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, Paris, Images Modernes, 2005, p. 230.

²⁶⁰ Eisenstein a publié trois essais intitulés « Montage Vertical », entre septembre 1940 et janvier 1941, dans le périodique soviétique *Iskusstvo Kino*. Dans l'ouvrage en anglais, *The Film Form*, chacun des textes a reçu un titre propre. Dans la version française du livre, *Le film : sa forme / son sens*, les titres sont, respectivement : « Synchronisation des sens », « Forme et contenu » et « Le fond, la forma et la pratique ».

²⁶¹ Voir Jacques Aumont, *Montage Eisenstein, op. cit.*, p. 230-231.

²⁶² Serguei Eisenstein, « Montage 1938 », dans *Le Film, sa forme, son sens*, Paris, C. Bourgois, 1976, p. 215.

²⁶³ *Ibid.*, p. 216.

individuellement. Toutefois, le cinéaste affirme :

Un fait était alors vrai et le demeure encore aujourd'hui : la juxtaposition de deux fragments de film distincts, mis bout à bout s'apparente moins à leur somme qu'à leur *produit*. Cela s'apparente plus à un produit qu'à une somme du fait que *qualitativement* — par sa dimension (son degré) — le résultat d'une juxtaposition diffère toujours de chacun de ses composants pris séparément²⁶⁴.

La thèse centrale de l'article, ici passablement simplifiée, est qu'aussi bien le choix des éléments que l'articulation qui les régit se font en fonction d'un thème ou d'un sentiment plus grand, qui conduit l'ensemble et forme une « image totale ». Les différents détails ou fragments d'une œuvre d'art – Eisenstein expose des exemples provenant surtout de la littérature et de la peinture – doivent s'harmoniser afin d'atteindre ce qu'il considère comme la « concrétisation aiguë du thème²⁶⁵ ». Le cinéaste évoque l'idée d'harmonie comme clef d'une compréhension plus ample de l'œuvre d'art, comme un tout organique, unificateur, formé de plusieurs parties. À partir de 1937, la conception de montage eisensteinienne est prolongée par rapport à sa réflexion antérieure. On retrouve le montage dans le travail de l'acteur, de l'écrivain, du peintre, du réalisateur. Compris comme le processus qui produit du sens à partir d'associations, il dépasse les limites du cinéma, et devient le centre de toute œuvre d'art²⁶⁶. L'idée d'organicité apparaît alors comme centrale dans la pensée eisensteinienne. L'objectif principal du montage est d'atteindre cette organicité, qui est l'union (ou la synchronisation) idéale des multiples éléments hétérogènes, afin de concrétiser le thème, qui se réalisera seulement en atteignant le spectateur, produisant chez lui un effet d'extase.

Écrit à la fin des années 1930, ce traité sur le montage est une base théorique importante pour le développement de la réflexion sur le montage vertical proprement dit. Pour illustrer l'idée de montage vertical, Eisenstein commence son premier essai sur le sujet évoquant l'image d'une partition d'orchestre pour montrer que c'est la structure verticale qui entre-lie tous les éléments de l'ensemble dans une unité de temps donnée. Le montage vertical, qui traite de la relation entre image et son, est semblable aux relations verticales des notes musicales et des instruments d'une partition de musique. L'explication de l'auteur est claire :

Nous pourrions représenter un diagramme de ce qui se passe dans un *montage vertical* par deux lignes, en nous souvenant que chacune de ces lignes représente le complexe d'une partition à plusieurs voix. [...] Le diagramme n° 2 révèle le nouveau facteur « vertical » d'inter-correspondance qui naît dès que les fragments du montage son-image sont collés les uns aux autres. Pour ce qui est de la structure de montage, nous n'avons plus une simple succession horizontale d'images, car une nouvelle « superstructure » est maintenant érigée verticalement sur la structure-image horizontale. [...] Les fragments de son correspondent aux fragments d'images, non pas par ordre de séquence, mais de simultanéité²⁶⁷.

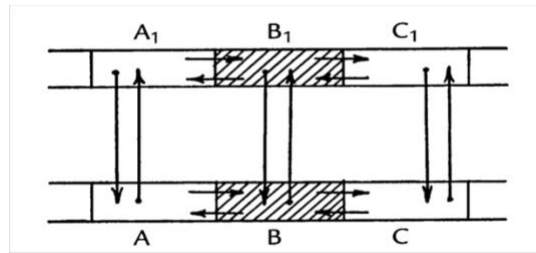
²⁶⁴ *Ibid.*, p. 215.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 234.

²⁶⁶ Sur le concept de montage et ses redéfinitions dans le travail théorique d'Eisenstein, voir, par exemple, le dernier chapitre de *Montage Eisenstein* (Jacques Aumont, *Montage Eisenstein, op. cit.*, p. 205-258).

²⁶⁷ Serguei Eisenstein, « Synchronisation des sens », dans *Le Film, sa forme, son sens, op. cit.*, p. 258.

Ci-dessous le diagramme exposé dans le livre :



L'idée de fond du montage vertical est donc que le « montage sonore-visuel » ne doit pas considérer simplement les juxtapositions de sa ligne horizontale, séquentielle et progressive, mais aussi sa ligne verticale, qui travaille la superposition entre les bandes visuelle et sonore. Alors que dans son horizontalité le montage façonne la succession, dans sa verticalité il œuvre à la simultanéité, c'est-à-dire à la coprésence des éléments. Eisenstein mentionne de plus dans ce texte la superposition d'images (double-exposition), comme résultante de ce facteur vertical du montage, existant déjà dans le cinéma muet. Aussi, en soulignant que chaque ligne de son diagramme représente « le complexe d'une partition à plusieurs voix », le cinéaste nous signale que dans son système, le plan n'est pas nécessairement l'unité minimale du montage. En effet, celui-ci peut être décomposé en plusieurs niveaux, par exemple lorsque l'on considère des questions comme lumière et ombre, composition graphique, mouvement interne du plan, etc. Ainsi, la verticalité, dans la pensée théorique d'Eisenstein, peut être considérée au-delà de la relation entre image et son, bien qu'elle maintienne, même dans son sens le plus ample, l'idée de simultanéité des éléments²⁶⁸.

Comme nous pouvons l'observer, le diagramme dessiné par Eisenstein au début des années 1940 ressemble à la *timeline* de n'importe quel logiciel d'édition contemporain, qui sépare verticalement les couches d'image et de son :

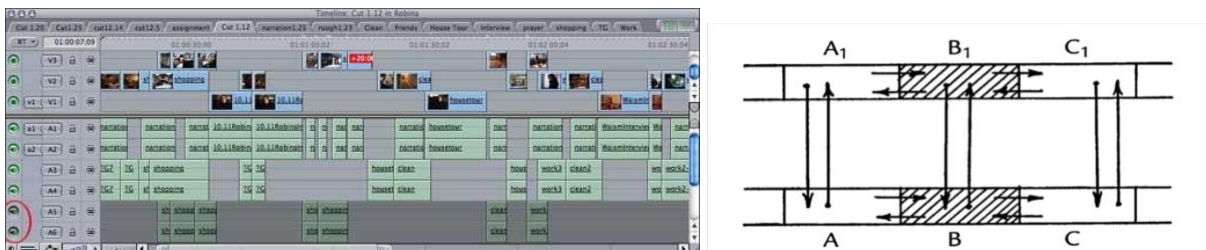


Fig. 10 : À gauche : *timeline* (ligne du temps) du logiciel de montage *Final Cut Pro 7*. Dans la partie supérieure on voit les pistes de vidéo/images (V1, V2, V3), dans la partie inférieure on voit les pistes de son (A1, A2, A3, etc). À droite : le diagramme dessiné par Eisenstein en 1940.

²⁶⁸ C'est dans ce sens qu'Aumont observera que l'idée de verticalité est déjà présente dans la théorie d'Eisenstein depuis l'essai « Dramaturgie de la forme du film », de 1929, quand Eisenstein élabore une réflexion sur le montage en considérant les différents types de conflits qui se sont établis à l'intérieur même du plan, ainsi que les conflits entre « l'expérience optique et acoustique », le « contrepoint audiovisuel ». (Voir Jacques Aumont, *Montage Eisenstein, op. cit* et Serguei Eisenstein, *Le Film, sa forme, son sens, op. cit.*)

La théorie eisensteinienne ne se restreint pas à cette explication de la verticalité. Le montage vertical doit, selon l'auteur, résoudre le problème qu'il nomme « synchronisation interne » des multiples éléments qui le composent. Au fil des articles dans lesquels Eisenstein se penche sur cette question, il cherche à explorer les formes idéales de relation entre image et son (sphères considérées opposées), afin que l'organicité désirée du tout, à savoir la représentation fidèle du thème ou du sentiment choisi au préalable, soit atteinte. Reprenant sa théorie antérieure sur les méthodes de montage²⁶⁹, Eisenstein explore les façons d'obtenir l'harmonie désirée, et conclut que c'est par une correspondance entre le mouvement de l'image – ou du regard que porte le spectateur à l'image – et le mouvement du son – de la musique principalement – que l'on peut atteindre une synchronisation interne idéale. Sa réflexion se cristallise autour de la recherche d'une structure polyphonique (le terme « polyphonie » est répété de nombreuses fois), où chacune des multiples voix, ainsi que les formes d'articulation entre elles, évoquent le thème ou le sentiment voulu. Associant sa théorie et sa pratique, il convoque, dans ce texte, son film *Alexandre Nevski* (1938), comme illustration du montage vertical et de ses méthodes. Les exemples des plans et des séquences mentionnés dans le texte visent à démontrer, grâce à divers graphiques, comment la synchronisation idéale entre le mouvement de l'image et celui de la musique peut être obtenu. Toutefois, ceux-ci semblent par trop abstraits et de compréhension difficile. Il faut souligner, aussi, que tous les dialogues d'*Alexandre Nevski* sont synchronisés de manière réaliste dans le film.

Jacques Aumont considère que *Ivan le terrible*, parties une et deux, est le film qui expose le mieux, dans la pratique, la pensée eisensteinienne sur le montage vertical, que l'auteur baptise de montage organique. « L'idée de verticalité renvoi à une volonté de décomposition de divers éléments qui composent chaque morceau, chaque fragment, de la chaîne filmique²⁷⁰ », écrit Aumont, qui centre sa définition de montage vertical dans la recherche eisensteinienne d'une « image globale », par le biais d'un travail de construction métaphorique de chaque élément de la composition (du cadrage au montage)²⁷¹. C'est, par exemple, le cas de la séquence du « meurtre dans la chambre nuptiale » d'*Ivan I*. Aumont démontre comment les différents éléments qui la composent : les thèmes musicaux – qui entrent et sortent au moyen de coupes abruptes –; les bruits de la bande-son, tels que ceux des gouttes qui tombent – amplifiés et asynchrones –; la parole – quant à elle en synchronie avec l'image – ; et des aspects du cadrage,

²⁶⁹ Dans l'article « Méthodes de montage », de 1929 (Voir Serguei Eisenstein, *Le Film, sa forme, son sens, op. cit.*, p. 63-74), Eisenstein établit une typologie du montage, dans laquelle il décrit des différentes catégories du montage : « montage métrique », « montage rythmique », « montage tonal », « montage harmonique » et « montage intellectuel ». Ces catégories sont reprises et mentionnées éventuellement dans les textes de 1940 à propos du montage vertical.

²⁷⁰ Jacques Aumont, *Montage Eisenstein, op. cit.*, p. 57.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 189.

comme « l’envahissement de la surface du cadre par le noir du manteau d’Euphrosine²⁷² », s’accumulent, permettant que « image et son, l’un avec l’autre, l’un sur l’autre, délivrent un signifié global (la trahison), dont chaque actualisation partielle [...] est déjà une micrométaphore²⁷³ ». Bien qu’il souligne la question de la décomposition eisensteinienne en de multiples instances, Aumont focalise lui aussi son analyse du montage vertical dans la relation simultanée entre image et son.

Si nous reprenons l’emploi de l’idée de montage vertical dans les analyses d’*História do Brasil* et *Triste Trópico*, citées au début de ce texte, on peut s’étonner de son association à la notion eisensteinienne de monologue intérieur, ou même de son association aux idées d’asynchronie, de distanciation et de conflit, développées antérieurement dans les écrits du cinéaste soviétique. Cependant, nous pouvons facilement comprendre la raison de cette apparente confusion. Si nous pensons le montage vertical dans son sens le plus pragmatique et immédiat défini par Eisenstein, c’est-à-dire comme un terme qui décrit les relations de simultanéité établies par le montage, et qui possède comme essence, ou élément incontournable, l’association entre image et son, celui-ci peut être observé rétrospectivement dans la réflexion d’Eisenstein, plus précisément dans ses écrits sur les potentialités du cinéma sonore. L’exploration des relations entre image et son au cinéma, avec en ligne de mire un anti-naturalisme cinématographique, est une caractéristique constante dans différentes phases de la pensée eisensteinienne. En effet, à plusieurs moments de sa réflexion, Eisenstein se consacre à la question des possibilités de montage entre bandes visuelle et sonore (de la superstructure « érigée verticalement sur la structure horizontale » du montage), dans le but de produire certains effets chez le spectateur, grâce à un travail de composition des éléments expressifs. Au sein de cette problématique du cinéma sonore, un des thèmes importants auquel l’auteur se dédie au début des années 1930 est celui du monologue intérieur et il semble alors intéressant de l’exposer un peu mieux.

Lorsqu’Eisenstein était aux États-Unis, employé par la Paramount Pictures, il écrivit une adaptation pour le cinéma du roman *Une tragédie américaine*, de Theodore Dreiser. Cependant, comme Eisenstein le raconte dans l’article « Allez-y servez-vous », publié initialement en 1932, le script fut refusé par le studio et ne fut jamais filmé. En cherchant à transposer le texte littéraire à l’écran, Eisenstein fait alors face à la question du monologue intérieur, à savoir la représentation de la pensée du personnage, et en vient à la conclusion que le cinéma est un moyen privilégié pour l’exprimer. « Quand j’ai rencontré Joyce à Paris, il s’est passionnément intéressé à mes projets de monologue intérieur au cinéma dont les possibilités sont infiniment

²⁷² *Ibid.*, p. 190.

²⁷³ *Ibid.*, p. 189-190.

plus vastes que celles offertes par la littérature²⁷⁴ », écrit Eisenstein, il complète plus loin dans le texte : « quel champ pour la réflexion, pour l'invention créatrices ! Et comme il apparaît évident que le matériau du film sonore n'est pas le dialogue. *Le vrai matériau du film sonore, c'est naturellement le monologue*²⁷⁵ ». La représentation de la subjectivité, des sensations et des pensées intimes des personnages à partir des multiples relations possibles entre mots, sons, silences et images, est pour Eisenstein la puissance majeure du montage qui inclut le son. Ce n'est donc pas la synchronie naturaliste entre dialogue et corps qui est considéré comme la force du cinéma sonore mais bien le son comme représentation du processus intérieur de la pensée humaine. Il faut souligner que c'est ce texte qui est cité dans la thèse de Cardoso et de Paiva, afin d'élucider l'idée de montage vertical, idée alors non développée par Eisenstein dans ces termes.

Dans l'article de 1935 « La forme du film : nouveaux problèmes », Eisenstein s'emploie à développer et à étoffer sa théorie du monologue intérieur²⁷⁶. Selon l'auteur, le discours intérieur, les « flot et continuité de pensées encore informulées non revêtues des formes logiques de leur formulation²⁷⁷ », est doté d'une structure et d'une syntaxe spécifiques, en opposition au discours extérieur, la parole, qui est construite sur des constructions logiques. Aussi, les « lois de constructions du discours intérieur » correspondent à celles « que l'on retrouve à la base de toutes les règles ordonnant la structure de la forme et de la composition des œuvres d'art²⁷⁸ ». On comprend ainsi que pour Eisenstein, les principes qui régissent le mécanisme ou le fonctionnement du discours intérieur, défini comme « pensée sensorielle », sont considérés, d'une manière générale, comme étant les mêmes que ceux de l'art. Dans ce texte, le cinéaste entend alors systématiser ces lois afin « de dominer les “mystères” de la technique de la forme²⁷⁹ ». À cette fin, Eisenstein exploite une autre relation de correspondance, soutenant, à partir de nombreux exemples, que la « pensée sensorielle » suit les mêmes lois que les « processus de pensée primitive²⁸⁰ » d'autres époques et civilisations, pouvant alors être élucidée par ces dernières. Influencé par l'œuvre de l'anthropologue français Lucien Lévy-Bruhl, Eisenstein établit ainsi un parallèle entre pensée sensorielle et pensée prélogique. Parmi les différents exemples, le cinéaste soviétique évoque le cas traité par Bruhl de l'ethnie indigène brésilienne des Bororos. Selon le texte, les Bororos se considéraient à la fois comme des êtres humains et comme des oiseaux (plus particulièrement des aras), chaque personne étant

²⁷⁴ Sergueï Eisenstein, « Allez-y servez-vous », dans *Le Film, sa forme, son sens, op. cit.*, p. 92.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 94.

²⁷⁶ Le monologue intérieur est considéré par Eisenstein comme le successeur de la réflexion sur le cinéma intellectuel, développé dans les années 1920.

²⁷⁷ Sergueï Eisenstein, « La forme du film : nouveaux problèmes », dans *Le Film, sa forme, son sens, op. cit.*, p. 149.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 149.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 150.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 151.

« une identité totale et simultanée²⁸¹ » entre les deux. Eisenstein argumente que cette condition de double existence peut aussi être observée dans la pratique artistique. Il cite à cet effet l'exemple du jeu de l'acteur et la nécessaire simultanéité entre « je » et « il » dans ce travail. Pour l'auteur, la « pensée sensorielle » est considérée comme la pierre angulaire de l'œuvre d'art, bien qu'elle engendre aujourd'hui, en dehors de celle-ci, des comportements qu'il considère comme primitifs et régressifs. Il conclut :

La dialectique des œuvres d'art est bâtie sur la plus curieuse des "unité-dualité". L'élément affectif de l'œuvre d'art repose sur le fait qu'un double processus se déroule en elle simultanément : un impétueux élan progressif suivant les directions des plus hauts échelons explicites de conscience et simultanément, au moyen de la structure formelle, une plongée dans les couches les plus profondes de la pensée sensorielle. Ce n'est que dans "l'unité-dualiste", dans la compénétration de ces deux tendances que réside, chargée de tension, l'authentique unité de la forme et du fond (contenu)²⁸².

Eisenstein ajoute que dans la phase actuelle du cinéma sonore soviétique, la question du contenu idéologique est au premier plan et pleinement développée, et qu'il est donc nécessaire de se tourner à nouveau vers la thématique de la forme, ses lois de construction et de composition. De ce fait, sa principale question est la poursuite de « *la forme expressive-limite et affective-limite*²⁸³ », qui exige une plongée dans la pensée sensorielle (vue comme partie constituante de l'esthétique et du montage cinématographique), qui peut être compris comme une plongée dans l'irrationalité ou la déraison (même si Eisenstein n'emploie pas ces termes). C'est ce à quoi le cinéaste se consacre alors, par le biais de sa recherche sur le discours intérieur, et qui se concrétiserait dans la réalisation de *Le Pré de Béjine*.

Lévy-Bruhl fut un intellectuel renommé et très influent dans l'Europe des années 1920. Il est intéressant d'observer que Oswald de Andrade dialogue lui aussi avec Bruhl dans l'élaboration de sa réflexion sur l'anthropophagie culturelle²⁸⁴. « Contre les importateurs de conscience en conserve. Palper la vie. Et laisser M. Lévy-Bruhl étudier la mentalité prélogique²⁸⁵ » dit un des aphorismes du *Manifeste Anthropophage*. Oswald ne nie pas une autre forme de pensée, qui pourrait même être considérée comme prélogique (après tout, « nous n'avons jamais admis la naissance de la logique chez nous »), mais il la valorise en tant que sagesse (une fois de plus, en opérant une transformation de tabou en totem). Dans son texte, Eisenstein critique aussi l'abordage positiviste et de caractère impérialiste de Lévy-Bruhl, cependant, il maintient qu'il

²⁸¹ *Ibid.*, p. 154.

²⁸² *Ibid.*, p. 163.

²⁸³ *Ibid.*, p. 164.

²⁸⁴ Lucien Lévy-Bruhl a également exercé une influence sur le mouvement moderniste brésilien des années 1920. Comme Beatriz Azevedo l'affirme : « Non seulement Oswald de Andrade lit et cite Lévy-Bruhl, mais aussi plusieurs modernistes, dont Mário de Andrade. » (Beatriz Azevedo, *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*, *op. cit.*, p. 123-124). Notre traduction. « Não apenas Oswald de Andrade lê e cita Lévy-Bruhl, mas também diversos modernistas, entre eles Mário de Andrade. »

²⁸⁵ Oswald de Andrade, « Manifeste Anthropophage », dans *Anthropophagies*, *op. cit.*, p. 268.

existe différents niveaux de développement culturel, inférieurs et supérieurs, alors que Oswald, de manière plus radicale, cherche à abolir ou inverser les hiérarchies établies.

Il convient de mentionner, comme le souligne Aumont dans *Montage Eisenstein*, que la théorie du monologue intérieur ne survit pas longtemps dans les écrits d'Eisenstein. Sa disparition se doit, d'un côté aux fortes critiques au terrain philosophique sur lequel il s'appuie (la notion de « pensée prélogique » étant passablement critiquée et finalement abandonnée par Lévy-Bruhl lui-même), d'un autre côté aux « accusations de subjectivisme [...] et idéalisme qu'elle valut à Eisenstein²⁸⁶ ». Finalement, le cinéaste ne parvint jamais à mettre l'idée en application dans sa pratique cinématographique. *Le Pré de Béjine*, dont le tournage fut interrompu et le film censuré par le gouvernement soviétique en 1937, serait en principe, le laboratoire d'expérimentations de cette théorie. Les négatifs du tournage ont été perdus au cours de la Seconde Guerre mondiale. Il est par conséquent intéressant d'observer que les tentatives de mise en pratique du monologue intérieur eisensteinien ont été refusées aussi bien par l'industrie cinématographique états-unienne que par l'Union Soviétique stalinienne²⁸⁷.

Concluant cette brève révision rétrospective des phases importantes de la pensée eisensteinienne sur les relations entre image et son au cinéma²⁸⁸, nous aboutissons aux premiers écrits de l'auteur sur la question, contemporains de l'avènement du cinéma sonore, qui développent l'idée de « contrepoint ». À la fin des années 1920, Eisenstein argumente que l'emploi le plus intéressant de la technologie récente d'alors qui inclut le son au cinéma n'est pas celui de la synchronisation naturaliste, mais celui du son comme nouvel élément de choc du montage, au moyen de la « technique du contrepoint appliquée à la combinaison de l'image visuelle et de l'image auditive²⁸⁹ ». Eisenstein, Poudovkine et Alexandrov écrivent le « Manifeste “contrepoint orchestral” », publié en 1928 à Moscou :

Seule l'utilisation du son en guise de contrepoint vis-à-vis d'un morceau de montage visuel offre de nouvelles possibilités de développer et de perfectionner le montage. *Les premières expériences avec le son doivent être dirigées vers sa « non-coïncidence » avec les images visuelles.* Cette méthode d'attaque seule produira la sensation recherchée qui conduira, avec le temps, à la création d'un nouveau *contrepoint orchestral* d'images-visions et d'images-sons²⁹⁰.

Ce texte rapidement circulera dans le monde entier. Au Brésil, comme le souligne Fabiola Notari, il est reproduit en 1930 dans le journal *O FAN*, traduit en portugais à partir des versions

²⁸⁶ Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, op. cit., p. 87.

²⁸⁷ Eisenstein lui-même fera une autocritique, en assumant publiquement que la réalisation de *Le Pré de Béjine* était une erreur, et se conformant, au moins publiquement, donc, à la censure subie.

²⁸⁸ La production textuelle d'Eisenstein, comme on le sait, est très vaste. Dans cette analyse, nous nous concentrons, principalement, sur l'ensemble d'articles qui composent les deux ouvrages théoriques les plus connues du cinéaste, organisées par lui et publiées premièrement en anglais, dans les années 1940 : *The film sens* et *The film form*, éditées en français dans l'ouvrage *Le film : sa forme, son sens*.

²⁸⁹ Serguei Eisenstein, « Un point de jonction imprévu », dans *Le Film, sa forme, son sens*, op. cit., p. 28.

²⁹⁰ Serguei Eisenstein, « Manifeste contrepoint orchestral », dans *Le Film, sa forme, son sens*, op. cit., p. 20.

déjà existantes de l'article en anglais et en français²⁹¹. Entre 1928 et 1929, Eisenstein continue de développer sa réflexion sur le cinéma sonore, de manière de plus en plus complexe, mais maintenant l'idée centrale de contrepoint. Si comme l'écrit le cinéaste à cette époque, « montage est conflit²⁹² », le son est donc une variable expressive supplémentaire qu'il faut considérer pour produire ce conflit. À ce stade de sa réflexion, une des préoccupations d'Eisenstein est de parvenir à une approche égalitaire des différents éléments de la composition cinématographique, sans relation de dominance, ce qui aboutit à la définition de la méthode du montage atonal, définit par lui-même²⁹³. *La Ligne Générale* (Serguei Eisenstein, 1929) est, selon le cinéaste, le premier film à suivre cette « technique de l'égalité "démocratique" de tous les stimuli en les prenant en bloc, comme un tout²⁹⁴ ». Par analogie avec le domaine de la musique, cet ensemble est compris à partir de l'idée d'harmonie. C'est, par conséquent, « du conflit contrapuntique entre les *harmoniques* visuelles et auditives », selon Eisenstein, que « naîtra la structure du film parlant soviétique²⁹⁵ ».

Comme nous pouvons le constater, les premières idées d'Eisenstein sur le son contrastent, à bien des égards, avec la pensée qu'il développera à partir de la fin des années 1930, lorsque la non synchronie est substituée par la recherche d'une synchronisation idéale d'opposés et que la question clef n'est plus le conflit mais l'organicité par le biais du montage. La discussion de l'idée de « contrepoint audiovisuel » a d'autres développements dans le large éventail d'écrits d'Eisenstein. Néanmoins, pour évaluer son influence sur les projets de montage d'images d'archives de Rocha et Omar, nous disposons déjà d'un point de départ suffisant.

Aussi bien l'idée de contrepoint son-image que celle de monologue intérieur découlent de la pensée eisensteinienne sur les possibilités artistiques et dramatiques de la relation entre image et son. En observant l'emploi du terme « montage vertical » dans les analyses brésiliennes des *Triste Trópico* et *História do Brasil*, ou même de *Tudo é Brasil*, on peut noter qu'elles mélangent les différents moments de réflexion d'Eisenstein sur le sujet, les moulant ainsi dans l'idée unique de montage vertical. Mais alors qu'Eisenstein, soucieux de produire des effets dramatiques spécifiques chez le spectateur, développe une réflexion théorique sur le montage

²⁹¹ Le texte est publié en portugais sous le titre « O cinema sonoro e o manifesto dos três cineastas russos ». Le journal *O FAN*, basé à Rio de Janeiro, était une publication spécialisée dans le cinéma, qui a circulé entre 1928 et 1930, organisée par le groupe *Chaplin Club*. Voir Fabiola Notari, « A recepção de Serguei M. Eisenstein no Brasil: Anos 1920 e 1930, quando a teoria chegou antes dos filmes », dans *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, Lisboa, AIM, 2016, p. 237-249.

²⁹² Serguei Eisenstein, « Le principe du cinéma et la culture japonaise », dans *Le Film, sa forme, son sens, op. cit.*, p. 40.

²⁹³ La méthode du « montage harmonique » est développée dans des textes d'Eisenstein comme « La quatrième dimension du cinéma » et « Méthodes de montage ». Selon Eisenstein, ce qui distingue le montage harmonique « c'est l'évaluation d'ensemble de toutes les potentialités de chaque plan. Cette particularité va exalter l'impression ressentie d'une couleur sensible mélodiquement jusqu'à la perception physiologique directe. » (Serguei Eisenstein, « Allez-y servez-vous », dans *Le Film, sa forme, son sens, op. cit.*, 84).

²⁹⁴ Serguei Eisenstein, « La 4^e dimension du cinéma », dans *Le Film, sa forme, son sens, op. cit.*, p. 57.

²⁹⁵ Serguei Eisenstein, « Allez-y servez-vous », dans *Le Film, sa forme, son sens, op. cit.*, 77.

vertical orientée vers le cinéma de fiction, à partir de la perspective d'une narration linéaire, les films étudiés ici peuvent être considérés comme des essais cinématographiques possédant une narration ouverte, faits à partir de matériaux déjà existants et dépourvus de construction de scènes ou dialogues fictionnels. Du point de vue esthétique, les films sont donc particulièrement distants d'*Alexandre Nevski* ou d'*Ivan*. Les multiples évocations d'Eisenstein de la part des cinéastes ou de la critique peuvent être partiellement expliquées par une composante générationnelle. Le cinéaste soviétique fut amplement repris et discuté par les nouvelles vagues du cinéma mondial des années 1960, en particulier par le cinéma brésilien. Rocha et Omar, ainsi que des théoriciens comme Ismail Xavier, par exemple, partagent un lieu de parole imprégné d'un vocabulaire eisensteinien, qu'ils évoquent surtout lorsqu'ils développent leurs réflexions sur le montage, thème majeur du cinéaste soviétique.

Mais il faut aussi noter que la désignation d'un terme pour se référer spécifiquement aux relations verticales entre bande-image et bande-son dans le montage, à savoir le montage vertical dans son sens le plus immédiat, est productive dans l'analyse des films en question. Eisenstein, dans son effort constant de décomposition analytique des films, afin de calculer l'efficacité du récit et ses effets chez le spectateur, crée un terme pratique pour l'analyse filmique, distinguant l'axe vertical du montage de son axe horizontal, ou séquentiel, complémentaire. C'est pourquoi, en explorant de manière créative la verticalité de leurs montages et en centrant leurs récits sur les relations significatives entre bandes visuelle et sonore, ainsi que sur la propre expressivité de la composition, *Triste Trópico* et *História do Brasil* suivent un chemin non seulement décrit, mais ouvert et encouragé par le cinéaste soviétique dans ses écrits, qui nous incitent à penser les potentialités de cette relation au-delà de la synchronie naturaliste. En ce sens, les films actualisent et rénovent une voie inaugurée, essentiellement, par l'héritage théorique d'Eisenstein.

Bien qu'il soit présent dans chaque film réalisé à l'aide d'image et de son, cet axe vertical du montage, celui de la simultanéité, reste dans la très grande majorité des cas secondaires, résultant de l'organisation séquentielle des divers éléments filmiques. Cependant, dans le cas de *Triste Trópico* et *História do Brasil*, les relations verticales sont mises au premier plan et les films se constituent surtout en explorant les possibilités d'association et de dissociation entre les bandes visuelle et sonore. De cette façon, il semble cohérent d'évoquer le terme, inventé par Eisenstein, de « montage vertical » pour penser les stratégies de montage employées dans ces films. Ainsi, pour analyser les formes par lesquelles ces films mettent en œuvre au montage la superposition d'éléments, notamment les relations simultanées entre image et son, nous maintiendrons ici la notion de montage vertical, comprise dans son sens le plus fondamental et

pragmatique. Mais nous chercherons aussi dans certains cas, à la penser dans sa plus grande complexité, qui l'attèle à l'idée d'organicité et d'« image globale ».

Nous passons enfin à l'étude des formes par lesquelles *História do Brasil* et *Triste Trópico* entreprennent leurs explorations de la verticalité du montage. Nous nous intéresserons tout particulièrement à la portée de ce procédé dans le traitement de matériaux d'archive.

2.2. Montage vertical dans *História do Brasil* et *Triste Trópico* : croisement de temporalités et anachronisme

La première image d'*História do Brasil* est une carte de l'Amérique du Sud, suivie d'un mouvement de *zoom in* sur le Brésil. Pendant ce temps, la voix du narrateur annonce le titre et les crédits du film : « *História do Brasil*, réalisé par Marcos Medeiros et Glauber Rocha ; narration de Jirgis Ristum ; Rome, octobre, 1974 ». De la carte, la bande-image coupe et nous passons à un plan rapproché d'un jeune homme au torse nu, qui semble abattu et qui parle à un microphone les yeux rivés vers le sol (fig. 11). La bande-son du discours de cet homme a été supprimée et substituée par la narration de faits historiques : « Le capitalisme mercantile européen, instauré au XI^e siècle, provoque une révolution culturelle dont l'apogée est la Renaissance au XV^e siècle ». Le locuteur continue de parler du contexte historico-politique de l'époque des grandes navigations portugaises, alors que le plan de l'homme continue, avec un cadrage plus rapproché. Les trente premières secondes du film indiquent clairement au spectateur que le montage des images ne suit pas la chronologie de la voix du narrateur, de même qu'il n'illustre pas nécessairement ce qui est dit. Alors que la voix *off*, actuelle, nous renvoie au siècle des navigations, nous voyons un homme malade, de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Au sujet de la scène d'ouverture du film, Anita Leandro nous dévoile qu'il s'agit d'un plan de *Maranhão 66* (Glauber Rocha, 1966), dans lequel un homme malade, dans un lit d'hôpital, donne une interview dénonçant la situation d'abandon des patients et les mauvais services fournis par l'institution²⁹⁶. Par conséquent, pour ceux qui identifient le film original, le plan en question est déjà rempli de certaines significations. Dans ce cas, la reconnaissance de l'image consolide le caractère de dénonciation sociale d'*História do Brasil* et il devient alors possible d'élaborer une connexion entre l'expérience de la colonisation, fruit des navigations et conquêtes portugaises, et la situation actuelle d'inégalité vécue par le pays. Dans tous les cas, que l'origine de cette image soit connue ou ignorée par le spectateur, le montage de celle-ci

²⁹⁶ Voir Anita Leandro (dir.), *História do Brasil*, *op. cit.*, p. 11-12.

avec la voix *off* établit une connexion entre passé et présent, entre les origines du Brésil et les jours ou les enjeux d'alors.



Fig. 11 : Photogramme d'*História do Brasil*. Plan extrait du film *Maranhão 66* (Glauber Rocha, 1966). Il est possible de voir la séquence initiale d'*História do Brasil*, commentée dans cette partie, dans le DVD en annexe, item 2A : *História do Brasil* – Ouverture.

Dans son analyse d'*História do Brasil*, Maurício Cardoso s'intéresse à la présence dans ce plan d'un intervieweur hors-champ, qui tient le microphone et sert de médiateur au discours de l'homme interviewé. Selon Cardoso, le film questionnerait, par le biais de cette image, les relations entre intervieweur et interviewé dans le cinéma documentaire, soulevant ainsi des questions telles que : « Qui possède, de fait, le droit de parole ? Quels sont les termes réels de la négociation entre interviewé et intervieweur ?²⁹⁷ ». Intervieweur et interviewé suggéreraient « ainsi les termes d'une relation entre un intellectuel et le peuple, où incombe au premier d'être le médiateur du second²⁹⁸ ». Il nous semble possible d'aller plus loin dans l'analyse de cette image dans le film. Plus que la présence hors-champ de l'intervieweur, c'est, dès l'ouverture du film, le processus de réduction au silence d'un homme qui parle, ainsi que la substitution de sa voix par une narration au style académique, de caractère sociologique, qui attaque de front et de manière délibérément ambiguë le problème de la relation, alors amplement discutée, entre l'intellectuel et le peuple. Le film s'assumant ainsi à la fois comme lieu de parole de l'intellectuel qui parle pour l'autre et comme lieu de critique de ce procédé. Plus que le pouvoir de médiation de l'intervieweur, le silence de cet homme, alors que nous écoutons une voix qui n'est pas la sienne, peut soulever la question de savoir qui possède vraiment le droit de parole au Brésil.

Comme nous le voyons, on peut opérer de nombreux développements sur les intentions du film à partir d'une unique relation verticale entre image et son. Indépendamment des possibles interprétations, il semble évident que le corps sans voix et la voix sans corps produisent

²⁹⁷ Maurício Cardoso, *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha*, op. cit., p. 167. Notre traduction. « Quem teria, de fato, direito à fala? Quais os termos reais da negociação entre entrevistado e entrevistador? »

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 167. Notre traduction. « Assim, os termos de uma relação entre intelectual e povo, na qual cabe ao primeiro mediar a fala do segundo. »

ensemble un effet de faux doublage, à première vue, et causent un effet immédiat de distanciation. *História do Brasil*, contrairement à *Triste Trópico*, suit dans sa plus grande partie une chronologie rigide avec une narration linéaire et logique. Cependant, au long des plus de deux heures et trente minutes de film, les diverses formes par lesquelles la bande-image s'associe à la bande sonore déstabilisent constamment la linéarité du récit et compromettent ce qui, d'un premier abord, peut sembler être un documentaire didactique traditionnel, où la voix *off* explicative est illustrée et légitimée par les images.

Continuons l'analyse de la séquence initiale du film²⁹⁹. Après l'image du jeune homme interviewé, nous voyons un plan en mouvement d'un lever de soleil derrière les montagnes. Ensuite, nous observons une séquence de plans qui nous renvoient à l'arrivée des portugais sur les terres brésiliennes : un plan général en plongé de trois personnes – une d'elles portant un grand drapeau – qui marchent de la mer en direction d'une croix en bois plantée dans le sable ; le plan moyen d'un Indien portant une coiffe aux grandes plumes et fixant la caméra ; et le plan moyen d'un homme blanc à la barbe noire, vêtu d'un costume noble européen et qui, lui aussi, fixe son regard sur le spectateur. Il s'agit ici de plans bien particuliers puisqu'ils sont issus d'un des films les plus connus de Glauber Rocha, *Terra em Transe* (*Terre en Transe*, 1967). On peut observer que le plan fictionnel de la croix sur la plage fait référence aux représentations bien connues de ce qui est considéré comme la première messe réalisée au Brésil, au moment de l'arrivée des portugais sur le continent, comme par exemple la peinture « Première messe au Brésil », de Victor Meireles (1860). Une reproduction de celle-ci sera incluse quelques minutes plus tard dans le montage du film, renforçant ainsi la liaison entre ces images d'origines différentes. Pendant que nous voyons les plans de *Terra em Transe*, nous écoutons le narrateur qui nous parle de l'expédition commandée par Christophe Colomb qui « découvre l'Amérique le 12 octobre 1492 ». On remarque immédiatement le ton ironique de la représentation, déjà présent dans les plans originaux, du fait de l'irrévérence et de l'aspect caricatural du jeu des acteurs et de la caractérisation allégorique de l'européen et de l'Indien dans *Terra em Transe*. Dans le montage réalisé, le ton satirique de l'image s'oppose au sérieux de la voix *off*. En reprenant les images de *Terra em Transe* – images facilement reconnaissables, surtout dans les années 1970 –, *História do Brasil* nous renvoie tout particulièrement à cette même œuvre. Dans *Terra em Transe*, ces plans articulent symboliquement l'expérience de la colonisation et le régime dictatorial de la fictive République d'Eldorado, exposant ainsi les origines lointaines de la domination des élites, qui continuent de faire écho dans cette société. Dans *História do Brasil*, les plans de *Terra em Transe* préservent leur signification originelle, permettant ainsi au

²⁹⁹ Voir la séquence initiale de *História do Brasil*, commentée dans cette partie, dans le DVD en annexe, item 2A : « *História do Brasil* – Ouverture ».

montage de mettre en relation, une fois de plus, passé et présent. En parlant (par le biais du narrateur) du passé de la colonisation, le documentaire évoque par l'image la République d'Eldorado, qui reflète allégoriquement le présent de la dictature vécue par le pays en 1974, lorsque le film fut réalisé.

Comme nous pouvons déjà l'observer, en relation à l'emploi d'images d'archive, le montage, lorsqu'il est pensé dans sa verticalité, peut apporter des contributions spécifiques. En mettant simultanément en relation des matériaux hétérogènes, originaires de temporalités différentes, et qui peuvent représenter et renvoyer à d'autres époques historiques, on peut créer de complexes réseaux de temporalités. Dans le cas d'*História do Brasil*, les croisements de temporalités présentés par les images dans leurs relations à la narration, rendent souvent verticale la lecture horizontale de la chronologie du texte, compromettant ainsi le temps du récit apparemment chronologique. C'est, par exemple, la relation entre image et son qui produit un détournement du sens des images extraites du film historique *Independência ou morte!* (Carlos Coimbra, 1972), dans la séquence analysée dans le chapitre précédent. C'est l'expérimentation du montage vertical, des multiples stratégies de coprésence entre bandes visuelle et sonore qui est donc la principale force créative d'*História do Brasil*. Nous sommes d'accord avec l'analyse de Maurício Cardoso lorsqu'il argumente que « les fluctuations entre ces deux vecteurs » – ce qui est dit et ce qui est vu – « donne forme au principe essentiel du film, marqué par *la tension permanente entre les divers éléments qui composent le discours filmique*³⁰⁰ ». Tension qui, comme l'observe par la suite l'historien, bien que présente tout au long du film, voit son intensité varier. Cardoso indique qu'il existe une opposition entre les axes vertical et horizontal du montage, en concluant que « ces tensions dans la composition globale du film comportent une “forme latente” verticale qui parcourt le film comme une colonne vertébrale, en opposition à une “forme ostensible”, marquée par le trajet chronologique et par le parcours linéaire de la narration³⁰¹ ».

En ce sens, *Triste Trópico* est bien plus radical, chaque plan du film pouvant être analysé à partir de la fructueuse relation verticale qu'il établit avec la bande sonore, produisant ainsi différents niveaux de disjonction et de connexion. La séquence finale du film³⁰², qui narre la mort du protagoniste, est particulièrement emblématique lorsque l'on cherche à souligner la complexité des relations établies au montage entre la voix du narrateur, la piste sonore et les

³⁰⁰ Maurício Cardoso, *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha, op. cit.*, p. 176. Notre traduction. « O andamento entre estes dois vetores » - o que é dito e o que é visto – « dá forma ao princípio geral do filme, marcado pela *tensão permanente entre os vários elementos que compõem o discurso fílmico*. »

³⁰¹ *Ibid.*, p. 177. Notre traduction. « Estas tensões na composição geral do filme comportam uma “forma latente”, vertical, que atravessa o filme como uma espinha dorsal, por oposição à “forma ostensiva”, marcada pelo trajeto cronológico e pelo percurso linear da narrativa. »

³⁰² Voir cette séquence de *Triste Trópico* dans le DVD en annexe, item 2B : « *Triste Trópico* – partie finale ».

images. Nous voyons premièrement le plan, d'une durée supérieure à une minute, d'un homme couvert d'un déguisement noir avec des illustrations blanches de crânes, revêtu d'un masque noir possédant de grandes dents blanches et de petites croix blanches aussi. Filmé en gros plan, le caméraman se déplace autour du personnage, qui se déplace lui-aussi. Nous écoutons une piste de sons distordus et perturbateurs. L'image carnavalesque est ainsi théâtralisée par le montage. La forme avec laquelle le personnage est filmé, son jeu face à la caméra et, surtout, la piste musicale qui accompagne l'image, la séparent de son contexte original, la transformant ainsi en une véritable scène d'épouvante. Cependant, la situation originale – le carnaval de rue de Rio de Janeiro – reste présente du fait de l'apparition éventuelle de gens en arrière-plan, qui regardent en direction de la caméra en riant ou qui simplement marchent dans la rue, rompant ainsi le jeu théâtral dans lequel le personnage et la caméra sont plongés. La figure personnifiée de la mort – à la fois jeu et phantasme – est le présage de la mort éminente et tragique du Dr. Arthur. D'une coupe franche, la musique s'arrête et nous voyons un carton où l'on peut lire « L'unique film du Dr. Arthur en personne ». Commence alors un chant a cappella de style arabe, qui s'apparente à des cris de lamentation. Sur la bande-image, nous voyons des plans en noir et blanc d'un film de famille des années 1930 : une petite fille, identifiée au début du film comme étant la fille du docteur Arthur, envoie des baisers à la caméra, puis embrasse un homme adulte, qui serait le Dr. Arthur en personne. S'en suit une nouvelle coupe franche, nous passons à une image contemporaine, en couleur, d'un enfant noir criant et pleurant désespérément, serrant dans ses bras un autre enfant un peu plus vieux, peut-être son frère. Le plan commence en gros plan, nous voyons les détails du visage du petit garçon, puis petit à petit, dans une échelle de plan plus large, nous révélant la situation. La musique continue. Le montage établit ainsi un contraste, ou, en utilisant le vocabulaire eisensteinien, un choc ou contrepoint, entre l'image en noir et blanc de la petite fille bourgeoise heureuse et l'image colorée du petit garçon pauvre et en souffrance (fig. 12). Si le chant, mis en relation avec le premier plan, nous semblait étrange, apparaissant en contraste total avec l'image, une fois mis en relation avec le second plan, image et son se font mutuellement écho autour du thème de la douleur. Mais alors que le plan continue, le chant s'interrompt et commence une nouvelle musique, une sorte de salsa, joyeuse, en espagnol. La dissonance que la piste musicale provoque, renforce la mise au silence de l'image originale. Ici, rien ne semble indiquer un effet de doublage, la voix et l'image ne rencontrent aucune syntonie possible. Comme dans un cauchemar, la voix du petit garçon ne s'échappe pas, n'est pas écoutée, le geste d'imposition du silence effectué par le montage renforce la sensation d'angoisse provoquée par l'image. Toutefois, malgré le conflit entre image et son, entre la musique joyeuse et l'image triste, il existe aussi des liens subtils entre les bandes. En prêtant attention aux paroles de la musique, nous entendons : « *No cunda el pánico / Viejo*

maldito me hala los pelos / Y si grito y si grito / Cállate soldado que te voy a matar ». La musique, dont les paroles parlent de panique et de cris, renforce la thématique évoquée par l'image, bien que la sensation provoquée détonne complètement.



Fig. 12 : Photogrammes de *Triste Trópico*. Il est possible de voir cette séquence de *Triste Trópico* dans le DVD en annexe, item 2B : *Triste Trópico* – partie finale.

Dans une interview de 1974 sur le film, Omar souligne la « structure contrapuntique » du montage de *Triste Trópico*, liée à la forme avec laquelle l'image et le son entrent en relation dans le film. Il argumente :

Le fil conducteur est simplement un des éléments du film, se limitant à la voix du locuteur, alors que la bande-image, œuvrant dans une autre zone, n'illustre pas ce que compte la voix *off*, mais réagit contre elle. Une structure contrapuntique, où la musique et les bruits collaborent au conflit général de tous les éléments filmiques entre-eux. [...] L'image affronte le son – mais dans un régime inversé, où la piste sonore est le corps principal, auquel vient se soumettre l'image³⁰³.

Dans cette interview, l'auteur souligne à l'aide d'un vocabulaire eisensteinien une des dimensions du montage vertical, telle qu'elle est entreprise par le film, qui est celle du contrepoint. Le film crée des effets à partir du conflit entre les bandes, de la mise en opposition de l'image et du son – joie et angoisse, érudit et populaire, passé et présent, ancien et moderne³⁰⁴. Cependant, cette dimension contrapuntique est souvent complexe dans le film. Comme dans l'exemple de la séquence citée ci-dessus, en même temps que le montage de *Triste Trópico* construit des incompatibilités, il établit des liens entre les bandes. Mais ce n'est pas uniquement la relation verticale du contrepoint qui est explorée par le montage. La bande-son joue, à différents moments du film, un rôle de resignification et de détournement des images, les éloignant de leurs contextes d'origines et créant, pour elles, de nouveaux contextes ou univers de réexistence.

³⁰³ Arthur Omar, « Entrevista a M. », *op. cit.* Notre traduction. O fio narrativo « é apenas um dos elementos do filme, limitando-se à voz do locutor, enquanto a banda de imagens trabalha numa outra faixa, não ilustrando o que a locução conta, mas reagindo contra ela. Estrutura contrapontística, onde música e ruídos vêm colaborar no conflito geral de todos os elementos fílmicos entre si. [...] A imagem afronta o som — mas num regime invertido, onde a trilha sonora é o corpo principal, onde vem submeter-se a imagem. »

³⁰⁴ Cette dimension contrapuntique du montage image-son se fait aussi présente en de nombreux moments de *História do Brasil*, constituant la « structure dialectique » du film, selon la description de Glauber Rocha, lui aussi inspiré par Eisenstein. Mais nous reviendrons sur le film de Rocha dans le prochain chapitre.

À la suite de la séquence de *Triste Trópico* examinée, la voix *off* reprend annonçant l'assassinat du Dr. Arthur commis par son épouse, Grimanesa Le Petit. Le narrateur dit : Grimanesa, « dissimulée derrière une tête mécanique possédant barbe et moustache, ainsi qu'une mâchoire articulée, inventée par le célèbre Bustefanini de Veneza, dans un excès de jalousie qui n'avait aucunement à voir avec la lutte, tua son mari de trente-cinq tirs dans la tête. Nombre qui laisse supposer qu'elle fut aidée par d'autres personnes³⁰⁵ ». De nombreuses images fixes et courtes accompagnent la narration, certaines photographies se démarquent de l'ensemble, notamment celles de femmes qui, au montage, représentent Grimanesa. Au moment où les tirs sont évoqués, une photographie de la silhouette d'un bras qui tient une arme de feu est intercalée avec une image historique de la tête décapitée de Jean-Baptiste sur un plateau, puis, avec des fragments de gravures sur lesquels nous voyons des anges munis d'épées et des visages d'hommes qui crient en désespoir (fig. 13). L'image de la tête décapitée de Jean-Baptiste reproduit la peinture de la Renaissance de l'italien Giovanni Bellini, datée de 1468. Nous n'avons pu reconnaître l'origine des gravures suivantes, mais la plus grande partie des gravures utilisées dans le film et qui ont été identifiées, proviennent du XVIIe siècle, et il est possible que ce soit aussi le cas de ces images. Bien qu'il puisse ne pas en reconnaître la référence, le spectateur peut percevoir qu'il s'agit de gravures historiques qui, une fois de plus, nous présentent des cris de douleur et de peur.



Fig. 13 : Photogrammes de *Triste Trópico*, dans l'ordre de la séquence.

Cette séquence, à l'image de l'ensemble du montage de *Triste Trópico*, surtout lorsqu'elle est pensée dans sa verticalité, élabore des enlacements complexes de temporalités. L'iconographie historique s'articule à la narration, alors que celle-ci nous est adressée à nous, spectateurs d'aujourd'hui, au moment du visionnage, et nous raconte une histoire qui se passerait en principe dans les années 1920. Dans le cas de cette séquence, ce mélange de temporalités

³⁰⁵ Notre traduction. « Disfarçada por uma cabeça mecânica com barbas, bigode e queixo movendo, inventada pelo célebre Bustefanini de Veneza, num acesso de ciúme que nada tinham com as lutas, matou seu marido com 35 tiros na cabeça, número que faz supor que ela foi ajudada por outras pessoas. »

apparaît à partir d'un thème, un fil conducteur commun, en l'occurrence la violence, ou mieux, les sentiments de douleur et de peur. Cette thématique latente qui recoupe les images de différents siècles et de différents supports, ainsi que la narration, devient particulièrement symbolique lors de la réalisation du film, en 1974. Comme nous l'avons déjà commenté, le début des années 1970 est l'époque la plus violente de la dictature militaire brésilienne. Les torturés, les morts et les disparus s'accumulent dans les caves de la dictature alors que la population poursuit bâillonnée. Comme dans les plans mis au silence par le montage, les cris ne sont pas écoutés. Le moment de la réalisation, ainsi que celui du visionnage du film, lui confèrent donc de nouvelles couches de temporalités, faisant résonner la violence brésilienne séculière dans le présent d'exception et de répression.

À la suite de l'annonce de l'assassinat passionnel du Dr. Arthur, nous écoutons la description de l'état hideux de son cadavre après sa mort. Ce passage, déjà cité dans le chapitre précédent, est inspiré des paragraphes finaux d'*Os Sertões*, d'Euclides da Cunha, qui se réfèrent au corps d'Antônio Conselheiro, leader de Canudos. Associée à la narration violente, qui détaille les « os disloqués » et « le sang déversé » et se localise « en février, en plein carnaval », nous entendons une samba, au rythme des applaudissements, des chants et du triangle à faible volume. La bande visuelle commence abstraite. En gros plan, la caméra se déplace. Le cadre, majoritairement noir, du fait du mouvement de la caméra, nous révèle des couleurs, des textures, des silhouettes et des parties de corps. Il devient de plus en plus clair qu'il s'agit d'une image de carnaval, en synchronie avec la musique que nous écoutons en fond. Image et son se trouvent à nouveau en décalage, bien que la présence d'éléments tels que l'allusion au carnaval comme marque temporelle et le son direct du samba, écouté en fond, créent des liens ténus entre eux.

Suite à une coupe franche, commence un nouveau plan du film de famille, en noir et blanc, dans lequel nous voyons la petite fille dans un champ, faisant un signe de la main à la caméra. Débute alors en *off* un discours de Hitler, en allemand. Les images du carnaval reprennent dans une échelle de plan plus large et nous observons de nombreuses personnes en train de sauter. La caméra nous montre les visages heureux des fêtards. Le montage, qui dure un peu plus d'une minute et met en contraste l'énergie et la joie carnavalesque avec le discours d'Hitler, est perturbateur. Il ne semble pas qu'il y ait un sens ou un message correct à démêler de cette jonction. Ce que cette dernière provoque, en mettant image et son en tension, est incontestablement une sensation de malaise. De nombreuses élucubrations sont cependant possibles. La joie du carnaval peut symboliser, par exemple, la paix régnante au Brésil alors que le pays vit sous un régime totalitaire et assassin. Mais cette interprétation ne semble pas rendre compte de la proposition du film. La complexité et même la grandeur avec lesquelles les

images du carnaval sont traitées tout au long de *Triste Trópico*, ne paraît pas correspondre à une vision de la fête comme « opium du peuple ». Le montage ici, ne semble pas chercher à passer un certain message, mais bien à provoquer des sensations, ce qui semble, d'une manière globale, le principal objectif du film dans son ensemble.

Le discours se termine et nous voyons l'image filmée d'un mur peint d'un drapeau du Brésil impérial (1822-1889), avec la phrase suivante écrite en-dessous : « Drapeau de l'indépendance totale du Brésil. Septembre 1822 ! » ; et tout de suite en-dessous, moins visible, il y a la date de la proclamation de la république au Brésil : « 15 novembre 1889... ». Adossés au mur, nous distinguons un groupe de jeunes hommes noirs aux torses nus. Associé à l'image, nous écoutons un orchestre interprétant une musique classique, épique. Il s'agit de l'ouverture d'*Egmont*, musique de scène composée par Beethoven. Le drapeau et le texte composent une ode à l'Empire du Brésil, accentuée par la musique, mais contredite par le symbole des maigres jeunes hommes noirs dans la rue, qui évoquent la pauvreté et l'inégalité sociale et raciale du pays, héritages du passé esclavagiste du Brésil impériale. Le plan est long, il dure aux alentours d'une minute et demie, et seuls les mouvements légers des jeunes hommes filmés le différencient d'une image fixe. La musique se termine, nous écoutons alors une voix scander une sorte d'hymne, accompagnée d'un instrument de percussion. Ensuite, la bande visuelle coupe et passe aux deux derniers plans du film : une photographie en noir et blanc, contemporaine (des années 1970), d'une femme qui pleure en tenant un drapeau du Brésil dans la main, aux côtés d'un enfant qui tient lui-aussi un drapeau du Brésil (ce qui était alors pratique courante, par exemple, lors des défilés militaires). L'image apparaît premièrement via un encadrement plus large et, par la suite, dans un plan rapproché, qui met en avant son visage en souffrance (fig. 14). Commence alors le carton « fin ». La dernière photographie du film accumule la violence évoquée dans la dernière séquence, ou mieux, durant tout le film, renforçant la relation entre passé – colonial, impérial et esclavagiste – et temps présent de dictature.

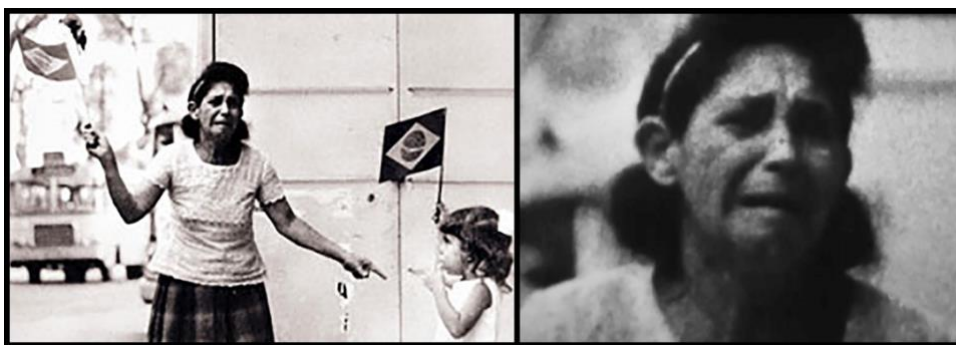


Fig. 14 : Photogrammes finaux de *Triste Trópico*.

Il est intéressant de noter qu'*História do Brasil* et *Triste Trópico* sont des films qui n'utilisent pratiquement aucune superposition d'images. Lorsque l'on pense à l'idée immédiate de

montage vertical, de manière générale, on peut rapidement avoir à l'esprit des films qui utilisent la superposition d'images de manière abondante, comme dans le domaine de l'art vidéo ou de ce que l'on appelle le cinéma de poésie, par exemple. Plus classiques, les deux films en question architecturent principalement leurs verticalités, comme nous l'avons démontré, à partir de la relation fondamentale entre bande sonore et bande visuelle. De même, la ligne horizontale, séquentielle et narrative, reste importante dans chacun d'eux, étant particulièrement forte dans *História do Brasil*. Mais même dans le film de Glauber Rocha et Marcos Medeiros, c'est à partir de ce que nous considérons ici comme montage vertical que le film construit ses principales questions, détournements ou ironies. Ce sont les expériences de relations entre image et son, et leurs productions consécutives d'effets et de significations, à savoir le montage pensé avant tout dans son axe vertical, qui sont les plus grands atouts et innovations des montages et des récits des films concernés.

Il convient de renforcer l'idée que le montage à partir de matériaux existants et hétérogènes, pris en compte dans sa verticalité, est en mesure de construire des réseaux complexes de temporalités, et que l'exploitation de ses possibilités provoque la perception et l'intelligence du spectateur d'une façon particulière. Nous pouvons dire que les deux films assument l'anachronisme, tel que l'a compris Georges Didi-Huberman³⁰⁶, en tant qu'une méthode de montage et un moyen de travailler leurs intentions historiques. Ils créent expressément des extraits temporels simultanés, à travers des connexions et des disjonctions établies par le montage. Ainsi, ils valorisent et cherchent à exploiter non l'écart, ou le recul critique, vis-à-vis du passé, mais « des moments de proximités empathiques, intempestifs et invérifiables³⁰⁷ » avec celui-ci, c'est à dire, la « souveraineté de l'anachronisme³⁰⁸ ». En dehors du travail scientifique de l'historien, cette option conduit à une approche de l'histoire qui privilégie la subjectivité, la mémoire, l'affect et, dans le cas des films, le travail avec l'inconscient.

Dans son interview de 1974, Arthur Omar renforce cette attitude anti-scientifique de *Triste Trópico*, notamment le dialogue critique que le film établit avec les méthodes scientifiques de l'anthropologie, de la sociologie et de l'histoire. Il définit *Triste Trópico* comme « un film anti-sociologique », car il voit, dans la sociologie, « un abus de causalité ». *Triste Trópico* est « une cascade d'effets », dit-il. Il déclare aussi que le film :

En se tournant vers l'Histoire – la « science » historique, la « reconstitution du passé » – adopte la posture d'un almanach, la fragmentation d'un almanach. Une posture qui, une fois assumée, devient une tentative

³⁰⁶ Voir Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Editions de Minuit, 2000.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 21.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 19.

de revoir la manière fortement problématique dont l'Histoire a été traitée et manipulée dans le grand film historique brésilien des cinq dernières années³⁰⁹.

Les almanachs, l'une des innombrables sources documentaires de *Triste Trópico*, deviennent donc une alternative méthodologique – « l'histoire d'almanach » – définie par l'auteur comme une « approche non rigoureuse et contrôlée de l'histoire au sein du cinéma ». Une approche qui est déterminée, alors, principalement, par son facteur négatif, pour ce qu'elle n'est pas. Parodiant une formulation typique du « Manifeste Anthropophage », nous pourrions synthétiser ainsi l'argument de Omar (et de *Triste Trópico*) : Contre la science historique, l'histoire d'almanach.

Dans *Devant le temps*, Didi-Huberman souligne l'anachronisme inhérent à l'image elle-même. L'auteur soutient que l'image est « hautement surdéterminée au regard du temps³¹⁰ ». Il s'agit d'un « objet de temps complexe³¹¹ », composé par le « montage de temps hétérogènes formant anachronismes³¹² », ce qui conduit à la nécessité d'une approche qui prenne en compte cette complexité, cette impureté des temporalités. L'histoire, à son tour, en particulier l'histoire de l'art, ne peut pas échapper complètement à son propre anachronisme. Bien que traditionnellement considéré comme un grand ennemi à éviter, l'anachronisme est, paradoxalement, une composante de toute fabrication historique, puisque l'historien part du présent et que la science de l'histoire ne peut tout à fait se détacher de sa dimension subjective³¹³. En traitant de l'image, l'anachronisme devient indispensable, dit le philosophe, qui déclare :

Je ne veux surtout pas dire que l'image est « intemporelle », « absolue », « éternelle », qu'elle échappe par essence à l'historicité. Je veux dire, au contraire, que sa temporalité ne sera pas reconnue comme telle tant que l'élément d'histoire qui la porte ne se verra pas dialectisé par l'élément de l'anachronisme qui la traverse.³¹⁴

Ainsi, l'anachronisme – qui de ce point de vue est à la fois historique et anachronique – « est fécond lorsque le passé se révèle insuffisant, voire constitue un obstacle à la compréhension du passé »³¹⁵. Et c'est par le biais d'une méthode qui privilégie le montage d'éléments, a priori,

³⁰⁹ Arthur Omar, « Entrevista a M. », *op. cit.* Notre traduction. «Ao se voltar para a História - a "ciência" histórica, a "reconstituição do passado" - adota a postura de um almanaque, a fragmentação de um almanaque. Postura que, ao ser assumida, se transforma numa tentativa de rever o modo, altamente problemático, como a História vem sendo tratada e manipulada no grande filme histórico brasileiro dos últimos cinco anos. »

³¹⁰ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 18-19.

³¹¹ *Ibid.*, p. 16.

³¹² *Ibid.*, p. 16.

³¹³ Didi-Huberman développe un bref aperçu de la discussion historique sur la question de l'anachronisme en convoquant des historiens et des philosophes tels que Lefebvre, Marc Bloch, François Hartog et Jacques Rancière à l'ouverture de l'ouvrage, en particulier dans les parties : « Paradoxe et part maudite » et « l'n'y a d'histoire qu'anachronique : le montage ». (Voir *Ibid.*, p. 28-39).

³¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

hétérogènes, qu'il peut être considéré et élaboré.

Le choix de travailler spécifiquement l'axe vertical du montage, en construisant un croisement de temporalités, se lie à une certaine attitude artistique et politique que les films adoptent afin de faire face à l'histoire du Brésil. Une attitude qui, en accord avec la tradition anthropophagique, cherche à entrelacer le temps présent avec le passé de la colonisation et de l'esclavage, moments fondateurs de l'histoire du pays, qui sont considérés en tant que refoulements de l'histoire. Les choix d'ordre esthétique et, en particulier, la verticalisation du montage dans les deux films, visent à confronter ces refoulements, profondément enracinés, qui se déploient tout au long de l'histoire brésilienne.

2.3. Verticalité du récit : ruines jusqu'au ciel

L'idée de verticalité, au-delà de la relation entre image et son (définie pour la première fois par Eisenstein), peut être pensée d'un point de vue narratif, tenant compte de la structure des films dans leur ensemble. En sélectionnant certaines séquences d'*História do Brasil* et *Triste Trópico* à des fins d'analyse, nous nous sommes confrontés à la difficulté de déterminer leurs points de départ et de fin, un choix qui a souvent été effectué de manière quelque peu arbitraire. Il n'est pas simple de diviser ces trois films en scènes ou en séquences, tout semble s'enchaîner de manière continue, dans un grand flux, ou recommencer constamment. Les organisations des récits semblent être basées sur l'accumulation, s'opposant à la linéarité et au temps chronologique. Il paraît possible d'examiner la structure des discours des films à partir de la description du récit néo-baroque proposée par Severo Sarduy, qui selon lui s'établit à partir d'un « réseau de connections, de filigranes successifs, dont l'expression graphique ne serait pas linéaire, bidimensionnelle, plane, mais en volume, spatiale et dynamique³¹⁶ ». Or, cette définition ne propose-t-elle pas, justement, une opposition entre récit horizontal et vertical ? Ces caractéristiques d'un art « en volume », liées à la rupture de la ligne, s'approchent du paradigme baroque – compris « comme un *modus operandi* esthétique, capable de couvrir un espace-temps très étendu³¹⁷ –, dans des analyses qui partent de différentes perspectives théoriques et artistiques : exprimées chez Wölfflin – par le biais de son idée de « la dévalorisation croissante de cette ligne³¹⁸ » – ; ou chez Walter Benjamin, par la compréhension du *Trauerspiel* comme un récit qui vise accumuler « sans cesse des fragments, sans but rigoureusement défini³¹⁹ ».

³¹⁶ Severo Sarduy, « Conférence publique : Le baroque et le néo-baroque », *op. cit.*, p. 266.

³¹⁷ Walter Moser et Nicolas Goyer, « Baroque l'achronie du contemporain », dans Walter Moser et Nicolas Goyer (dir.), *Résurgences baroques : les trajectoires d'un processus culturel*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2001, p. 9.

³¹⁸ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 15.

³¹⁹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, DL 2009, p. 244.

D'ailleurs, c'est surtout d'après Walter Benjamin que Severo Sarduy développe sa lecture verticale de la construction narrative, dans « Le baroque et le néo-baroque ». Benjamin est également une référence centrale dans la réflexion de Didi-Huberman sur la relation entre l'anachronisme et l'histoire dans *Devant le temps*. Le philosophe allemand, dans l'ensemble de son travail, qui culmine avec son dernier texte, « Sur le concept d'histoire » (1940), se consacre à rompre avec la méthodologie hégélienne de l'histoire, avec la « continuité réifiée de l'histoire³²⁰ », en proposant un autre « concept d'histoire », qui requiert une autre compréhension du temps. L'allégorie de l'Ange de l'Histoire que l'auteur développe dans « Sur le concept d'histoire » est particulièrement emblématique à la fois de l'idée de verticalité narrative (qui s'oppose à la linéarité) et de la perception du temps que sa conception particulière de l'histoire propose. Le philosophe évoque le tableau de Paul Klee, *Angelus Novus*, et écrit :

Représente un ange, qui donne l'impression de s'apprêter à s'éloigner de quelque chose qu'il regarde fixement. Il a les yeux écarquillés, la bouche ouverte, les ailes déployées. L'ange de l'Histoire doit avoir cet aspect-là. Il a tourné le visage vers le passé. Là où une chaîne de faits apparaît devant nous, il voit une unique catastrophe dont le résultat constant est *d'accumuler les ruines sur les ruines* et de les lui lancer devant les pieds. Il aimerait sans doute rester, réveiller les morts et rassembler ce qui a été brisé. Mais une tempête se lève depuis le Paradis, elle s'est prise dans ses ailes et elle est si puissante que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement dans l'avenir auquel il tourne le dos tandis que *le tas de ruines devant lui grandit jusqu'au ciel*³²¹.

La métaphore spatiale des ruines qui vont jusqu'au ciel illustre une vision du temps. Un temps dans lequel les choses ne se succèdent pas, mais s'accumulent éternellement, de manière désorganisée et non organisable. Une représentation du temps dans laquelle il n'y a ni flèche ou ligne possible qui inspire, certainement, la description de Severo Sarduy quand il parle du volume et de la tri-dimensionalité du récit baroque/néobaroque. Cette conception si elle est pensée à partir de la relation entre passé, présent et futur, comme le fait Benjamin, conduit à l'idée d'un présent éternel, instant qui concentre le passé tout en étant dynamique, sans jamais se fixer. « Le passé peut seulement être retenu comme une image qui brille tel un éclair, pour ne plus jamais revenir, à l'instant précis où elle devient reconnaissable³²² ». Il se présente au « temps du maintenant » (*Jetztzeit*), avec lequel l'historien matérialiste doit travailler. Ainsi la fonction de cet historien, pour Benjamin, n'est pas de regrouper les ruines pour reconstruire une continuité à partir d'elles – restructurer leurs liens en une structure discursive qui organise l'avant et l'après, les causes et les conséquences. Il s'agit d'accumuler les survivances avec la préoccupation principale de les reconnaître et de faire en sorte qu'elles ne se perdent pas.

³²⁰ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris, Le Cerf, 2009, p. 492.

³²¹ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2013, p. 65-66.

³²² *Ibid.*, p.59.

La conception matérialiste benjaminienne de l'histoire prend racines dans l'étude sur l'*Origine du drame baroque allemand* et se déploie tout au long de l'œuvre de l'auteur. Comme Kaup et Zamora l'affirment : « le sens baroque de l'histoire comme décadence et ruine stimule l'évolution de la pensée de Benjamin vers une conception matérialiste (et marxiste) de l'histoire »³²³. Dans sa réflexion sur les *Trauerspiels* du XVIIIe siècle, le philosophe présente déjà une vision de l'histoire qui possède comme présupposé fondamental le fait d'avoir une irrémédiable fragmentation du passé, qui ne peut être exprimée et exposée au présent que de manière lacunaire, par le biais d'une écriture par allégories. Selon Benjamin, « les allégories sont, dans le domaine de la pensée, ce que les ruines sont dans le domaine des choses³²⁴ » : des fragments, des traits matériels et sensibles qui survivent à l'histoire, symptômes de son « inévitable déclin ». C'est la ruine « la matière plus noble de la création baroque. Car le point commun de ces poésies, c'est qu'elles accumulent sans cesse des fragments, sans but rigoureusement définit, et qu'elles prennent des attitudes stéréotypées pour une intensification, dans l'attente permanente du miracle³²⁵ ». Dans le processus d'accumulation et d'expérimentation du baroque, on distingue l'intérêt pour l'énigmatique. Dans son analyse sur le baroque historique allemand, Benjamin relie étroitement une conception de l'histoire (et de la temporalité) à une manière de raconter, une forme d'expression, au point que lui-même s'en sert, de manière allégorique, pour élaborer son essai.

Dans son étude sur la dramaturgie baroque, Benjamin propose une relation intéressante sur la relation entre le temps et l'espace, en affirmant que, dans le baroque, « le processus chronologique est pris et analysé dans une image spatiale³²⁶ ». Cette affirmation est répétée dans le texte qui souligne cette « projection spatiale du déroulement chronologique³²⁷ », ainsi que la « transposition des données à l'origine temporelles dans l'irréalité et la simultanéité spatiales³²⁸ ». Par la transposition du temps dans l'espace dans les *trauerspiels*, selon Benjamin, « l'histoire fait son entrée sur le théâtre de l'action³²⁹ ». Cette capture du temps par l'image, la recherche de sa figuration dans l'espace lui-même, expriment clairement une autre vision de la temporalité du récit – vision que nous souhaitons discuter ici.

L'idée n'est pas de s'étendre dans l'exposé de la pensée de Benjamin sur l'histoire ou le temps dans son analyse du baroque, la littérature critique consacrée à la pensée de Benjamin étant

³²³ Monica Kaup et Lois Parkinson Zamora, *Baroque New Worlds*, *op. cit.*, p. 56-57. Notre traduction. « The baroque sense of history as decay and ruin impelled Benjamin's subsequent development of a materialist (and Marxist) conception of history. »

³²⁴ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 243.

³²⁵ *Ibid.*, p. 244.

³²⁶ *Ibid.*, p. 122.

³²⁷ *Ibid.*, p. 125.

³²⁸ *Ibid.*, p. 105.

³²⁹ *Ibid.*, p. 121.

particulièrement abondante. Notre but est de mettre en évidence le caractère énigmatique, « sans but rigoureusement défini » et cumulatif de la sensibilité baroque, souligné par le philosophe, et de remarquer que dans ses réflexions, une métaphore de la spatialisation du temps narratif est déjà présente de différentes manières. Métaphore liée à une proposition d'approche du passé qui ne s'effectue pas en ligne droite et de manière séquentielle, mais qui se « propage » à travers l'espace. Cette rupture avec l'idée de linéarité, si pensée par rapport à l'histoire, renvoie donc directement à une rupture avec l'idée de succession entre passé, présent et futur. L'image du « tas de ruines qui grandissent vers le ciel » ne pouvait être plus claire. En regardant le passé, l'ange voit s'accumuler « les ruines *sur* les ruines » et non pas ruine *après* ruine. La distinction entre linéarité et verticalité est une question de montage, de la manière dont les éléments disponibles ou choisis sont organisés.

Mais comment réaliser une construction verticale par le biais d'un médium linéaire comme le cinéma ? Comme Omar lui-même le précise dans l'interview qu'il a donnée pour cette recherche, un film n'est pas une installation, il est impossible de rompre complètement avec la linéarité, « parce que c'est un film comme les autres, il a un début et ça va jusqu'au bout ». Cependant, il semble possible noter en *Triste Trópico* un désir de rompre avec cette linéarité, à partir des choix narratifs et de la composition du montage. En discutant du sujet, Arthur Omar élucide, en ce qui concerne *Triste Trópico*, que c'est comme si les différents types de matériaux qui composent le film étaient virtuellement présentes tout le temps au montage, les uns sur les autres. Le cinéaste évoque aussi la notion intéressante d'hypertextualité pour définir le mécanisme du film. Il dit :

Le film ayant, disons-le comme ça, plusieurs bandes [séries] – tu as la bande des photographies de l'Europe, tu as la bande des cartons, tu as la bande importante du carnaval, tu as la bande de la narration, qui n'est qu'une parmi d'autres, etc. – c'est comme si, à un moment donné, l'une d'entre elles, qui était en dessous, se retrouvait en dessus, mais que toutes, d'une façon ou d'une autre, continuaient, même dans leur invisibilité. C'est donc comme si toutes étaient données directement en même temps, simultanément. *Triste Trópico* a – [...] de ce côté clé qu'il a d'être un nodule, un croisement de possibilités – un film avec un potentiel en son sein. C'est un film essentiellement hypertextuel. C'est dans sa nature. Tu as un peu deviné quand tu dis que c'est comme si tout était simultané. [...] C'est comme si, virtuellement, les différentes lignes l'accompagnaient tout du long. [...] En fait, sa production a été faite à partir d'une enquête qui est typique de ces productions hypertextuelles, qu'était anciennement le CD-ROM, etc. Ce sont des fichiers non linéaires. [...] Donc, ce qui apparaît sur la surface du film peut être considéré presque comme des portes d'entrée, chaque plan. Pas la porte d'entrée vers les plans qui viennent après, ou une porte de sortie vers les plans qui viennent avant, mais comme une porte d'entrée vers d'autres dimensions, dont certaines ne sont pas présentes dans le film. Et, en fait, le film dans son ensemble est comme une porte vers une ramification [...] multiple de films qui pourraient émerger du champ qu'il ouvre³³⁰.

³³⁰ Notre traduction. « O filme como ele tem, vamos dizer assim, várias bandas – você tem a banda das fotos da Europa, você tem a banda dos letreiros, você tem a banda importante do carnaval, você tem a banda da narração, que é uma entre outras, etc – é como se, num determinado momento, uma delas que está ali embaixo viesse pra cima, mas todas, de alguma forma, continuassem, mesmo na sua invisibilidade. Então é como se todas elas estivessem dadas diretamente ao mesmo tempo, simultâneas. O *Triste Trópico* tem [...] por esse lado chave dele de ser um nóculo, um cruzamento de possibilidades, um filme com um potencial que está dentro dele. Ele é um filme essencialmente hipertextual. Isso está na sua natureza. Você intuiu um pouco no momento em que fala que é como se tudo fosse simultâneo. [...] É como se, virtualmente, as diversas linhas permanecessem ao longo dele. Isso é um campo, mas na verdade, a produção dele foi toda feita a partir de um levantamento

Triste Trópico présente sa diversité de matériaux – ses différentes « bandes » ou séries – depuis le début (dans les premières séquences du film), et il crée un montage dans lequel elles s’alternent tout au long du récit. Ainsi, le film conçoit cette autre superstructure verticale au montage qui, en plus de la relation concrète entre image et son – entre éléments qui sont l’un en dessus de l’autre –, est présente de manière invisible. C’est comme si les gravures du XVI^e siècle, le film de famille des années 30, les peintures du XIX^e siècle, les pages d’almanach des années 40 ou les rushes contemporains du carnaval des années 70, qui parcourent le montage, étaient, comme le dit le cinéaste, pratiquement toujours présents, le montage choisissant, à chaque moment, de couper d’une bande à une autre.

Ce désir d’hypertextualité est renforcé par la connaissance du grand corpus de matériel que la réalisation du film a produit. Omar possède toujours chez lui la collection de matériaux de *Triste Trópico*. Une archive qui contient des milliers de photographies, ainsi que des reproductions de gravures historiques, des intertitres, des listes de noms baroques, des listes d’associations de mots (ou d’expériences verbales), des carnets d’idées de montage, des notes manuscrites avec des commentaires sur *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss et sur le messianisme indigène (d’après les études de Métraux), par exemple. Cette collection personnelle démontre l’immersion de l’artiste dans un univers mental et imaginaire qui est beaucoup plus large que le résultat du film lui-même. *Triste Trópico* est une découpe possible dans cet univers. L’excès de matériaux autour du film soutient et renforce cette lecture d’un caractère hypertextuel pionnier chez *Triste Trópico* et d’un montage qui, bien que rattaché à la linéarité du médium, cherche à construire des réseaux de matériaux. Dans l’interview, Omar déclare également qu’il a pour projet, actuellement, de réaliser une installation hypertexte à partir du matériel sélectionné pour l’élaboration de *Triste Trópico*, qui relierait les images et les sons réunis pour la réalisation du film, y compris avec d’autres œuvres ultérieures de l’artiste³³¹.

L’idée d’une rupture avec la linéarité narrative est déjà exprimée par Omar dans l’interview de 1974, lorsqu’il dit que « *Triste Trópico* est une cascade d’effets », qui s’oppose à l’« abus de causalité ». L’image de la cascade évoque à nouveau la verticalité, l’idée d’une structure qui fonctionne au moyen d’accumulations. Il ajoute :

La fiction de *Triste Trópico* apparaît comme une auxiliaire, comme une servante, comme subordonnée à une dynamique qui la déborde, au point de ne pas pouvoir qualifier *Triste Trópico* de film de fiction, ni de

que é típico dessas produções hipertextuais, que antigamente eram o CD-ROM, etc. São arquivos não-lineares. Um nome que aparece no filme, ele joga para não sei quantos nomes. [...] Então o que aparece na superfície do filme pode ser considerado quase que como portas de entrada, cada plano. Não a porta de entrada para os planos que vem depois, ou uma porta de saída para os planos que vem antes, mas como uma porta de entrada pra outras dimensões, algumas das quais não estão presentes no filme. E, na verdade, o filme como um todo é como uma porta para uma ramificação [...] múltipla, de filmes que poderiam emergir do campo que ele abre, e de certos elementos contidos na sua linguagem. »

³³¹ Pour plus d’information sur ce projet, voir l’interview d’Arthur Omar ci-joint (Annexe I), en portugais.

le réduire à l'intrigue qui le traverse. Cette intrigue a été placée contre le mur, minimisée. Pas dans le sens où elle serait une petite intrigue, ou de peu d'importance comme le font habituellement certains films d'avant-garde, mais parce qu'on a su la mettre dans un endroit approprié, la presser contre un seul coin du film, l'empêchant de déborder sur les autres coins, bien que de temps en temps, elle s'infilte, et l'image finit par illustrer, et la musique par souligner, et le bruit par créer une atmosphère - *opa!* aucun film n'est parfait...³³²

Cette structure qui « déborde », qui se construit en « cascade », est révélatrice de la méthode de travail propre à Omar, qui ne monte pas ses films et vidéos par séquences, ni ne commence au début ou à la fin, mais fonctionne par un processus décentralisé d'associations ponctuelles, qui sont stockées afin que, dans le dernier moment du montage, elles soient réunies, composant ainsi le montage du film³³³.

Arthur Omar déclare aussi au cours de la conversation que nous avons eue, qu'il est très commun, dans les commentaires critiques au sujet de *Triste Trópico*, que ceux-ci le considèrent fondamentalement comme un film discontinu. Il est en désaccord avec la déclaration et affirme : « Personnellement, je pense que c'est l'inverse. Le film est une lutte, une lutte pour rendre continue une chose discontinu. Au moment où le film a lieu, il n'a pas de trous. Il est vu comme un flux de montage ininterrompu. [...] La réception du film, elle, est totalement continue³³⁴. » Selon l'artiste, « la discontinuité se produit dans la production du matériel », dans le choix des éléments hétérogènes, dans la « production d'une incompatibilité ». Mais la fonction du montage proprement dite serait « d'éliminer cette discontinuité ».

Cependant, il ne nous semble pas que les deux lectures du montage, comme discontinu ou continu, soient nécessairement incompatibles, mais plutôt qu'elles se réfèrent à des échelles d'observation différentes. Autrement dit, du point de vue des procédures du montage – la façon dont l'image s'articule avec le son, ou comment un plan est juxtaposé à un autre – *Triste Trópico* cherche souvent à maintenir ou à souligner la discontinuité du matériau sélectionné, par le rapprochement, déjà mentionné, d'éléments opposés ou de natures complètement différentes (par leur support, fonction, temporalité originale, qualité, couleur, etc. Cette articulation attire l'attention sur les sauts, les distances, les irrégularités, enfin, sur le montage même, sur le cinéma en tant que langage et construction qui s'effectuent par parties. En assemblant des

³³² *Ibid.* Notre traduction. « A ficção em *Triste Trópico* surge como auxiliar, como serva, como subordinada a uma dinâmica que a *extravasa*, a ponto de não se poder qualificar *Triste Trópico* como filme de ficção, nem de se poder reduzi-lo ao enredo que o percorre. Esse enredo foi colocado contra a parede, minimizado. Não no sentido de ser um enredo pequeno ou de pouca importância, como certos filmes de vanguarda costumam fazer, mas no sentido de se ter conseguido colocá-lo num devido lugar, espremê-lo contra apenas um dos cantos do filme, impedindo seu *derramamento* sobre os outros cantos, embora, vez por outra, ele se infiltre e a imagem acabe ilustrando, e a música sublinhando, e o ruído ambientizando — *opa!* nenhum filme é de ferro... »

³³³ Arthur Omar parle de cette méthode de montage dans l'interview ci-jointe, ainsi que dans Arthur Omar, « O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta », *Cinemas, op. cit.*

³³⁴ Notre traduction. « Eu, pessoalmente, acho que é o contrário. O filme é uma luta, um combate para tornar contínua uma coisa que era descontínua. No momento em que o filme se dá, ele não tem nenhum buraco. Ele é visto como um fluxo de montagem ininterrupto. (...) A recepção do filme, ela, é totalmente contínua. »

éléments disparates sans créer de connexions causales, le montage peut souligner la distance qui les sépare. Cependant, si l'on considère le montage dans son ensemble, on observe que les scènes du film s'entremêlent. Les images de sources et de supports hétérogènes vont et viennent dans un tourbillon continu d'éléments. Cet aspect de la continuité du montage de *Triste Trópico* est néanmoins très peu commenté, comme le souligne Omar.

Pour sa part, *História do Brasil* de Glauber et Medeiros présente une structure linéaire beaucoup plus définie. Son montage vertical est principalement centré sur les relations entre image et son. Cependant, même dans le cas de *História do Brasil*, nous avons l'impression que les scènes du film dans leur ensemble s'entremêlent, qu'il existe une connexion constante et que les séquences « se penchent » les unes sur les autres. C'est-à-dire qu'il est possible de penser à une macrostructure « en cascade », qui résulte de certains choix de montage, communs aux deux films.

Il est possible de préciser ces choix. *Triste Trópico* et *História do Brasil* comprennent rarement des moments d'intervalles ou de pauses dans leurs montages. Ils font à peine usage de ressources telles que les écrans noirs, les silences ou les transitions qui marquent l'ouverture ou la fermeture de séquences, comme le *fade in/fade out* (fondu entrant / sortant). Il y a peu d'éléments de ponctuation dans ces films. En général, ils ne « s'arrêtent » pas jusqu'à la fin, et tout est connecté de façon ininterrompue (dans une chaîne de proliférations et avec la posture d'une certaine « horreur du vide », reprenant l'expression utilisée par Sarduy et Omar³³⁵). De plus, aucun d'entre eux ne se divisent en blocs définis par thèmes, ou bien par type d'image ou de matériau. Les différents éléments sont ainsi mélangés sans règles de continuité ou de divisions prévisibles. Aussi, les deux récits se servent de répétition d'images, de sons ou de thèmes tout au long du montage. Dans *Triste Trópico*, on observe aussi l'utilisation d'intertitres possédant des indications temporelles qui, au lieu d'organiser la séquentialité du récit, créent de fausses connexions. Ces intertitres attribuent à l'œuvre une temporalité apparente mais vide qui finit par confondre encore plus les temporalités évoquées par le film. Et même l'objectivité supposée de la narration de *História do Brasil*, qui parle de sujets qui pourraient être isolés les uns des autres, en maintenant le même ton pendant tout le film, produit une certaine égalité et similitude entre les différentes parties.

Enfin, les deux films, à partir de leurs choix esthétiques, rompent à des degrés divers avec la linéarité, construisant des récits où l'avant et l'après, les causes et les conséquences, les

³³⁵ Voir Arthur Omar, « O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta », *Cinemais*, *op. cit.*, p. 23; et Severo Sarduy, « Conférence publique : Le baroque et le néo-baroque », *op. cit.*, p. 275.

moments de début et de fin ne sont souvent ni évidents ni localisables pour le spectateur (ou le chercheur). Il semble que même dans leur dimension horizontale – de l'ordre de la juxtaposition des plans et des séquences – une chose vient « sur le dessus » de l'autre, « les ruines sur les ruines », les éléments s'agrégeant et s'accumulant dans le montage. Il s'agit de récits construits en volume, qui accueillent l'abondance et l'excès dans des « strates et des couches, simultanités et synchronies³³⁶ », s'opposant ainsi à la « chaîne de faits³³⁷ ».

2.4. La matérialité du temps : cinéma de réemploi, mémoire, histoire et expérience

Avant d'analyser séparément le récit de *História do Brasil*, nous allons effectuer une brève digression sur la relation entre les pratiques de réemploi dans le cinéma, leurs intentions historiques et mémorielles et l'idée d'expérience, afin de mieux situer les films abordés dans cet univers de production cinématographique et dans son champ de débats.

Dans les études sur la pratique du recyclage de l'image et du son dans le cinéma, nous trouvons souvent l'évocation de la notion d'expérience ou, plus précisément, d'expérience historique. Au sujet de *Espagne* (1939) d'Esther Shub – précurseuse dans la réalisation de films entièrement réalisés à partir de matériaux préexistants – Jay Leyda commente déjà : « La version finale du film est sans aucun doute un chef-d'œuvre de la compilation. [...] Son exécution brillante est entièrement faite pour transmettre un sentiment, une expérience – semblable à un grand travail d'histoire, pas objectif ou clos (*rounded*), mais personnel et passionné³³⁸ ». Le chercheur Petric Vlada déclare, à son tour, dans les années 1970, considérer Shub comme « la première historienne cinématographique³³⁹ » (« *Cinematic Historian* »). Dans ces analyses des années 1960 et 1970, centrées sur le travail d'une cinéaste qui a travaillé entre les années 1920 et 1940, l'actualité de la discussion sur la possibilité de penser l'histoire en tant qu'expérience, ou même de penser des formes alternatives d'« écrire » l'histoire par le biais de moyens cinématographiques, notamment, par le recyclage de matériaux, attire l'attention.

Michel-Rolph Trouillot souligne dans *Silencing The Past*, publié en 1995, « l'ambivalence du mot “histoire” dans la plupart des langues modernes. [...] Dans son usage vernaculaire, “histoire” signifie à la fois les évènements du passé et le récit de ces évènements, à la fois “ce qui s'est passé” et “ce qui est dit de ce qui s'est passé”³⁴⁰ ». Selon l'auteur, les vestiges qui

³³⁶ Monica Kaup et Lois Parkinson Zamora, « Baroque, New World Baroque, Neobaroque: Categories and Concepts », dans *Baroque New Worlds*, *op. cit.*, p. 12. Notre traduction. « Baroque forms thrive on oppositions, contradictions, cross-purposes. Not harmony but heterogeneity, not Hegelian historicity but 'strata and layers, simultaneities and synchronies'. »

³³⁷ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, *op. cit.*, p. 65-66.

³³⁸ Jay Leyda, *Films Beget Films*, *op. cit.*, p. 41. Notre traduction. « The finished film is one of the sure masterpieces of compilation. [...] It's brilliant execution is all to communicate a feeling, an experience – akin to a great work of history, not objective or rounded, but personal and passionate. »

³³⁹ Vlada Petric, « Esther Shub: Cinema is My Life », *Quarterly Review of Film Studies*, v.3, n.4, outono 1978, p. 446.

³⁴⁰ Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Boston, Beacon Press, 1995, p. 2.

restent du passé et l'action de leur archivage sont, en premier lieu, des travaux de la mémoire. Se souvenir, c'est aussi décider de ce qui sera oublié. En consonance avec cette lecture, la mémoire peut donc être comprise, d'après Jacques Rancière, comme « un certain ensemble, un certain arrangement de signes, de vestiges, de monuments³⁴¹ ». Comme l'ajoute le philosophe : « Le tombeau par excellence, la Grande Pyramide, ne garde pas la mémoire de Chéops. Il est cette mémoire³⁴² ». Le récit de l'histoire, à son tour, est élaboré à partir de la réflexion critique sur ces traces. Comment ont-elles été produites ? Quels souvenirs nous permettent-elles ? Qu'oublient-elles ?

Marc Bloch quant à lui, dans le classique *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, ouvrage inachevé écrit peu avant qu'il soit assassiné en 1944 par les nazis près de Lyon, souligne que l'utilisation critique par l'historien des indices du passé devrait aussi servir à comprendre le vécu et les émotions d'autres temps. Dans le livre, où il s'est proposé d'expliquer à son fils à quoi sert l'histoire, il a défini son métier comme « la science des hommes dans le temps³⁴³ ». En dépit du point de départ radicalement rationaliste, l'historien en tant que sujet de la connaissance et le passé en tant qu'expérience du vécu étaient déjà là, posés en tant que problèmes, au cœur de l'*Apologie pour l'histoire*.

Dans un article sur le « documentaire de réemploi », publié en 2008, la chercheuse Laetitia Kugler définit le travail de certains cinéastes de réemploi comme des écritures alternatives de l'histoire, liées à l'idée d'expérience et spécifiquement à la conception benjaminienne de l'histoire. « Pour le philosophe allemand, le fondement de l'histoire se joue dans une *survivance* qui donne accès à la *matérialité du temps*³⁴⁴ ». Ainsi que pour des auteurs comme Yervant Gianikian, Angela Ricci-Lucchi, Péter Forgács, Arthur Pelechian ou Daniel Eisenberg, les matériaux du passé sont repris non pas comme documents, mais comme vestiges, traces de l'histoire. Ce matériau « vaut pour sa nature indicielle, [...] mais aussi et simultanément pour sa valeur de survivance porteuse de pathos, d'affect³⁴⁵ ». L'image (et le son) qui survit au temps est ainsi un indice du temps lui-même, en plus d'être capable de provoquer un effort de mémoire chez le spectateur.

Valorisée comme trace et survivance, l'image cesse d'être l'objet du passé et devient « le support d'une mémoire vécue en tant qu'*expérience de l'Histoire*³⁴⁶ ». Comme l'écrit Kugler :

³⁴¹ Jacques Rancière, « La fiction de mémoire, à propos du Tombeau d'Alexandre », *Trafic* 29, printemps 1999, p. 36.

³⁴² *Ibid.*, p. 36.

³⁴³ Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, A. Colin, 1997, p. 65.

³⁴⁴ Laetitia Kugler, « Quand Clio retrouve Mnémosyne : Le documentaire de réemploi », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, Paris: Ed INA/ L'Harmattan, Les médias en actes, Vol. II, 2011. p. 66.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 70.

³⁴⁶ *Ibid.*, p.73.

« C'est en chantre de cette double archéologie matérielle et psychique si bien décrite par Benjamin (et incarnée à ses yeux par la pratique du *chiffonnier*) que les cinéastes, par le biais du documentaire de réemploi, vont proposer une écriture singulière et poétique de l'Histoire³⁴⁷ ». L'idée de l'expérience est ici directement liée à la réception de l'œuvre par le spectateur qui établit une relation intersubjective avec le film. L'écriture cinématographique historico-poétique décrite par l'auteur propose donc au spectateur une expérience esthétique, sensible et psychique, dans laquelle il est confronté « à son propre passé (poids de l'Histoire personnelle et collective) » et invité « à effectuer un *travail de mémoire*³⁴⁸ ». Expérience qui « se dessine comme nouveau rapport à l'histoire » et comme nouvelle modalité de transmission de l'histoire.

Il est basé sur la notion d'expérience historique que Willian Guynn, dans son récent ouvrage, *Unspeakable History: Films and the Experience of Catastrophe*, fonde l'analyse d'un ensemble de documentaires qui, par le biais de différentes stratégies, abordent des événements historiques. Il montre la différence entre la représentation objective du passé – distante, objective, intellectuelle ou discursive – et l'expérience du passé – phénoménologique, subjective, intuitive et du domaine de la sensation. L'étude de Guynn est très influencée par le philosophe allemand Frank Ankersmit et son concept d'expérience historique (*historical experience*). Ankersmit note une translation vers l'expérience dans le centre d'intérêt des études récentes, aussi bien dans les domaines de l'histoire que dans la philosophie.

Selon le philosophe, « nous pouvons observer un effort pour réhabiliter la catégorie – presque oubliée et complètement marginalisée – d'expérience³⁴⁹ », qui ne se limite pas au sensoriel, mais qui peut aussi être intellectuelle. Il s'agit d'une catégorie qui, déjà chez Benjamin, entre en conflit avec le rationalisme. Ankersmit déclare explicitement que son ouvrage est une « attaque à ce qui est devenu connu dans les dernières vingt ou trente années sous le nom de "théorie"³⁵⁰ », et qu'il cherche un déplacement qui réhabilite les sentiments et les sensations en tant qu'éléments constitutifs de notre rapport au passé. « Ce que nous ressentons à propos du passé n'est pas moins important que ce que nous en savons³⁵¹ », dit l'auteur. En se fondant sur la pensée de Ankersmit, Wiliam Guynn défend l'argument selon lequel

³⁴⁷ *Ibid.*, p.65.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 72.

³⁴⁹ Frank Ankersmit, *Sublime historical experience*, California, Stanford University Press, 2005, p.7. Notre traduction. « So, in both history and philosophy we may observe an effort to rehabilitate the almost forgotten and thoroughly marginalized category of experience. »

³⁵⁰ *Ibid.* 10. Notre traduction. « It [this book] can therefore be seen as an uncompromising attack on all that came to be known over the last twenty or thirty years by the name of theory. »

³⁵¹ *Ibid.* 10. Notre traduction. « How we *feel* about the past is no less important than what we *know* about it. »

le film est exceptionnellement capable d'évoquer la dimension affective du passé et est aussi apte à déterrer les émotions ataviques qui appartiennent au mythe et au rituel. Il est même capable, comme j'essaierai de le montrer, d'enchaîner les moments de conscience augmentée (*heightened awareness*) pendant lesquels la barrière entre le passé et le présent s'estompe et la réalité du passé que l'on croyait perdu est temporairement redécouverte dans son être matériel (*in its material being*)³⁵².

Selon l'auteur, certains films qui misent sur le pouvoir d'évocation des vestiges visibles du passé se présenteraient comme une forme alternative de récit historique, centrée sur l'expérience. Il s'agirait d'une autre écriture de l'histoire développée non seulement par des cinéastes mais aussi par des artistes d'une manière générale, et par une minorité d'historiens moins liés à la méthode analytique et aux restrictions épistémologiques classiques de la discipline. Comme le soutient Kugler, pour Guynn, l'effort de mémoire est provoqué par l'indice matériel : le passé est redécouvert par « son être matériel ». « Les expériences historiques sont soumises au passage du temps, sont ancrées dans des lieux concrets et dans des milieux sociaux, et se logent dans la conscience privée et collective qui peut les mettre en lumière. L'expérience est, en somme, ancrée dans la matérialité du passé³⁵³ », écrit l'auteur.

Il convient de souligner, en relation au réemploi de matériaux préexistants, l'importance de cette question de la matérialité du passé et de l'image en tant qu'indice du passage du temps. Dans un entretien avec Sylvie Lindeperg sur l'utilisation des images d'archives au cinéma, Jean-Louis Comolli souligne ce qu'il considère comme le « mythe fondateur du cinéma et de la photographie : l'image survit au corps figuré³⁵⁴ ». Il affirme : « L'apparition du cinéma, ces évolutions sont historiques, comme l'est sans doute la place du spectateur, mais au fond de tout cela il y a la structure immobile du mythe. Je me demande donc si l'avènement du cinéma ne porte pas avec lui le rêve ou le fantasme d'une "annulation du temps historique"³⁵⁵ ? »

Annuler le temps historique, vaincre le passage inexorable du temps en embaumant le passé ou des fragments de celui-ci, semble être une utopie originale qui plane souvent autour des films de réemploi. La métaphore de l'image en tant que tombeau est évoquée, par exemple, par Chris Marker dans le titre de son film *Le Tombeau d'Alexandre* (1992) ; ainsi que dans la belle anecdote racontée par Santiago Merlo dans le documentaire *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) : « Un jour de la semaine dernière, je suis descendu dans la rue et le marchand de

³⁵² William Guynn, *Unspeakable Histories: Film and the Experience of Catastrophe*, New York, Columbia University Press, 2016, p.1. Notre traduction. « My intention is to show that film is exceptionally capable of evoking the affective dimension of the past and equally adept at unearthing the atavistic emotions that belong to myth and ritual. [...] It is even capable, I will attempt to show, of triggering moments of heightened awareness in which the barrier between past and present falls and the reality of the past we thought was lost is momentarily rediscovered in its material being. »

³⁵³ *Ibid.*, p. 4. Notre traduction. « Historical experiences submit to the course of time, are embedded in concrete places and social milieus, and lodged in the private and collective consciousness that can bring them to light. Experience is, in sum, anchored in the materiality of the past. »

³⁵⁴ Propos de Jean-Louis Comolli dans Jean-Louis Comolli, « Images d'archives : l'emboîtement des regards. Entretien avec Sylvie Lindeperg », *Images documentaires* N° 63, *op. cit.*, p.33-34

³⁵⁵ *Ibid.*, p.34.

journaux, qui est mon ami, m'a demandé : "Santiago, j'ai entendu qu'ils font un film dans ton appartement, qu'est-ce que c'est ça ?" Et je lui ai dit : "On prépare mon embaumement. On va m'embaumer, on prépare tout ça. Je ne sais pas si c'était embaumer ou empailler... C'est la même chose, non ?» L'anecdote de Santiago évoque intuitivement le texte bien connu d'André Bazin, « Ontologie de l'image photographique ». Dans ce texte, Bazin part des momies égyptiennes et arrive au cinéma, les reliant à partir de ce qu'il considère un « besoin fondamental de la psychologie humaine : la défense contre le temps³⁵⁶ ». Le désir de libération « des contingences temporelles³⁵⁷ » est le fil conducteur à partir duquel le texte retrace l'histoire de l'art. Le critique français argumente qu'« une psychanalyse des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse. À l'origine de la peinture et de la sculpture, elle trouverait le "complexe" de la momie³⁵⁸ ». Selon Bazin, la permanence de la matérialité du corps après la mort signifiait, pour l'Égyptien, « l'arracher au fleuve de la durée³⁵⁹ ». Même si, au fil du temps, le sens religieux du geste d'embaumement s'est perdu, le développement de l'histoire de l'art ne peut pas détruire le « besoin d'exorciser le temps ». Comme l'ajoute l'auteur : aujourd'hui « on ne croit plus à l'identité ontologique du modèle et du portrait, mais on admet que celui-ci nous aide à nous souvenir de celui-là, et donc à le sauver d'une seconde mort spirituelle³⁶⁰ ». L'image photographique / cinématographique, dans son réalisme, dans sa fidélité de la représentation du référent, enregistre le moment, fait figurer l'absence et permet un travail de mémoire, qui s'oppose à la continuité impassible du temps.

Bien que Bazin se concentre dans son texte sur la capacité réaliste de l'image photographique à représenter la réalité comme un double, objectif et mécanique, il est intéressant de noter qu'il met aussi en évidence le pouvoir de représenter le temps et son passage que possède la propre matérialité de l'image, indépendamment de ce qui est réellement vu, de sa valeur figurative. Il dit :

L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle. D'où le charme des photographies d'albums. Ces ombres grises ou sépia, fantomatiques, presque illisibles, ce ne sont plus les traditionnels portraits de famille, c'est la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée [...] ; car la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption³⁶¹.

³⁵⁶ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est ce que le cinéma?* (1958), Paris, Les Éditions du Cerf, Collection 7ème art, 1990, p. 9.

³⁵⁷ *Ibid.*, p.14.

³⁵⁸ *Ibid.*, p.9.

³⁵⁹ *Ibid.*, p.9.

³⁶⁰ *Ibid.*, p.10.

³⁶¹ *Ibid.*, p.14.

L'idée de l'image-tombeau, capable de figer la réalité ou d'en générer son reflet, dénote une relation de croyance dans l'image filmée qui fût prédominante dans les débuts du cinéma. Si nous revenons à Shub, nous voyons comment, selon la conception de la cinéaste soviétique, les images sont considérées en tant que doubles de la réalité, donc capables de la raconter d'une manière privilégiée. Comme l'écrit le chercheur Matthias Steinle, « les actualités sont, [...] selon Choub, les seules capables de restituer "cette grande époque" aux générations futures : l'authenticité des images relevant de leur statut ontologique, l'autorité est transférée au matériau lui-même³⁶² ». Un autre auteur, Vlada Petric, souligne également que le concept de cinéma de Shub est basé sur l'idée « d'*authenticité ontologique* qui était, pour elle, la caractéristique la plus importante du plan filmé³⁶³ ». Le désir d'accéder directement au passé à travers le film est une motivation centrale pour Shub. Ce rapport de croyance à l'image représente une perspective prédominante à ce moment historique et peut être observé dans le manifeste précurseur du photographe polonais Boleslas Matuszewski, intitulé « Une nouvelle source de l'histoire » et publié en 1898, dans lequel il déclare : « Ce simple ruban de celluloïd constitue non seulement un document historique, mais une parcelle d'histoire [...]. Il ne lui faut, pour se réveiller et vivre à nouveau les heures du passé, qu'un peu de lumière traversant une lentille au sein de l'obscurité³⁶⁴ ».

Bien que la croyance en l'image comme expression de la vérité puisse être considérée aujourd'hui comme quelque chose de périmée, comme un rapport qui marque un temps et un régime de visibilité spécifique, nous accordons ici une attention particulière au travail de Shub, considérant que son travail, en plus d'être pionnier, est exemplaire d'un désir d'histoire qui motive souvent les films de réemploi. Ce désir d'histoire nous parle du cinéaste compilateur en tant que producteur de la mémoire – dans son pouvoir de décision sur ce qu'il faut oublier et ce qu'il faut retenir – et comme sujet du récit historiographique. Les œuvres qui choisissent de travailler principalement avec des matériaux du passé continuent, malgré tout, à se nourrir de la relation ontologique de l'image au temps. En traversant des contextes historiques différents, ces films sont attirés (et nous attirent), bien que de manière consciente et non naïve, par la puissance de survivance des images et des sons au passage du temps, aux personnes et aux événements filmés et, en quelque sorte, la puissance de « sauver » le passé et les morts, à partir de la figuration de ce qui n'existe plus. Ils parviennent ainsi à fournir une « expérience de présence » de ce qui s'est passé. Comme Leyda le définit bien :

³⁶² Matthias Steinle, « Esther Choub et l'avènement du film-archive », dans Christa Blümlinger et al. (dir.), *Théâtres de la mémoire*, op. cit. p. 16.

³⁶³ Vlada Petric, « Esther Shub: Cinema is My Life », op. cit. 434.

³⁶⁴ Boleslas Matuszewski, « Une nouvelle source de l'histoire : création d'un dépôt de cinématographie historique », dans *Écrits cinématographiques*, Paris, Cinémathèque française, AFRHC, 2006. Plaquette publiée à Paris, le 25 mars 1898, p. 8-9.

Reconstruire le passé, ou même le commenter à l'aide des archives d'actualité (*newsreel archive*), a une teinte, au moins dans une direction, de *La Machine à explorer le temps* de H. G. Wells. Et il faut une imagination digne de H. G. Wells et Orson Welles ensemble pour dire quelque chose avec cette machine³⁶⁵.

Il convient de rappeler que le désir d'histoire ou de mémoire n'est en aucun cas une exclusivité des films de réemploi, ils ne sont non plus privilégiés pour traiter ces questions. Tant les films de fiction que les documentaires ou les films expérimentaux, qu'ils se servent ou non de matériaux d'archives, peuvent être animés par ce désir et peuvent aborder l'histoire et la mémoire de manière plus ou moins intéressante et innovante. Cependant, dans les films qui sont fondamentalement basés sur des matériaux préexistants, cette aspiration est souvent une motivation centrale et donc une clé importante pour comprendre l'exceptionnalité de ce choix de réalisation. Le mythe fondateur d'une image capable d'archiver le temps, relié au désir de se déplacer entre les temporalités, de voir avec un autre regard, ou d'assister à d'autres époques, fait habituellement partie du dispositif magique-affectif du cinéma qui travaille avec des matériaux du passé. Bien que, comme Leyda le souligne, faire fonctionner ce dispositif filmique, le faire conquérir et atteindre le spectateur, ne soit pas du tout facile.

Il est intéressant de noter également que l'intérêt pour la valeur de la survie de l'image n'est pas nécessairement lié à un passé lointain, puisque les gestes de filmer, d'archiver et de monter construisent également des « tombeaux » orientés vers le futur. Mary Ann Doane, dans son analyse interdisciplinaire de la représentabilité du temps dans le passage du XIXe au XXe siècle, affirme, par exemple, que « le cinéma émerge de l'impulsion archivistique du XIXe siècle à laquelle il contribue³⁶⁶ ». En ce sens, il suffit de nous souvenir d'initiatives telles que les « Archives de la planète » d'Albert Kahn, qui au début du XXe siècle a financé la production d'images (fixes et en mouvement) de différentes cultures du monde, afin de les fixer, de les archiver pour la postérité. Cette « impulsion archivistique » ne se limite cependant pas à une certaine période historique et peut être perçue dans plusieurs productions cinématographiques contemporaines.

La valeur indicielle de l'image photographique et cinématographique mise en évidence jusqu'ici est directement liée à la mémoire, puisque c'est le vestige, trait matériel de l'histoire, qui permet un effort de mémoire, même s'il s'agit de la mémoire de la propre destruction ou de l'oubli. Nous pouvons donc nous demander si la matérialité même de l'image ne se lie pas, en soi, à une certaine idée d'expérience. Toute image du passé reprise pour une construction

³⁶⁵ Jay Leyda, *Films Beget Films, A Study of the Compilation Film*, New York, Hill and Wang, 1964, p. 10. Notre traduction. « To reconstruct the past, or even to comment on it with the help of newsreel archive, has a tinge, at least in one direction, of H. G. Wells' Time Machine. And it takes an imagination worthy of H. G. Wells and Orson Welles together to say something with this Machine. »

³⁶⁶ May Ann Doane, *The emergence of Cinematic Time*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 23. Notre traduction. « The cinema emerges from and contributes to the archival impulse of the nineteenth century. »

audiovisuelle, quelle que soit la manière dont elle est traitée dans le montage, n'aurait-elle pas le potentiel de susciter des souvenirs et des émotions chez ceux qui la voient ? Autrement dit, si nous comprenons l'idée de l'expérience d'une manière élémentaire, tout simplement à partir du caractère expérientiel de la propre mémoire, toute image ne peut-elle pas provoquer une expérience ? Évidemment, nous n'expérimentons pas toujours, et même à peine, quelque chose en entrant en contact avec des images et des sons du passé, et les matériaux repris peuvent être élaborés à partir de diverses perspectives et formes de traitement. Les stratégies d'approche et de montage peuvent valoriser plus ou moins l'expérience du spectateur et même travailler avec différentes conceptions de l'idée d'expérience.

Dans les textes cités plus haut, Guynn, ainsi que Kugler, analysent des films possédant des intentions historiques assumées et qui traitent de l'histoire de groupes et de sociétés particuliers. La revendication d'un récit historique qui se rattache à l'idée d'expérience, en reliant à l'histoire l'affect et la subjectivité de la mémoire, semble toujours franchir les frontières entre histoire et mémoire. Le titre de l'article de Kugler, « *Quand Clio retrouve Mnémosyne* » est particulièrement significatif dans ce sens. C'est de la rencontre entre les déesses de l'histoire (Clio) et de la mémoire (Mnémosyne) que peut naître l'expérience de l'histoire.

La distinction entre la mémoire et l'histoire d'une part et, d'autre part, la réflexion sur leurs spécificités ont connu un long parcours dans la pensée des XXe et XXIe siècles. Si ces notions sont fréquemment considérées comme opposées, indépendamment de donner la priorité à l'une ou à l'autre, divers historiens contemporains cherchent à réconcilier ces termes et à les penser au-delà de leurs frontières comme Paul Ricoeur, Didi-Huberman ou Frank Ankersmit, avec des idées comme celles de la conscience historique ou d'expérience historique qui valorisent le caractère expérientiel de la mémoire.

Les propositions de voies alternatives d'écriture de l'histoire commentées par Guynn et Kugler, ainsi que celles de *História do Brasil* et *Triste Trópico*, se construisent entre histoire et mémoire, à partir de l'élaboration de récits historico-poétiques qui proposent des expériences d'ordre esthétique. Tous ces films, dans leur travail avec les images préexistantes, élèvent le montage au rang de pièce fondamentale. Ils travaillent avec la mémoire, qui peut être lue, selon les mots de Didi-Huberman, comme « un montage "non historique" du temps³⁶⁷ », et le font de manière poétique. La poétique, à son tour, pouvant être comprise comme « un agencement impur [...] - non "scientifique" - du savoir³⁶⁸ ». Ces voies de récits historico-poétiques peuvent

³⁶⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, op. cit., p. 35.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 36.

cependant conduire à des esthétiques distinctes vis-à-vis de l'approche de l'histoire, qui doivent être étudiée au cas par cas.

Il est possible de remarquer que les deux films brésiliens ici étudiés prennent une position par rapport aux matériaux réemployés tout à fait différente de la plupart des films cités par Laetitia Kugler, tels que ceux de Péter Péter Forgács (*La Famille Bartos*, 1988 ; *Free Fall*, 1997 ; *L'Exode du Danube*, 1998) ou de Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi (*Prisonniers de la guerre*, 1995 ; *Sur les cimes tout est calme*, 1998). Cette filmographie européenne, à laquelle nous pourrions également ajouter des films de Chris Marker, Harun Farocki ou encore ceux de Susana de Sousa Dias, suit une certaine tradition analytique du montage des images d'archives. Une tendance qui cherche à explorer au maximum ce que chaque image donne à voir (et à ressentir) dans le présent, à travers les ressources du montage telles que l'arrêt sur image, le ralenti, le recadrage, la longue durée des plans et surtout le commentaire sur l'image (souvent sur son contexte ou sa phénoménologie), que ce soit à partir d'une voix *off* ou d'intertitres. Dans ces cas, le montage est, d'une certaine manière, tourné vers les matériaux réemployés et cherche à les extraire de leur silence. Les films brésiliens invoqués ici quant à eux, construisent des montages tourbillonnants et se distinguent par l'excès d'éléments, par un rythme rapide de coupures, par une absence de démarcation claire des séquences, par une structure possédant peu d'intervalles narratifs. De même, ils optent pour l'absence de commentaires sur les matériaux réemployés. Dans *História do Brasil* et *Triste Trópico*, il semble que l'image se situe rarement au centre de la scène, en tant que centre d'attention du film (et du spectateur). Les commentaires ne se réfèrent pas, ou ne convergent pas nécessairement à l'image. Les bandes sont travaillées de manière plus indépendante, à travers un montage plus centrifuge, disperse et verticalisé. D'une certaine manière, ces films construisent un montage plus inspiré par l'idée eisensteinienne d'égalité entre les stimuli, facteur renforcé par le dynamisme du montage et par l'énorme quantité d'éléments qui y sont inclus.

Il peut être intéressant de voir ces différences de montage à partir d'un cas concret. Observons, à titre d'exemple, la séquence de *Images du monde et inscription de la guerre* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Harun Farocki, 1988) – commentée par Sylvie Rollet dans l'article « (Ré)actualisation de l'image d'archives : ou comment deux films de Harun Farocki parviennent à « anarchiver » le regard » – dans laquelle Farocki juxtapose des photographies de femmes algériennes « qu'on a contraintes à retirer leur voile, pour établir photographiquement leur identité » et une photographie d'« une femme, sur la rampe d'Auschwitz, plusieurs fois recadrée, isolée de la file des déportés « sélectionnés » pour la

chambre à gaz³⁶⁹ ». Le montage d'images anachroniques conduit le spectateur à réfléchir aux relations qui peuvent s'établir entre elles. Comme l'écrit Rollet :

Qu'y a-t-il de commun entre ces clichés où semble ne transparaître aucune violence ? En Algérie comme à Auschwitz, l'événement, juste à côté – les exactions de l'armée française – ou juste après – l'extermination programmée par les nazis –, n'a pas été inscrit sur la pellicule. [...] Et pourtant, dans ces images défailtantes, transite « quelque chose » que leur confrontation permet de lire aujourd'hui, une même interrogation : « Comment faire face à un appareil photo ? » [...] C'est donc dans l'acte même de prise de vues que se noue le lien entre l'image d'archive et le meurtre, entre l'enregistrement qui conserve la trace d'une vie et la destruction de cette vie, dont la réalité est ainsi réduite au statut de référent³⁷⁰.

Le commentaire complexe du film de Farocki sur les images d'archives sélectionnées n'est possible qu'à partir d'un montage qui rapproche des sujets temporairement et géographiquement éloignés. Cette articulation nous fait remarquer, précisément, ce que cache chaque image : son hors champ, ses terribles conditions de production. Le montage entre les images, avec le soutien du commentaire en voix *off*, contribue dans ce cas à faire apparaître, à mettre en lumière, ce qui ne serait pas perceptible si les images étaient vues isolément. Ainsi, le film propose une nouvelle lecture et interprétation de celles-ci.

Dans le cas des films de Glauber, Medeiros et Omar³⁷¹, en revanche, il n'y a pas d'effort de la part des films pour reconstruire l'hors-champ ou travailler la phénoménologie de l'acte photographique. Ce qui semble être au centre de ces films brésiliens n'est donc pas l'image elle-même, de laquelle le montage serait « au service », ou « en fonction », mais le montage lui-même. Ici, le montage ne cherche pas nécessairement à révéler le passé quand celui-ci se révèle insuffisant, mais cherche à établir d'autres propositions de compréhension du passé et de perception du temps, qui explosent plus drastiquement avec la logique interprétative, du commentaire et des conclusions. Dans les films, il n'est souvent pas facile de déterminer quelles sont les questions posées aux images, ou par le biais des images ou du film. Il s'agit de récits aux contours incertains, qui parient sur les perceptions et les sensations provoquées par les matériaux mais qui ne sont pas nécessairement intelligibles.

Cette question d'une autre approche moins rationnelle de l'histoire soulève un autre point discuté par Georges Didi-Huberman sur l'anachronisme, qui est son rapport à la notion d'inconscient. L'historien de l'art souligne combien la discipline historique tend à chercher à se séparer, au maximum, du domaine de la psyché, « source constante d'anachronismes », espace de subjectivité, « où, par définition, évolue la vie affective³⁷² ». Les films étudiés ici,

³⁶⁹ Sylvie Rollet, « (Ré)actualisation de l'image d'archives - ou comment deux films de Harun Farocki parviennent à "anarchiver" le regard », dans Hélène Camarade, Claire Kaiser, E. Guilhamon (dir.), *Le National-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Lille, Presses du Septentrion, 2013, p. 108.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.108-109.

³⁷¹ On peut ajouter que c'est le cas aussi de *Tudo é Brasil*, de Rogério Sganzerla.

³⁷² Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p.45.

dans leurs intentions historiques, s'intéressent surtout au psychisme, non seulement par l'affect, mais aussi par ses dimensions inconscientes. Dans leurs récits, ils choisissent de travailler expressément avec le thème (et avec des images) des rituels ou des fêtes qui traitent de la transe, d'états de conscience et de perception du temps altérés.

Les atmosphères magiques qui traversent les trois films brésiliens – les images de possessions, dans *História do Brasil* ou les saints, monstres et aberrations évoquées dans *Triste Trópico* – dénotent la fascination, la force et le désir d'une autre forme d'expérience de la réalité, ce qui se reflète dans l'attitude des films vis-à-vis du passé, du temps et de l'histoire. Autrement dit, les expériences métaphysiques ou religieuses intéressent les films en tant que thèmes, mais elles expriment également d'autres façons de penser l'histoire, en tenant compte de l'inconscient collectif et des formes mystérieuses ou fantasmagoriques de la présence du passé dans le présent. Les expériences proposées par les films souhaitent, comme l'écrit Guynn, « déterrer les émotions ataviques qui appartiennent au mythe et au rituel ³⁷³. »

Les études de psychanalyse ont eu également une forte influence sur la génération des cinéastes en question. En 1971, Rocha écrit son important manifeste « *A Eztetyka do Sonho* » (« Esthétique du Rêve »), dans lequel il écrit : « Le rêve est l'unique droit qui ne se peut interdire³⁷⁴ ». Il s'agit de la même année où le cinéaste commence la réalisation de *História do Brasil*. Comme le dit Maxime Scheinfeigel dans son ouvrage *Rêves et cauchemars au cinéma*, l'analyse de Freud « du “travail du rêve” et de ses “procédés de figuration” font apparaître l'activité onirique comme un dispositif de fabrication d'images étrangement semblable par certains aspects à la *camera obscura*³⁷⁵ ». Selon Freud, à travers les procédures de figuration du rêve, les pensées cessent d'établir des relations logiques entre elles et forment une masse de fragments, de morceaux éparpillés. Freud s'interroge, justement, « sur le passage de la pensée que des mots peuvent exprimer (contenu latent du rêve), à la figuration onirique de cette même pensée (les images du rêve)³⁷⁶ ». Ce qui est mis en lumière, par le biais du travail figuratif du rêve, ce sont des fragments de l'inconscient refoulés par le sujet. Freud établit lui-même une comparaison entre l'élaboration d'images oniriques et l'art figuratif, bien qu'il n'ait pas fait attention au cinéma à l'époque. Mais comme le souligne Scheinfeigel, « si Freud n'avait pas le cinéma dans son champ de vision, celui-ci, par contre, semble avoir été souvent d'accord avec lui car nombreux sont les films qui ont actualisé sa méditation sur les images du rêve³⁷⁷ ».

³⁷³ William Guynn, *Unspeakable Histories: Film and the Experience of Catastrophe*, New York, Columbia University Press, 2016. p.1.

³⁷⁴ Glauber Rocha, « Eztetyka du rêve », dans Sylvie Pierre, *Glauber Rocha, op. cit.*, p. 131.

³⁷⁵ Maxime Scheinfeigel, *Rêves et cauchemars au cinéma*, Paris, A. Colin, 2012, p. 37.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 37-38.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 38.

D'une certaine manière, c'est le cas des *História do Brasil* et *Triste Trópico*³⁷⁸, qui cherchent à échapper aux connexions logiques, à transcender « le schéma rationnel de l'oppression³⁷⁹ », pour créer un récit de l'histoire brésilienne possédant un caractère onirique, visant ainsi à faire face à ses refoulements. Bien que l'aspect psychanalytique ne soit pas approfondi dans ce travail, il est important de souligner que le caractère figuratif de la production d'images du rêve est un sujet qui a retenu l'attention de Glauber Rocha et a influencé son approche du cinéma.

³⁷⁸ Plus de vingt ans plus tard, c'est le cas aussi de *Tudo é Brasil* (Rogério Sganzerla, 1998).

³⁷⁹ Glauber Rocha, « Eztetyke du rêve », dans Sylvie Pierre, *Glauber Rocha, op. cit.*, p. 130.

3. *História do Brasil* : la force de la violence dans l'histoire

3.1. Entre la faim et le rêve

Comme le titre l'indique, *História do Brasil* vise à synthétiser toute l'histoire du pays depuis la conquête portugaise, en deux heures et trente-sept minutes. C'est à la voix *off* que sera attribuée cette fonction narrative. Il est important de rappeler que *História do Brasil* est un film inachevé, et que par conséquent, ses différentes séquences présentent des écarts quant au degré de développement. Alors que certaines d'entre elles semblent être de simples ébauches d'idées encore en cours d'élaboration, ou bien exposent un montage apparemment aléatoire, d'autres sont complexes et riches en détails. Dans un carton exposé au commencement du film et daté de 1985 (après la mort de Glauber Rocha), Marcos Medeiros nous informe qu'ils avaient l'intention d'inclure dans le film des matériaux d'archives provenant de la Cinémathèque Brésilienne, et qu'il manque au film « la musique, le son du Brésil », ce qui atténuerait le rythme monotone de la narration. Les matériaux de la Cinémathèque Brésilienne enrichiraient probablement le montage et remplaceraient les extraits de films brésiliens qui, dans *História do Brasil*, sont sous-titrés en espagnol, parce que les copies utilisées appartenaient à l'ICAIC (*Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*). Dans son bref texte d'introduction, ajouté dans la dernière version du montage du film, Medeiros conclut : « Incomplet mais intense, [le film est] offert au public brésilien ».

História do Brasil est formellement divisé en trois parties, structurellement distinctes. La principale partie, qui est aussi la plus grande, est composée sur la bande sonore de la narration impersonnelle et objective en *off* de faits historiques (allant de la fin du XVe siècle jusqu'au début des années 1970) et sur la bande visuelle d'images réemployées, provenant de divers supports et temporalités. Il s'agit de la partie que Bertrand Ficomos qualifie de *cours magistral*³⁸⁰ et qui occupe les deux premières heures du film. Cette partie est exempte de composition sonore autre que la narration, se limitant aux combinaisons entre cette dernière, les images et le silence. Suite à la chronologie historique, s'amorce une sorte d'épilogue qui commence et se termine par des séquences d'environ dix minutes chacune, que Rocha nomme « commentaires musicaux ». Ceux-ci sont composés d'un pot-pourri de chansons brésiliennes du XXe siècle et d'images filmées diverses, pour la plupart contemporaines. Après les commentaires musicaux, une conversation d'environ dix-sept minutes prend place, entre Rocha, Medeiros et un troisième homme non identifié. Il s'agit d'une conversation fragmentée, également en voix *off*, qui aborde des questions liées au contexte politique brésilien de l'époque,

³⁸⁰ Bertrand Ficomos, « L'histoire du Brésil selon Glauber Rocha », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (org.), *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, Paris: Ed INA/ L'Harmattan, Les médias en actes, Vol. I, 2011. p. 121.

à la fois à partir de la révision d'événements historiques mentionnés précédemment dans le film, mais aussi considérant les alternatives possibles pour l'avenir du pays, en particulier dans une optique de renforcement de la gauche et des perspectives progressistes et révolutionnaires en général. Glauber, qui joue d'abord le rôle de questionneur – ou d'intervieweur – tandis que les deux autres hommes – en particulier Medeiros – élaborent les réponses, recentre progressivement les commentaires sur la politique nationale. De brèves incursions de la voix de la narration, effectuées à la troisième personne, ponctuent l'entretien informel entre les auteurs, apportant de nouvelles informations sur la progression des événements historiques du pays. Dans cette partie, la bande-image redevient extrêmement diverse, réunissant différents thèmes, supports et périodes historiques.

Bertrand Ficamos associe les différentes parties du montage d'*História do Brasil* aux différentes époques abordées par le film. Selon l'auteur, le cours magistral représente le passé, « l'histoire telle qu'elle s'impose à nous dans le discours objectivé de l'historien mais dont on a cessé de penser qu'il pouvait saisir l'expérience humaine dans sa totalité³⁸¹ ». Quant au dialogue entre les auteurs discutant du présent, il expose « l'actualité, le temps de la spéculation sur le futur, le bouillonnement de la conversation, l'audace, la naïveté ou même la vacuité des hypothèses qui peuvent être avancées, l'absence de conceptualisation³⁸² ». Enfin, la partie des commentaires musicaux incarne « le futur et c'est aussi la foi retrouvée dans le cinéma, dans le sens où Rocha ne s'y exprime plus [dans ces séquences] que par des images et des sons, abandonnant totalement le verbe³⁸³ ». Ceux-ci sont sans doute les intérêts dominants de chacune des parties du film, mais il est important de souligner que le temps présent est central dans chacune d'elles : le passé abordé dans la première partie est constamment associé au présent au moyen de la combinaison de la narration et des images, de même que la projection vers le futur effectuée par commentaire musical se réalise exclusivement à partir d'images du temps présent (des années 60 et 70).

Avant d'entrer dans l'analyse du film proprement dite, il est intéressant de s'attarder un peu sur l'organisation temporelle de la division historique de *História do Brasil*. Bien que la chronologie commence au XVe siècle, plus de la moitié du « cours magistral » est dédiée au XXe siècle ou, dans une division qui peut sembler plus appropriée, à la période de la République du Brésil (de 1889 à 1973), avec une durée de soixante-dix minutes. Malgré le poids accordé aux expériences de la colonisation et de l'empire dans la formation nationale ainsi que dans une grande partie de ses problèmes les plus profonds, ce sont les faits du XXe siècle qui sont

³⁸¹ *Ibid.*, p. 123.

³⁸² *Ibid.*, p. 123.

³⁸³ *Ibid.*, p. 123.

élaborés avec le plus de calme et de détails. Cette domination révèle l'importance du XXe siècle dans la lecture proposée par les cinéastes. Dans un certain sens, c'est l'objectif qu'ils souhaitent atteindre : une meilleure compréhension du temps présent et des forces qui agissent au moment de la dictature militaire vécue par le pays.

Ce que les cinéastes décident d'inclure, de mettre en évidence, de réduire ou d'exclure dans leur discours sur l'histoire du Brésil nous révèle ce qu'ils considèrent légitime de prendre en compte dans la réinterprétation critique qu'ils proposent. La récurrence du thème de la violence – par le biais des images et des faits choisis par la narration – attire l'attention dès le premier visionnage du film. C'est une histoire de soulèvements, d'émeutes, de guerres et de répressions que nous écoutons et voyons dans la séquence historique montée. Il suffit d'un bref aperçu de la série des faits violents décrits pour s'en apercevoir : conquête coloniale, guerre contre les français, Révolte de Palmares, résistance indigène des Indiens Janduí, invasion hollandaise, Bataille de Guararapes, Guerre des Mascates, Conspiration de Minas Gerais, Insurrection Pernambucaine, luttes latino-américaines commandées par José Artigas, José de San Martín ou Simón Bolívar, Guerre Cisplatine, Guerre des Farrapos, Cabanada, Sabinada, Guerre du Paraguay, Guerre de Canudos, lutte pour l'état d'Acre, Révolte de Chibata, Révolte Tenentistas, Résistance de Lampião et des *cangaçeiros*³⁸⁴, Colonne Prestes, révolte communiste de 1935, Deuxième Guerre Mondiale, Révolution Cubaine, Suicide de Gétúlio Vargas, Coup d'État militaire, résistance révolutionnaire suite au coup d'État par l'action armée et la séquestration d'ambassadeurs, torture et répression du gouvernement militaire. L'histoire que raconte *História do Brasil* est surtout celle des pouvoirs – de ceux qui commandent et de ceux qui sont soumis – et des luttes politiques. D'un côté, on observe la persistance d'une violente domination (des portugais, des élites rurales et urbaines, des pays impérialistes), et de l'autre, une histoire de foyers de résistance et rébellions, qui agissent aussi par la violence. Ainsi, le récit du film renforce le conflit entre violence oppressive des forces conservatrices et violence libératrice des minorités et forces révolutionnaires, marquant presque toujours clairement sa position, qui légitime et valorise les rébellions contre les puissances dominantes et cherche à mettre en évidence une tradition de violence contestataire dans l'histoire brésilienne.

Pareillement au discours, les images compilent aussi des situations de violence fictionnelles et documentaires, principalement à partir de films liés au *Cinema Novo*, y compris ceux de

³⁸⁴ « *Cangaço* » est le nom donné à une forme de banditisme dans la région du Nordeste au Brésil, de la moitié du XIXe siècle au début du XXe siècle. Dans cette région aride et très difficile à cultiver (le *Sertão*), les rapports sociaux sont particulièrement durs et les inégalités plus criantes qu'ailleurs. Dans une forme de révolte contre la domination des propriétaires terriens et le gouvernement, beaucoup d'hommes et de femmes décident de devenir des bandits nomades (les « *cangaçeiros* »), errant dans les grandes étendues de l'arrière-pays, cherchant de l'argent, de la nourriture, dans un esprit de vengeance.

Glauber Rocha lui-même. Au sujet du mouvement, Rocha déclare dans *Esthétique de la faim* (1965) : « Ce n'est pas un film, mais un ensemble des films en évolution qui donnera, finalement, au public, la conscience de sa propre existence³⁸⁵ ». D'une certaine manière, *História do Brasil* cherche à mettre cette thèse en pratique, en réunissant les efforts de construction de l'histoire réalisés par différents cinéastes identifiés au *Cinema Novo* et en élevant cet ensemble de films à la place de lecteurs et d'agents importants de l'histoire. Les représentations de l'inégalité sociale brésilienne, de la faim, ainsi que des actions violentes souffertes ou exercées par les opprimés, parcourent l'ensemble des scènes choisies au montage, unissant ainsi les divers films. Les fragments de la production historique du *Cinema Novo* compilés dans *História do Brasil* semblent donc chercher à provoquer chez le spectateur la prise de conscience de l'existence du pays et de son histoire (« sa propre existence », selon les mots de Rocha).

La dichotomie entre récits révolutionnaires et conservateurs est également présente sur la bande-image. On y observe d'une part des films du *Cinema Novo* (et du *Novo Cinema Latino Americano*) et d'autre part, à petite échelle, des films traditionnels tels que *Independência ou Morte!* (Carlos Coimbra, 1972) et *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953). Dans *Alegorias do Subdesenvolvimento*, Ismail Xavier indique précisément ces deux films comme exemples de récits de fondation dans le cinéma brésilien. Comme le définit l'auteur, le récit de fondation, souvent fruit du cinéma industriel et de caractère mélodramatique, « met en jeu le processus de formation nationale – ou se focalise sur un moment décisif de cette formation –, à partir d'un schéma où se mêlent drames privés et grandes affaires publiques, où Eros et Polis s'unissent, et la passion amoureuse, le désir hétérosexuel d'un couple protagoniste fusionne avec un réseau d'événements historiques pour que leur destin condense, comme une figure solide, le destin national³⁸⁶ ».

C'est donc le cas des films de Payne et Coimbra, bien qu'ils furent réalisés dans des contextes différents³⁸⁷. Dans *Sinhá Moça* (1953) « le moment de l'abolition se profile comme passage civilisateur dans lequel la trame de l'émancipation des esclaves se concentre sur le travail secret du héros, qui obtient sa récompense finale aux côtés de la généreuse *sinhá*³⁸⁸ » – les deux protagonistes sont blancs. Pour sa part, *Independência ou Morte* (1972) décrit la prise

³⁸⁵ Glauber Rocha, « Esthétique de la faim », dans Sylvie Pierre, *Glauber Rocha*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1987, p. 125.

³⁸⁶ Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*, São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 17.

³⁸⁷ *Sinhá Moça* est l'un des films produits par la *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, une tentative de créer un modèle de production industrielle dans le cinéma brésilien au début des années 1950. *Independência ou Morte*, avec un grand succès de public, a été réalisée pendant la dictature militaire et distribué par la *Embrafilmes*. Pour savoir plus sur le commentaire d'Ismail Xavier sur les films en tant que récits fondateurs, voir Ismail Xavier, *Alegorias do Subdesenvolvimento*, op. cit., p.20-21.

³⁸⁸ Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, op. cit. p. 20.

d'indépendance du pays à partir de la construction de l'héroïsme du prince Pedro I. Il s'agit ici « d'un cas rare d'harmonie avec l'esprit d'un régime qui n'a pas trouvé le cinéma qu'il souhaitait et a assumé la télévision (et les *télnovelas* de fondation) comme véhicule de pénétration populaire concordant de sa politique d'intégration nationale³⁸⁹ ». Les films de fiction historique d'auteurs du *Cinema Novo* s'opposent à ces récits, en termes de perspective historico-politique et de traitement esthétique, pouvant être alors considérés comme des contres-récits de fondation. *História do Brasil*, en assimilant ces récits et contres-récits, présente un conflit de points de vue sur l'histoire existant dans la sphère du cinéma brésilien. Comme nous le verrons à partir d'analyses de séquences, le film expose ainsi une dispute de récits plus ample, présente au sein de la société brésilienne, et assume sa position aux côtés du *Cinema Novo*, réaffirmant l'esthétique de la faim.

Anita Leandro écrit au sujet de *História do Brasil* que « toute l'histoire du pays est revue à partir d'une réflexion sur deux questions qui la traversent : la faim et la violence³⁹⁰ ». Ces deux questions sont profondément liées dans la pensée glauberienne, comme l'auteur l'explique clairement dans *Esthétique de la faim*, dont le titre, non par hasard, est aussi traduit en français comme *Esthétique de la violence*. « La plus noble manifestation culturelle de la faim, c'est la violence³⁹¹ » dit une des phrases du manifeste de Rocha, qui plus loin continue : « Tant qu'il ne lève pas les armes, le colonisé est un esclave : il aura fallu un premier policier mort pour que le Français perçoive un Algérien³⁹² ». La violence est donc considérée comme la plus légitime et courageuse réponse à la faim ressentie, et c'est elle qui possède un réel pouvoir d'action et de transformation. Selon Rocha, cette violence transformatrice doit être incorporée à l'art, à une esthétique qui se prétend réellement révolutionnaire, non simplement en tant que thématique mais aussi en tant que forme audiovisuelle. Il s'agit d'une esthétique de rupture, de conflit, qui, idéalement, aurait la capacité de conduire les spectateurs à la révolte et à l'action effective. Selon Anita Leandro :

Avec *História do Brasil* l'esthétique de la faim se radicalise [...]. Nous nous trouvons face à un film sans concessions, qui, au-delà de constater que le Brésil reste colonial et esclavocrate, une évidence historique mise en relief par la violence des images, propose aussi, grâce au cinéma, une méthode de rupture avec toutes les formes de colonialisme et de servitude. Cette méthode consiste à mettre la faim au premier plan : notre histoire, c'est l'histoire de la faim, de la grande faim brésilienne, sa plus grande richesse. Et le cinéma, selon le manifeste, serait l'espace de représentation de cette faim, lieu de confluence de tout le potentiel de violence qu'elle est capable d'engendrer, à la recherche d'une sortie révolutionnaire et transformatrice pour la société brésilienne³⁹³.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 21.

³⁹⁰ Anita Leandro, *História do Brasil*, *op. cit.*, p. 5.

³⁹¹ Glauber Rocha, « Esthétique de la faim », dans Sylvie Pierre, *Glauber Rocha*, *op. cit.*, p. 124.

³⁹² *Ibid.*, p. 124.

³⁹³ Anita Leandro, *História do Brasil*, *op. cit.*, p. 6.

Grâce à des moyens distincts de ceux employés par Glauber Rocha dans ses films antérieurs, et en collaboration avec le militant politique Marcos Medeiros, *História do Brasil* actualise les possibilités d'entrelacement entre faim et violence dans l'esthétique glauberienne. Il est intéressant d'ouvrir ici une brève parenthèse afin d'observer la relation conflictuelle existante entre esthétique de la faim et esthétique anthropophagique. Pour aborder et montrer cette faim essentielle, cette faim de l'autre qui mène à l'impotence et néanmoins à la nécessité de création (et d'imagination), les cinéastes choisissent l'esthétique anthropophagique qui dévore tout, qui mélange les temps, les matériaux et les perspectives, et cherchent ainsi, par l'excès, à rassasier un manque inaccessible.

Comme le souligne Cardoso, la violence assume simultanément dans le film le rôle « de style du récit filmique, puisqu'elle est un critère essentiel dans le choix des images et au montage, mais aussi de représentation de la dynamique de transformation de l'histoire, dans la mesure où la violence est liée aux changements sociaux et économiques du pays³⁹⁴ ». Transformant la célèbre phrase d'Eisenstein, pour qui « montage est conflit³⁹⁵ », nous pouvons dire que dans *História do Brasil*, l'histoire est conflit, et le montage audiovisuel, en la reflétant, en est aussi un. L'histoire s'écrit à travers les guerres et insurrections, tandis que le montage s'effectue à travers la tension entre éléments hétérogènes et le conflit entre image et son. Cette compréhension, aussi bien de l'histoire que du montage, se fait particulièrement présente chez Rocha dans sa correspondance, dans laquelle le cinéaste se sert fréquemment de l'idée de « dialectique » pour l'expliquer.

Dans ses différents textes et cartes, Glauber parle de « dialectique » ou de « montage dialectique » lorsqu'il se réfère à presque tous ses films. Il déclare même que le montage de *História do Brasil* est bon du fait de sa structure dialectique. L'utilisation de l'idée de dialectique est chez lui tellement vaste et fréquente qu'il est possible de penser que pour Rocha, comme pour Eisenstein lui-même selon l'interprétation de Jacques Aumont, « tout conflit, toute contradiction [...] relève de la dialectique³⁹⁶ ». Dans le cas de Rocha, l'idée évoque directement la théorie et la pratique du montage eisensteinien. En tant que méthode de montage, la dialectique s'effectue à partir du conflit entre éléments : confrontation entre couleurs, textures, plans, mouvements, ou – comme cela est particulièrement exploré dans *História do Brasil* – entre image et son. Mais la notion de dialectique dans la réflexion de Glauber présente aussi un engagement politique révolutionnaire. La dialectique est la méthode nécessaire à la révolution

³⁹⁴ Maurício Cardoso, *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha*, op. cit., p. 238.

³⁹⁵ Serguei Eisenstein, *Le Film, sa forme, son sens*, op. cit., p. 40.

³⁹⁶ Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, op. cit., p. 92.

esthétique, qui est associée à la révolution politique. En ce sens, son idée de la dialectique – et du « matérialisme dialectique » – s'établit à partir d'une perspective marxiste déclarée.

Cette perspective est frappante dans la manière qu'a *História do Brasil* d'aborder les sujets traités, et on la remarque notamment par la prédominance dans le discours historique d'un raisonnement économique de posture anti-impérialiste, allant de pair avec la question de la lutte des classes³⁹⁷. On peut souligner également le vocabulaire d'inspiration marxiste utilisé par la narration, typique des divers groupes de la gauche brésilienne de l'époque, et qui comprend des termes tels que « matérialisation dialectique », « impérialisme international », « bourgeoisie industrielle », « prolétariat », « masses », « lutte des classes », etc. Avant l'exil, Marcos Medeiros était un leader étudiant qui opérait au PCBR (Parti Communiste Brésilien Révolutionnaire), une des dissidences du PCB formées après 1967. Suivant une tendance marxiste-léniniste, le parti est particulièrement influencé par l'exemple de la révolution cubaine et projette la formation d'une armée révolutionnaire qui se concentrerait à la campagne, comme l'explique Ridenti³⁹⁸. Glauber Rocha quant à lui, ne s'associe directement à aucune organisation, mais il montre dans sa trajectoire une admiration pour la lutte armée, et plus particulièrement pour la figure de Carlos Marighela, fondateur de l'ALN (Alliance Nationale Libératrice), « possiblement l'organisation de guérilla la plus romantique³⁹⁹ », celle-ci mettant l'action au premier plan avant la théorie. Mais comme le fait remarquer Marcelo Ridenti au sujet du cinéaste : « S'il y a un fil conducteur dans le chaos apparent de sa pensée et de son œuvre, il n'est ni dans son marxisme ni dans ses avant-gardismes, mais dans sa proposition de construire un peuple et une nation brésilienne, qu'il chercha à incarner tout au long de sa vie, de manières différentes et créatives, mais toujours antilibérales⁴⁰⁰ ».

Dans son travail, Ridenti mentionne aussi le témoignage de Fernando da Rocha Peres, ami d'enfance de Glauber Rocha, qui allègue que pour leur génération, Marx ne faisait pas office de livre de chevet. En revanche, elle fut principalement influencée par la littérature brésilienne, notamment par les grands écrivains communistes tels que Jorge Amado et Graciliano Ramos⁴⁰¹. L'auteur Bertrand Ficomos souligne également que l'idée de « matérialisme dialectique », qui apparaît dans plusieurs textes de Glauber, peut être principalement rattachée au concept tel qu'il est compris par l'historien Nelson Werneck Sodré. Par ailleurs, il est notoire que des relectures

³⁹⁷ Voir João Quartim Moraes, « A evolução da consciência política dos marxistas brasileiros », dans João Quartim Moraes (dir.), *História do Marxismo no Brasil, Vol. II, Os influxos teóricos*, Campinas, Editora da UNICAMP, 1995, p. 45-100.

³⁹⁸ Voir Marcelo Ridente, *Em busca do povo brasileiro, op. cit.*, p. 164.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 165.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁰¹ Voir *Ibid.*, p. 110.

brésiliennes de la théorie marxiste effectuées par Sodré, ainsi que Caio Prado Jr.⁴⁰², ont été par la suite réappropriées par les différents groupes de gauche qui se sont formés à la fin des années 1960. Il ne semble donc pas possible d'affirmer qu'*História do Brasil* suivrait spécifiquement un certain courant du marxisme présent au Brésil ou bien que l'œuvre serait directement influencée par le travail de Marx. Mais il existe dans la composition du récit un mélange de tendances marxistes que nous pouvons affirmer comme étant typique de l'univers de la gauche brésilienne de cette période, ainsi que des sources théoriques qui circulaient au sein des groupes.

Il est bon de rappeler que la narration de *História do Brasil* se soucie également de créer des espèces de parenthèses culturelles, qui exposent succinctement ce qui se passe dans le domaine des arts brésiliens durant les différents moments historiques abordés. Mais face aux perspectives politiques et économiques, l'histoire culturelle est traitée de manière secondaire dans le film. De plus, les multiples artistes cités sont souvent associés à leurs positions politiques. En effet, ce qui est généralement mis en valeur, c'est l'importance que ces artistes occupent dans la construction de lectures critiques de la réalité brésilienne, à partir des œuvres qu'ils ont réalisées au cours de différents moments historiques et sociaux.

En racontant l'histoire du pays, le discours chronologique de la narration, aligné sur l'enseignement traditionnel de l'histoire, accorde une attention particulière aux dates et aux noms propres (principalement ceux des personnes, mais aussi des lieux, des groupes ou des guerres). Le nombre important de personnes citées contribue à la prolifération d'excès au montage (qui réunit plusieurs siècles, événements, lieux, types de matériaux), et rend difficile l'accompagnement des faits racontés. Cet effet est particulièrement notable dans la première partie du film, qui couvre les périodes coloniale et impériale brésiliennes, sans pratiquement aucune pause dans la narration. Comme nous l'avons vu précédemment, c'est par le biais des combinaisons verticales entre bande sonore et bande visuelle que le film va d'une part, rompre la chronologie rigide et la causalité de la narration, rendant ainsi plus complexe le temps du récit, et d'autre part, explorer esthétiquement les possibilités d'approche cinématographique de l'histoire. Ainsi, à l'esthétique de la faim, *História do Brasil* ajoute l'esthétique du rêve.

Dans la communication intitulée « Esthétique du Rêve », proférée en 1971 et considérée également comme un des textes classiques du cinéaste, Rocha affirme et réitère :

La rupture avec les rationalismes colonisateurs est l'unique issue. [...]

La révolution, c'est l'*anti-raison* qui communique les tensions et les rébellions du plus *irrationnel* de tous les phénomènes, celui de la pauvreté. [...]

⁴⁰² Voir, par exemple, João Quartim Moraes, « A evolução da consciência política dos marxistas brasileiros », dans João Quartim Moraes (dir.), *História do Marxismo no Brasil*, op. cit., p. 77-81.

Les révolutions se font dans l'imprévisibilité de la pratique historique, qui est la cabbale de la rencontre des forces irrationnelles des masses pauvres. [...] Il faut toucher par la communion, le point vital de la pauvreté qui est son mysticisme. Ce mysticisme est l'unique langage qui transcende le schéma rationnel de l'oppression. La révolution est une magie, car elle est l'imprévu au sein de la raison dominatrice. Au maximum elle est vue comme une possibilité compréhensible. Mais la révolution doit être une impossibilité de compréhension pour la raison dominatrice, de telle façon qu'elle-même se nie et se dévore devant son impossibilité de comprendre⁴⁰³.

Dans « Esthétique du rêve », « la rupture avec les rationalismes colonisateurs » assume des dimensions différentes, qui s'imbriquent l'une dans l'autre au fil du texte de Glauber. L'une de ces dimensions est la valorisation d'un irrationalisme populaire qui prend forme dans le mysticisme, c'est à dire dans les manifestations religieuses, dans la foi, dans la force de la transe – présente aussi bien dans les rituels religieux que carnavalesques –, dans la permanence des traditions. C'est dans les diverses formes de mysticisme et de magie présentes parmi ceux qui souffrent de la pauvreté et de l'oppression que Rocha reconnaît la plus grande puissance de résistance à la domination ainsi qu'une puissance de révolution. L'influence de la pensée baroque d'Alejo Carpentier – du « réel merveilleux », du lien profond entre la magie et la réalité latino-américaine – est notable dans le texte, écrit pendant l'exil du cinéaste à Cuba, au cours de la période où il débute la réalisation de *História do Brasil*.

De manière analogue à « l'anti-raison » du mysticisme, une autre de ces dimensions est la propre irrationalité de l'histoire. En effet, l'histoire se produit dans l'imprévu, dans l'imprévisibilité. Cette perspective élève les révolutions au rang de grands moteurs de l'histoire (tout comme le fait le film) et souligne qu'il n'y a pas de causes et de conséquences calculables possibles. Les changements dans le cours de l'histoire éclatent violemment dans la surprise du présent. La violence ici n'est pas simplement affaire d'effets révolutionnaires, de guerres ou de meurtres, mais de la violence même du cours de l'histoire, des ruptures, de l'impossibilité de contrôler le cours des événements. Une violence qui résulte de l'irrationalité considérée comme facteur constitutif de l'histoire.

Enfin, la troisième dimension évoquée dans « Esthétique du rêve » est celle de l'irrationalisme de l'art. Il est nécessaire d'incorporer la magie dans l'art et dans la forme. Sans cela, il n'existe pas de puissance révolutionnaire latino-américaine, il continue une « raison paternaliste » de gauche qui, selon Rocha, suit sans succès possible « la raison révolutionnaire bourgeoise européenne⁴⁰⁴ ». Seul le rêve peut créer un véritable dialogue avec la culture populaire. Il est nécessaire que s'effectue une transposition de la force de la magie à l'esthétique, transposition qui ne peut être simplement thématique. « L'art révolutionnaire doit être une magie capable

⁴⁰³ Glauber Rocha, « Eztetyke du rêve », dans Sylvie Pierre, *Glauber Rocha, op. cit.*, p. 130.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 130.

d'ensorceler l'homme à tel point qu'il ne supporte plus de vivre dans cette réalité absurde⁴⁰⁵ », dit le manifeste. L'esthétique du rêve réaffirme ainsi l'imbrication entre l'esthétique et la politique, fil directeur de la pensée de Glauber Rocha.

C'est entre la faim et le rêve que se construit le montage de *História do Brasil*. Afin d'approfondir l'analyse du film, en considérant ses spécificités, ses thèmes essentiels et sa compréhension du récit historique, nous suivrons désormais l'agencement de ses différentes parties : en analysant premièrement le « cours magistral » audiovisuel, à partir de sa division par périodes (colonie et Empire, République et le temps présent de la dictature militaire) puis en examinant l'épilogue du film, suivant ses différentes parties structurelles (commentaires musicaux et dialogue entre cinéastes).

3.2. La colonie et l'Empire du Brésil : malheurs originels

Dans *História do Brasil* la colonisation est le point de départ du récit de presque cinq cents ans d'histoire dont l'écho résonne tout au long de celui-ci. Comme l'écrit Anita Leandro, dans le film « l'histoire du Brésil est une histoire de lutte des classes et de situations coloniales encore non résolues⁴⁰⁶ ». Dans les premières séquences du film, on remarque l'utilisation d'une iconographie historique traditionnelle, de caractère officiel : dessins et tableaux de caravelles en mer, de la première rencontre entre les Européens et les Indiens, de la première messe catholique au Brésil, ainsi que des cartes et portraits de navigateurs importants et de la famille royale portugaise. Ces images sont issues, pour la plupart, de tableaux romantiques du XIXe siècle, représentations classiques de la « découverte » de l'Amérique faites à l'époque impériale du Brésil, qui sont devenues courantes dans les manuels scolaires du XXe et XXIe siècle. Parmi les tableaux que nous voyons, nous pouvons citer : *Elevação da Cruz*, de Pedro Peres, 1879 ; *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, 1860 ; *Descobrimento do Brasil*, de Aurelio de Figueiredo, 1887.

Les images historiques et la narration traditionnelle se réfèrent à la même période et au même thème – l'arrivée des Portugais en Amérique – établissant ainsi une synchronie entre image et son, qui se fera de plus en plus rare dans le montage. Ainsi, comme dans les manuels scolaires (et les documentaires traditionnels), les images ont ici une fonction illustrative, représentant ce qui est dit. Certains indices et procédés de montage provoquent toutefois une certaine distanciation chez le spectateur et indiquent une perspective critique vis-à-vis du récit traditionnel et romantique cité par les images. C'est le cas des plans de *Terra em Transe*,

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁰⁶ Anita Leandro, *História do Brasil*, *op. cit.*, p.5.

mentionnés antérieurement, qui, par le biais du symbole d'une croix en bois plantée dans le sable d'une plage, allégorisent et ironisent les tableaux historiques de la première messe qui apparaissent quelques minutes plus tard au montage.



Fig. 15 : Photogrammes de *História do Brasil*. À gauche : photogramme provenant de *Terra em Transe*, dans lequel nous voyons le symbole de la croix et quatre personnages archétypes qui représentent : l'Indien brésilien, le navigateur, la noblesse et le clerc portugais. Au centre : Reproduction du tableau *Elevação da Cruz*, de Pedro Peres, 1879. À droite : Reproduction de *A Primeira Missa no Brasil*, Victor Meirelles, 1860. Les deux tableaux sont originellement colorés.

Dans son analyse, Maurício Cardoso renforce la perspective critique de *História do Brasil* en relation aux images historiques et, plus particulièrement, au tableau de *A Primeira Missa no Brasil*. Il écrit :

D'une manière générale, l'utilisation de tableaux historiques du XIXe siècle, de caractère officiel, couramment repris comme illustrations dans les manuels, assume le rôle de contrepoint imposé par le montage. [...] Tel est le cas de la reproduction de *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, dont la tradition conservatrice clôt un projet impérial de construction de la nation fondée sur la « découverte » comme arrivée de la civilisation. Dans *História do Brasil*, le tableau est vidé de son sens par le montage qui uniformise dans une même lecture une séquence de plans fixes : d'autres tableaux inconnus, une carte didactique, les images d'un coucher de soleil, et complétant la séquence, la photographie d'un jaguar, d'un serpent et d'un perroquet. Tableau historique, manuel et photographie *kitsch*, forment ensemble un cadre qui suggère simplement un pêle-mêle de représentations disjointes et caricaturales de la conquête, démobilisant l'effet civique et patriotard du tableau de Meirelles. Ainsi, l'adhésion momentanée à l'illustration de la « scène historique » est rapidement minée par l'entrée d'autres éléments à l'écran, chargés de nouvelles significations qui restructurent l'ensemble.⁴⁰⁷

Dans ce cas, des tableaux historiques et des photographies d'animaux d'auteurs inconnus sont placés côte à côte par le montage, et c'est ce même traitement offert aux différents types d'images qui produit chez le spectateur un effet de distanciation. Élaboré horizontalement, le montage « carnavalise » le tableau romantique du XIXe siècle ainsi que le propre récit. Cependant, c'est une carnavalisation encore timide, une attitude qui s'affirmera et s'affermira tout au long de *História do Brasil*.

La plupart des œuvres issues de l'iconographie historique utilisées tout au long du film sont de peintres de l'Académie Impériale des Beaux-Arts (AIBA), établie à Rio de Janeiro en 1826. Dans le livre *As barbas do Imperador*, Lilia Moritz Schwarcz souligne que l'empereur Pedro II, à partir du milieu du XIXe siècle, participe activement à la production culturelle du Brésil,

⁴⁰⁷ Maurício Cardoso, *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha*, op. cit., p. 211.

au moyen de la consolidation de l'Académie, ainsi que de l'Institut Historique et Géographique Brésilien. Travaillant conjointement, ces deux entités cherchent à construire « une image officielle pour le pays⁴⁰⁸ », « à créer une historiographie » – et une mémoire – « pour ce pays si récent⁴⁰⁹ » par le biais d'une esthétique romantique. Comme l'écrit Schwarcz : « Grâce au financement direct, à l'encouragement ou à l'aide de poètes, musiciens, peintres et scientifiques, d. Pedro II faisait partie d'un grand projet qui impliquait, en plus du renforcement de la monarchie et de l'État, l'unification nationale même, qui serait aussi nécessairement culturelle⁴¹⁰ ».

Victor Meirelles était membre de l'AIBA, de même qu'Aurelio de Figueiredo, Pedro Américo et Pedro Peres. On note également à l'époque inaugurale de l'académie la présence des peintres Nicolas-Antoine Taunay et Jean-Baptiste Debret, dont les œuvres parcourent le montage de *História do Brasil*, surtout lorsque ce dernier aborde les époques coloniale et impériale. Il est important de souligner que le film n'expose pas toujours une lecture critique de ces représentations officielles, les assumant souvent, de façon traditionnelle, comme des documents historiques capables d'illustrer l'histoire racontée.

Après avoir couvert la période de l'arrivée des Portugais, la chronologie historique des événements est interrompue par une séquence qui se présente comme une sorte de digression anthropologique des formes d'organisation sociale et du travail des groupes autochtones originaires du territoire brésilien. Bien que le texte de la voix *off* mette en avant certains traits de caractère primitifs des groupes autochtones du Brésil – en soulignant que ceux-ci « n'ont pas développé une civilisation similaire à celle des Incas dans les Andes, ou à celles des Mayas en Amérique Centrale et des Aztèques au Mexique » – il valorise cependant leur culture de nature communautaire, « raison pour laquelle il n'y a pas » parmi ces peuples « de travail esclave, de circulation d'argent et de propriété privée ». Des photographies aériennes d'un village, dans lesquelles on voit des groupes d'Indiens pointant leurs arcs et leurs flèches en direction de la caméra, sont présentées au tout début de cette séquence. Les images montrent une attitude de résistance des indigènes vis-à-vis des étrangers qui survolent leurs terres. Elles mettent également en évidence la violence même de l'acte photographique non consensuel : les blancs pointent leur caméra et en réponse, les Indiens brandissent leurs armes. Devant ces images, nous ne nous trouvons pas face à la représentation du bon sauvage, mais bien face à

⁴⁰⁸ Lilia Moritz Schwarcz, *As barbas do imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 226.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 198.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 199. Notre traduction. « Por meio, portanto, do financiamento direto, do incentivo ou do auxílio a poetas, músicos, pintores e cientistas, d. Pedro II tomava parte de um grande projeto que implicava, além do fortalecimento da monarquia e do Estado, a própria unificação nacional, que também seria obrigatoriamente cultural. »

celle du guerrier indien prêt à défendre son territoire. La voix *off* quant à elle nous parle des « premières tribus brésiliennes qui entrent en contact avec les envahisseurs portugais ». L'utilisation du mot « envahisseurs » renforce une perspective critique vis-à-vis des conquistadors et rompt ainsi la neutralité du discours présente jusqu'alors.

Les photographies aériennes et, par la suite, les plans de films ethnographiques que nous voyons sur la bande-image ne sont évidemment pas des images de Tupis du début du XVI^e siècle, mais bien des images de la présence indigène dans le Brésil contemporain (au cours du XX^e siècle). Nous retrouvons ici le recours à la technique si caractéristique du montage de *História do Brasil*, qui établit, à l'aide de la verticalité de la relation image-son, une connexion directe entre le passé et le présent. Les images des Indiens d'aujourd'hui se rattachent à l'ancestralité de leur histoire et de leurs traditions. Le montage renforce les liens entre les temporalités en cherchant à illustrer ce qui est dit et en optant pour effectuer la narration au présent de l'indicatif. Par exemple, lorsque nous écoutons la description des activités assignées aux femmes dans les villages (agriculture, pêche, transports, tissage), nous voyons des images en mouvement, actuelles, de femmes faisant de l'artisanat et épluchant du manioc. La bande son et la bande visuelle se trouvent en accord, mais celui-ci est rompu par la mention par le narrateur d'une autre activité assignée aux femmes : « la préparation des prisonniers sacrifiés dans les rituels anthropophagiques ». L'allusion au cannibalisme rappelle au spectateur que les informations de la narration se réfèrent aux coutumes autochtones des XV^e et XVI^e siècles et non au temps présent.



Fig. 16 : Photogrammes de *História do Brasil*. À gauche et au centre, photogrammes du plan aérien du survol d'un village Indien, d'origine inconnue. À droite : photographie de chasse, d'origine inconnue.

Les tableaux historiques ainsi que les cartes traditionnelles réapparaissent brusquement sur la bande-image, tandis que la narration, de manière didactique et succincte, reprend le cours chronologique des événements : négociation de marchandises entre Indiens et Français, organisation de la colonie comme « entreprise coloniale agricole » et division du territoire brésilien en « Capitaineries Donataires ». En expliquant le fonctionnement économique des capitaineries (de la structure coloniale), le montage du film insère des extraits d'un film de fiction historique (*La pelea cubana contra los demonios*, de Tomaz Gutierrez Alea, 1971). Nous

y voyons premièrement les plans d'hommes riches et nobles à cheval, qui discutent devant l'église d'un village. Les images semblent représenter les élites auxquelles le texte se réfère :

En 1534, la côte du Brésil est divisée en douze secteurs linéaires appelés Capitaineries Donataires, longs de 60 à 180 kilomètres et qui sont accordés aux nobles et aux marchands portugais. Les difficultés liées à la création d'une entreprise agricole dans les régions tropicales et subtropicales sont compensées par la concession aux capitaines donataires du pouvoir de distribuer les terres, de percevoir des impôts, de légiférer, d'asservir et de punir.

Cependant, la bande visuelle semble par la suite délaissier ce qui est dit et nous expose alors une série de plans appartenant au même film de fiction (*La pelea cubana*) et représentant une révolte populaire. Ce sont des plans moyens et des gros plans de courte durée, filmés par une caméra tenue en main et qui semble inquiète, tremblant et bougeant beaucoup. Ces plans nous montrent : un homme au costume folklorique, peut-être en état d'ébriété, qui, plein d'entrain, gesticule et crie quelque chose avec enthousiasme ; une foule aux mains et bras levés, en marche, portant un grand tonneau ; des gens qui tentent de retenir de manière violente le corps d'un homme noir ; des mains agitées et avides qui remplissent des récipients avec l'eau sortant d'un baril ; des migrants qui marchent fatigués et en sueur au milieu de la végétation locale ; un prêtre noir aux bras grands ouverts qui regarde la caméra, accompagné, au premier plan, d'une grande épée en forme de croix ; des fragments de visages, de bras et de corps d'une foule en colère ; une femme noire vêtue de blanc qui danse au centre d'une ronde, dans un état proche de la transe ; enfin, la même femme roulant sur le sol. À la fin de la séquence, les trois derniers plans – de la foule rebelle, de la danse / rituel et de la femme au sol – s'alternent par des coupes rapides⁴¹¹. Pendant ce temps, la voix *off* poursuit sur le même ton, expliquant calmement l'organisation politique et économique des capitaineries coloniales :

Le Portugal est responsable de la production et du transport de l'entreprise, tandis que les Pays-Bas financent, affinent et distribuent le sucre, produit d'intérêt majeur sur le marché européen. L'obtention de main-d'œuvre est tentée par l'asservissement des Indiens, qui résistent à cette forme de travail, même lorsqu'ils sont torturés. L'expérience des Capitaineries Donataires échoue sous les difficultés économiques et techniques et des guerres contre les Indiens. Seules survivent celles du Pernambouc et de São Vicente, où se développe la production de sucre.

C'est la première fois que le montage a recours à une technique contrapuntique, technique qui sera réutilisée plusieurs fois tout au long du film. Alors que le narrateur raconte l'histoire du pays du point de vue de la haute politique – des grands événements, des décisions des élites coloniales et des forces internationales – la bande-image insère une autre perspective narrative et nous présente l'histoire vue d'en bas – montrant la pauvreté, la vie des classes populaires, les petites émeutes et les gestes de résistance. Il s'établit ainsi (une fois de plus au moyen du montage vertical), un choc de points de vue. Dans la séquence décrite ci-dessus, le narrateur ne

⁴¹¹ Il est possible de voir cette séquence de *História do Brasil* dans le dvd ci-joint, item 3A : *HB* – Capitaineries x Révolte.

mentionne aucune guerre ou rébellion qui serait restée dans l'histoire. Les images, étrangères au texte, révèlent ce que celui-ci omet : les personnes qui vivaient sous le système économique qui nous est décrit, dans une situation d'exploitation et de misère. L'énergie de la foule, ou de la femme au centre de la ronde, donne de la force et de la vitalité à ces non-dits. Le conflit engendré par le montage provoque, une fois de plus, une rupture des hiérarchies, et se présente comme une autre forme de carnavalisation du discours traditionnel de l'histoire. Un discours que le film incorpore et reproduit d'un côté, tout en mettant en relief de l'autre son caractère lacunaire ainsi que son ambiguïté.

Ce dispositif de construction se répète en de nombreux moments et semble concrétiser le montage dialectique d'inspiration eisensteinienne que Glauber dit avoir compris à sa manière et appliqué dans *História do Brasil*. Il s'agit non seulement du conflit entre les bandes visuelle et sonore, mais aussi, dans une perspective marxiste, de la représentation de la lutte des classes. L'affrontement entre l'image et le son peut aussi être vu comme un affrontement entre le peuple et les élites. Conflit qui s'étend tout au long du film, en particulier dans cette première partie qui aborde le Brésil colonial, constituant une tension constante dans le montage.

En effectuant un saut dans le temps, nous pouvons citer une autre séquence emblématique de cette stratégie de confrontation entre points de vue. Il s'agit du moment où le narrateur conte les exploits du marquis de Pombal⁴¹², au milieu du XVIII^e siècle. Au cours d'une séquence d'une durée de presque trois minutes et par le biais de la voix du narrateur, la bande-son nous énonce les réformes pombalines et les litiges dans lesquels est intervenu Pombal, en particulier contre l'ordre des jésuites et leurs établissements économiques au Brésil⁴¹³. Il est intéressant d'ouvrir ici une brève parenthèse afin de mentionner qu'en différents moments du récit, on peut percevoir que le discours historique du film a été construit à partir de sources fortement anti-jésuites, ces derniers étant tenus responsables du retard portugais et de nombreux maux de la colonie. Cette remarque est notamment valable face au point de vue du texte de cette séquence, critique à l'égard des jésuites, qui « continuent à utiliser la catéchèse pour s'enrichir aux dépens de l'esclavage religieux des Indiens », et favorable à la modernisation de la politique du marquis de Pombal, qui « suscite le développement intellectuel et politique des élites brésiliennes ». La narration souligne également que Pombal « expulse les jésuites en 1751 et ordonne une réforme de l'éducation sous la direction des prêtres de la Congrégation de l'Oratoire, qui sauve les étudiants brésiliens de l'irrationalisme jésuite et les introduit aux études scientifiques ». Pendant

⁴¹² Marquis de Pombal (1699-1782) fut ministre du roi Dom José I du Portugal entre 1750 et 1777. Il a été responsable par de multiples réformes politiques, économiques et religieuses au Portugal. Parmi ses décisions de fort impact est l'expulsion des jésuites des colonies portugaises.

⁴¹³ L'ordre religieux jésuite catholique, à travers la Compagnie de Jésus, est arrivé au Brésil au milieu du XVI^e siècle et est resté dans diverses régions du pays jusqu'à son expulsion dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

ce temps, la bande visuelle nous expose un certain nombre de plans d'un rituel de Candomblé⁴¹⁴ (religion afro-brésilienne), extraits de *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) : des *filles de saints* (« filhas de santo ») vêtues du typique costume blanc dansent en formant un cercle ; la *mère de saint* (« mãe de santo », prêtresse ou cheffe de *terreiro* de candomblé) bénit une personne qui est allongée et recouverte d'un linge, tandis que de jeunes garçons noirs aux têtes rasées sont assis autour d'elle, les yeux fermés ; la *mère de saint* jette des coquillages (pratique divinatoire) ; une poule est sacrifiée et son sang est versé sur la tête de l'un des garçons⁴¹⁵. La dissonance entre ce que nous voyons et ce que nous entendons est radicale. Au lieu de Pombal, des jésuites, des Indiens, des réformes urbaines ou des guerres, nous assistons à un rituel religieux afro-brésilien. Encore une fois, c'est le non-dit qui est évoqué par les images : la force de la tradition dans la vie quotidienne, la présence de la culture noire, d'un héritage qui n'est ni portugais, ni catholique. Par le biais d'une coupe franche, le film passe de l'image du sang sur le visage du jeune garçon à une gravure historique qui représente une scène de la cour dans laquelle nous voyons des nobles discuter.



Fig. 17 : Photogrammes de *História do Brasil*. Rituel de Candomblé, images extraites de *Barravento* (Glauber Rocha, 1969). Il est possible de voir cette séquence de *História do Brasil* dans le dvd ci-joint, item 3B : *HB – Pombal x Candomblé*.

En dépit de la forte divergence entre bandes visuelle et sonore, il existe dans ce cas précis un lien inquiétant entre elles du fait de l'idée d'irrationalisme. Alors que la voix censure « l'irrationalisme jésuite » et « la démagogie de l'éloquence baroque comme réponse théologique aux vérités scientifiques », l'image expose elle-aussi un rituel religieux, également irrationnel. Cependant, on observe ici l'absence de perspective critique à l'encontre des rituels populaires. Au contraire, tout au long du film, la culture mystique noire est fréquemment valorisée. Il s'établit par conséquent une ambiguïté non résolue par le montage quant à la place de l'irrationnel dans la culture brésilienne. Ambiguïté révélée également à d'autres moments

⁴¹⁴ Le candomblé est une des religions afro-brésiliennes pratiquées au Brésil, mais également dans les pays voisins tels que l'Uruguay, le Paraguay, l'Argentine ou encore la Venezuela. Mélange de catholicisme, de rites indigènes et de croyances africaines, cette religion consiste en un culte des orixás (prononcé « oricha »), les dieux du candomblé d'origine totémique et familiale, associés chacun d'entre eux à un élément naturel (eau, forêt, feu, éclair, etc.). Fondé sur la croyance en l'existence d'une âme propre à la nature, le candomblé a été introduit au Brésil par les multiples croyances africaines des esclaves issus de la traite des Noirs entre 1549 et 1888. Les lieux de culte du candomblé sont désignés généralement par le terme de *terreiro*, qui est également un groupement social au travers duquel se transmettent les traditions africaines. Dans le candomblé, la hiérarchie religieuse se décompose en sept stades également appelés degrés. Cette hiérarchisation méticuleuse au sein de la communauté établit un régime particulier distribuant différentes charges à chaque membre du terreiro. Le père de saint (en portugais pai de santo), et au féminin mère de saint (en portugais mãe de santo) est un(e) prêtre(esse) ou chef(fe) de terreiro. Fils / fille de saint (en portugais filho(a) de santo) est le nom donné à toute personne qui possède de fait un engagement avec un orixá et la religion de candomblé.

⁴¹⁵ Il est possible de voir cette séquence de *História do Brasil* dans le dvd ci-joint, item 3B : *HB – Pombal x Candomblé*.

du film. Généralement, la narration nous présente l'irrationalisme comme un ennemi à abattre, en tant qu'instrument de domination coloniale lié aux jésuites et au baroque métropolitain. Alors que, dans la bande-image, il est souvent mis en valeur comme patrimoine et force transformatrice liés à la culture populaire, particulièrement à la culture noire, et au baroque « métis », recréé en Amérique. La coexistence de l'irrationalisme portugais et de celui qui renaît en territoire brésilien s'effectue sous tension dans le montage.

Il est intéressant de noter que la première parenthèse artistique / culturelle du film est consacrée au poète baroque Gregório de Matos, décrit par Haroldo de Campos comme le premier artiste issue de la transculturalité brésilienne, le premier anthropophage. Fruit du métissage racial, le poète est décrit dans le film comme un critique sévère de la réalité de violence et de misère de la Bahia jésuite. La bande-image souligne ces deux informations en montrant un groupe de pêcheurs noirs qui tirent un grand filet de poisson (plans provenant également de *Barravento*). Aucune référence directe n'est faite au style baroque, mais l'influence qu'ont exercée des auteurs tels que Camões, Gôngora et Quevedo sur son « œuvre poétique, caractérisée par l'érotisme, la satire et le mysticisme » est soulignée par la narration. Le discours, toujours soucieux de ponctuer la violence subie par ceux qui osent être contestataires de l'ordre dominant, conclut en informant que « Gregório de Matos est arrêté et déporté en Angola ».

Le baroque se fait aussi présent dans le film, surtout lorsqu'est traitée l'époque de l'exploitation d'or au Brésil, au cours du XVIIIe siècle, au moyen de photographies du patrimoine matériel de l'époque. On notera par exemples celles de façades d'églises baroques ou des statues des douze prophètes sculptés par Aleijadinho.

La séquence que nous allons maintenant aborder, faisant suite à celle de Pombal et traitant de la Conspiration de Minas Gerais (1789), est représentative des stratégies de construction de *História do Brasil*. Des photogrammes du film *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) y sont utilisés, figés et mélangés aussi bien à des tableaux historiques romantiques (datant de la fin du XIXe et du début du XXe siècle) qu'à des tableaux modernistes de Candido Portinari (des années 1940), qui représentent le même événement historique. Cette séquence est antérieure à celle déjà mentionnée de la proclamation d'indépendance, qui se sert de photogrammes de l'acteur Tarcísio Meira jouant le rôle de Pedro I dans le film *Independência ou Morte*. Ici, le montage nous présente des images d'acteurs bien connus – comme José Wilker (interprète de Tiradentes) et Paulo César Pereio (acteur de nombreux films du *Cinema Novo* et qui joue ici le rôle du conspirateur Alvarenga Peixoto) – aux côtés, et sans distinction, de tableaux historiques classiques qui représentent les mêmes personnages. Les images du film de fiction (et des acteurs) sont toujours figées, utilisées comme des photographies, ce qui renforce

leur « effet-d'archive », leur travestissement en document par le montage. Ces représentations fictives réalisées dans les années 1970, à la fin du XIXe siècle et dans les années 1940, juxtaposent différents imaginaires de ce même événement de la fin du XVIIIe siècle, et l'illustrent⁴¹⁶.

Il est intéressant de noter que le film de Joaquim Pedro de Andrade, *Os Inconfidentes*, qui se concentre sur l'autoritarisme de la monarchie portugaise et fait ainsi une critique voilée du manque de liberté de la dictature militaire, est considéré comme un contrepoint à celui de Carlos Coimbra, *Independência ou Morte*, œuvre liée à la dictature d'alors, centrée sur la version officielle de l'histoire. Les deux datent de 1972. Le conflit entre les films actualise une vieille dispute symbolique entre les personnages de Tiradentes et de Pedro I en tant que héros nationaux, dispute commencée dans la phase finale de l'Empire et continuant dans la transition et le début de la République. Dans le texte « Tiradentes : un héros pour la République⁴¹⁷ », l'historien José Murilo de Carvalho retrace la trajectoire de la formation du héros-martyr Tiradentes dans la mémoire nationale, et démontre qu'à partir du milieu du XIXe siècle, le personnage commence à être repris et révééré au sein des forces républicaines qui souhaitent la fin de la monarchie. Comme l'écrit Murilo de Carvalho :

Il semble que le premier conflit politique autour de la figure de Tiradentes eut lieu en 1862 à l'occasion de l'inauguration de la statue de Dom Pedro I au *Largo do Rocio*, ou *Praça da Constituição*, aujourd'hui *Praça Tiradentes*. L'occasion et le lieu se trouvèrent être la concrétisation réelle du conflit. À l'endroit où Tiradentes fut pendu, le gouvernement érigea une statue au petit-fils de la reine qui l'avait condamné à une mort infâme⁴¹⁸.

A cette époque, le Brésil impérial indépendant était encore une monarchie régie par la famille Bragança, qui ne sut pas aborder correctement le souvenir d'une rébellion républicaine cruellement réprimée par la reine (la Conspiration de Minas Gerais). Carvalho souligne que « la lutte entre la mémoire de Pedro I, promue par le gouvernement, et celle de Tiradentes, symbole des Républicains, est devenue progressivement emblématique de la bataille entre la Monarchie et la République », et que « le conflit a continué après la proclamation, [...] représentant des courants républicains distincts⁴¹⁹ ».

Cette bataille symbolique, qui s'étend sur des décennies, est fortement ancrée dans le domaine des images. Dans ce processus de construction du mythe de Tiradentes, Carvalho avance que « les représentations visuelles et littéraires de Tiradentes, et même les exaltations politiques,

⁴¹⁶ Les tableaux du XIXe siècle, provenant du passé et étant donc historiques, n'en sont pas pour autant des représentations moins romancées de l'événement que le film de Joaquim Pedro de Andrade.

⁴¹⁷ Voir José Murilo de Carvalho, *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 65.

commencèrent à avoir de plus en plus recours au symbolisme religieux et à le rapprocher de la figure du Christ⁴²⁰ ». Il s'affirme ainsi progressivement un parallèle entre la trajectoire du martyr républicain et celle de la figure centrale du christianisme, comparaison permise non seulement par le sort tragique des personnages, mais aussi en raison de la religiosité et du mysticisme qui s'intensifièrent chez Tiradentes pendant la période allant de son arrestation à son exécution. Les tableaux utilisés dans le montage de *História do Brasil*, comme *Martírio de Tiradentes* (1893), d'Aurelio de Figueiredo, et *Leitura da sentença*, d'Eduardo de Sá, probablement daté de 1921, sont représentatifs de ce symbolisme, de ce mouvement de « culte du mythe d'un Christ civique ». Le tableau *Martírio de Tiradentes* est ainsi décrit par l'historien : « le martyr est vu de bas en haut, comme un crucifié, à ses pieds se trouve un frère, qui lui présente le crucifix et le bourreau Capitania, genou fléchi, se couvrant le visage avec la main⁴²¹ ». Dans *História do Brasil*, un photogramme devance le tableau du martyr. Extrait de *Os Inconfidentes*, il nous expose le personnage de Tiradentes dans la même situation que celle illustrée par le tableau, debout devant la potence, attendant l'exécution. Le cadrage, en contre-plongée, révéralant le personnage, en noir et blanc et en plan d'ensemble, semble inspiré du tableau, et crée ainsi avec ce dernier une continuité au montage. Les représentations, réalisées en différentes périodes et par des moyens distincts, semblent s'accorder sur la vision héroïque et mythique du personnage.



Fig. 18 : Photogrammes de *História do Brasil*. À gauche : photogrammes de *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), à droite : recadrage du tableau *Martírio de Tiradentes*, d'Aurélio de Figueiredo (1893). Il est possible de voir cette séquence de *História do Brasil* dans le dvd ci-joint, item 3C : *HB – Tiradentes*.

Les figures de Tiradentes et Pedro I se tournèrent par la suite de plus en plus compatibles et coexistent en paix dans la mémoire nationale. Cependant, la rivalité entre les fictions historiques *Os Inconfidentes* et *Independência ou morte* dans les années 1970 relancent quelque peu le conflit, lui apportant de nouvelles strates de significations. Le caractère allégorique des deux films est notoire. *Os Inconfidentes*, en se positionnant de manière extrêmement critique face à l'autoritarisme de la monarchie, vise à refléter sa critique dans le présent de l'État d'exception.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 71.

L'oppression et la violence de l'État sont les principaux thèmes du film et Tiradentes est celui qui ose se révolter contre le système, en faveur de la république et de la liberté. En revanche, le film *Independência ou Morte* rend hommage au pouvoir centralisateur de Pedro Ier, présentant l'empereur comme héros national et, comme mentionné précédemment, s'aligne ainsi sur le discours officiel de la dictature militaire. Le montage de *História do Brasil* a recours aux deux films dans sa construction et les aborde à l'aide de procédés de montage similaires dans leurs séquences respectives. Cependant, alors que dans le cas de *Independência ou morte* le discours de la narration contredit celui du film, dans *Os Inconfidentes*, il le renforce. En outre, comme il est typique de l'usage de la parodie, le récit de Glauber et Medeiros semble s'appuyer sur la connaissance préalable des spectateurs, qui pour comprendre pleinement les couches de signification que le film présente, doivent connaître les films qui sont réappropriés, leurs acteurs, ainsi que les disputes politiques de l'époque dans lesquelles les deux films sont impliqués ou bien dont ils sont représentants. Dans le cas de la séquence de la Conspiration de Minas Gerais dans *História do Brasil*, le montage somme des images de différentes époques qui, ensemble, renforcent l'imaginaire de Tiradentes en tant que symbole de la République et de la liberté nationale. Comme dans une grande partie du film, ce symbolisme se rapporte – surtout à partir de la présentation de la fiction historique *Os Inconfidentes* – au présent vécu par le pays.

Les différents cadrages du tableau *Tiradentes* (1948-1949), peint par Cândido Portinari, ajoutent une épaisseur supplémentaire à la même ligne de lecture. La dernière image de cette séquence dans *História do Brasil* est la quatrième scène de la peinture murale de Portinari : *Os despojos de Tiradentes no caminho novo das Minas*. On y voit des fragments du corps écartelé de Tiradentes suspendus à des poteaux. La scène représente l'exposition de ses membres déchirés à travers les rues de Rio de Janeiro et du Minas Gerais, mesure qui fut effectivement prise par l'État monarchique. La composition du tableau présente les traits caractéristiques de l'esthétique de Portinari, d'influence cubiste et déconstructiviste, mais toujours figurative. Cette violente scène est précédée de ce qui semble être une photographie, dans laquelle on voit le corps d'un prêtre tenant une tête décapitée par les cheveux. Il n'a pas été possible d'identifier la source de cette image, mais elle ne provient pas du film *Os Inconfidentes*. Une fois de plus, comme dans le cas des images de la potence, le montage rapproche des images visuellement et temporellement très hétérogènes, créant une certaine continuité à partir du thème commun qui les unit. Les deux images de corps fragmentés – l'une photographique et l'autre picturale et stylisée – apparaissent au montage dans un silence total, sans accompagnement de la voix *off*.

Il s'agit de la première pause significative dans la bande sonore de *História do Brasil*. Le silence met les images en relief, donnant poids et solennité à la violence exposée⁴²².

Il est à noter que tout au long de *História do Brasil*, le montage convoque en différents instants des tableaux de Portinari, dont l'œuvre est la plus citée par le film. L'attention particulière donnée aux œuvres du peintre peut se comprendre par la présence récurrente dans ses tableaux de thèmes liés à l'histoire du Brésil. Mais au-delà de cet aspect, il se dégage des images choisies la prédilection de l'artiste pour dépeindre poétiquement l'inégalité sociale brésilienne – la faim, la douleur et la violence subies par des personnages populaires. On comprend alors mieux le choix des tableaux de Portinari, une fois analysé sous l'angle de l'esthétique de la faim de Rocha, dont ils sont en quelques sortes les précurseurs en peinture.



Fig. 19: Photogrammes de *História do Brasil*. À gauche : image non identifiée. À droite : recadrage de *Os despojos de Tiradentes no caminho novo das Minas*, partie du tableau *Tiradentes*, de Cândido Portinari (1948-1949). Il est possible de voir cette séquence de *História do Brasil* dans le dvd ci-joint, item 3C : *HB – Tiradentes*.

La séquence sur la Conspiration de Minas Gerais est aussi un bon exemple de l'accumulation de noms propres de personnages historiques, procédé qui se répète tout au long de la narration de *História do Brasil*, comme on peut le percevoir dans ce court extrait :

Dirigée par Tiradentes, la Conspiration a le soutien du lieutenant-colonel Francisco de Paula Freire, commandant de la milice provinciale, des pères Carlos Toledo de Correa et Melo, Luiz Vieira da Silva et José da Silva Oliveira Rollin, d'Antônio Álvares Maciel, Domingos Vidal de Barbosa et des poètes arcades José de Alvarenga Peixoto, Cláudio Manuel da Costa et Thomaz Antônio Gonzaga. Le gouverneur de Minas Gerais, Vicomte de Barbacena, reçoit du colonel Silvério dos Reis la dénonciation de la Conspiration et ordonne l'arrestation des conspirateurs en 1789.

L'attention donnée à la citation des noms de personnes dans *História do Brasil* semble révéler un désir d'archiver certains personnages, de ne pas les laisser tomber dans l'oubli, ou bien de vouloir les en tirer, que ce soit du fait de leurs valeurs nobles et héroïques ou bien négatives et nuisibles pour le pays. On observe un souci certain de nommer les responsables des événements historiques et même souvent, d'exposer leurs destins, en particulier lorsque ceux-ci sont

⁴²² Il est possible de voir la séquence de *História do Brasil*, commentée dans cette partie, dans le dvd ci-joint, item 3C : *HB – Tiradentes*.

tragiques, quand les personnages sont victimes de la répression de l'État et du pouvoir dominant. C'est également le cas de la séquence qui traite de la Conspiration de Minas Gerais, dans laquelle nous entendons le destin de tous les participants de la conspiration, et en dernier celui de Tiradentes : « Pendu à Rio de Janeiro le 21 Avril 1791, son corps est écartelé et exposé sur la route Rio-Minas, sa maison brûlée et l'endroit salé, sa famille et ses descendants déclarés infâmes jusqu'à la cinquième génération ».

Pour la plupart, les personnages mentionnés ne sont pas présentés ou développés dans le film. Comme l'indique Michel De Certeau dans *L'écriture de l'histoire*, les noms propres ont valeur de citation. Contrairement aux personnages d'un roman, les personnages historiques s'affirment immédiatement⁴²³, ils sont déjà élaborés et contribuent à l'effet de crédibilité et de réalité du récit historique. Par conséquent, pour un spectateur initié, les noms peuvent, pris de manière isolée, avoir la capacité d'évoquer des questions et des informations extra-filmiques. Ils peuvent nous rappeler des événements historiques, des courants politiques ou des histoires de vie, qui ne sont pas directement traités par le récit. Cependant, désireux de se souvenir de tout, le film finit par provoquer une accumulation, qui dans la plupart des cas semble produire l'effet inverse. La profusion de noms rend le texte ainsi que la compréhension des événements particulièrement difficiles, de même que leur enchaînement, en particulier pour un public profane, mais pas seulement. Finalement, rares sont les personnages qui se distinguent vraiment dans l'univers des noms propres cités dans *História do Brasil*.

L'accompagnement de la première partie du récit est particulièrement difficile, car chaque sujet est traité de manière très succincte, puis rapidement associé à un autre, alors que le montage des images est lui-aussi très dynamique. Le film, qui commence son récit à la fin du XVe siècle, après trente-trois minutes se situe déjà à la fin du XVIIIe siècle et a présenté aux spectateurs un grand nombre de personnages historiques. Il s'agit d'une esthétique de l'excès (des noms, des sujets, des images) qui contribue de manière baroque à l'instabilité de ce qui est dit.

On remarque aussi dans cette partie du film, en ce qui concerne les thèmes et les perspectives historiques du récit, le souci de faire ressortir du cours de l'histoire du pays les forces de résistances noires et indigènes. Dans la séquence traitant de l'esclavage (dans laquelle apparaît également la perspective anti-jésuite du discours), la voix *off* ponctue les tortures subies, les émeutes, ainsi que la « forte influence » exercée par les africains « sur la civilisation en cours de formation » (conception clef de Gilberto Freire développée dans *Maîtres et Esclaves*⁴²⁴). Les

⁴²³ Voir Michel De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002.

⁴²⁴ *Casa Grande e Senzala (Maîtres et Esclaves)*, écrit par Gilberto Freire et publiée en 1933, est une œuvre classique des sciences sociales brésiliennes, qui influence notamment Glauber Rocha.

plans de cette séquence, extraits du film *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), renforcent la violence du discours en montrant un homme fouetté dans les plantations de canne à sucre.

Il est intéressant de noter que l'acteur du film de fiction historique qui joue le rôle de *Ganga Zumba* et que nous apercevons dans plusieurs images, est Antônio Pitanga, visage emblématique de nombreux films du *Cinema Novo*. On observe ainsi une fois de plus l'incorporation d'un film du *Cinema Novo* dans le montage de *História do Brasil*, qui rassemble des divers points de vue et initiatives du groupe de raconter l'histoire du pays par le biais du cinéma. Les arguments et les hypothèses de chaque film du *Cinema Novo* réemployé, lorsqu'ils sont préalablement connus par le spectateur, peuvent produire du sens dans le récit, au-delà de ce que nous voyons de fait dans les images.

Composée également de plans de *Ganga Zumba*, la séquence du *Quilombo dos Palmares*⁴²⁵ avive elle-aussi le thème de la résistance et de la répression subie par la population esclave noire. Un élément particulier de cette séquence est notable : après que le narrateur a mis fin au récit de l'histoire de Palmares, terminant par la description du sort tragique du leader Zumbi, la bande visuelle continue de nous exposer des plans fictifs, qui représentent l'évasion d'un groupe d'esclaves. Tandis que la bande sonore nous expose, par la voix du narrateur, les « découvertes des mines d'or à Ouro Preto » (en 1698), ainsi que les détails de la quantité d'or extraite au cours des années suivantes, nous voyons sur la bande visuelle les corps de personnes noires en fuite, sur lesquelles on fait feu, et qui courent désespérément. Bien que la narration change de sujet, de manière apparemment radicale, la permanence des images fait écho au thème précédent – la résistance noire – dans le sujet qui suit – celui de l'économie de l'or de la fin du XVIIe siècle – et les lie l'un à l'autre. Ainsi, le montage soulève l'idée que tous ces kilos d'or sont le résultat du travail des esclaves, de personnes qui portent sur leur dos, par leur travail et leur souffrance, le poids de l'économie de la société coloniale, bien que ce lien et cet argument ne soient pas inclus directement dans le discours en voix *off*.

Il est également intéressant de souligner l'attention particulière attribuée aux relations internationales par la narration. Celle-ci en effet, en ponctuant les liens entre d'un côté l'économie et la politique brésilienne et de l'autre l'Europe occidentale – au-delà du Portugal –, met en évidence les répercussions des différends entre pays européens sur l'Amérique coloniale. On observera ainsi par exemple, le rôle des Pays-Bas – dans le financement de

⁴²⁵ Palmares fut le plus emblématique des territoires autonomes d'esclaves marron, ou *quilombo*, en portugais, du Brésil. Il était localisé dans ce qui était, alors, la Capitanie de Pernambouc, au nord-est brésilien. La communauté a survécu durant la plus grande partie du XVII^e siècle.

l'économie sucrière, dans la colonisation mondiale par la mise en place de la Compagnie des Indes Occidentales, dans la conquête de l'État de Pernambuco (par le néerlandais Maurice de Nassau en 1637) et dans la bataille des Guararapes, dans laquelle le Portugal reconquiert le Pernambuco en 1654 ; les conflits politiques entre l'Espagne et le Portugal ; la centralité du pouvoir politico-économique de l'Angleterre dans les décisions des colonies portugaises ; les conflits avec les Français à Rio de Janeiro au milieu du XVIe siècle et dans le Maranhão au début du XVIIe, le différend commercial entre la France et l'Angleterre avec la Compagnie des Indes Occidentales, et l'Empire napoléonien qui provoqua, via la pression des Britanniques, la fuite de la famille royale portugaise au Brésil en 1808. D'une manière générale, de la période coloniale à la période impériale, le récit cherche à mettre l'accent sur l'absence d'autonomie du Brésil, en retraçant sa longue histoire de pays périphérique, dépendant et exploité par les pays impérialistes, c'est-à-dire, la construction historique de « notre » sous-développement.

À partir du moment où le film aborde la période d'instauration de la monarchie portugaise au Brésil, puis les années de l'Empire du Brésil, le montage se trouve alors moins élaboré et moins dynamique, dégagant une sensation de brouillon et d'incomplétude. L'ensemble des séquences de cette partie est marqué sur la bande visuelle par de grands passages de films de fiction historique. L'iconographie classique du XIXe siècle continue de parcourir la structure du film, accompagnée notamment d'apparitions occasionnelles de tableaux de Candido Portinari, mais en moindre mesure.

Par exemple, de nombreuses scènes du film de fiction historique *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), couvrent un long moment de la narration, abordant divers sujets historiques : du transfert de la cour de Dom João VI (1808) au Brésil jusqu'aux révoltes séparatistes qui ont éclaté dans différentes régions du pays après la proclamation de l'indépendance (Guerre des Farrapos, 1835-1845, Cabanada, 1832-1834, et Sabinada, 1837-1838). L'articulation entre ce que nous voyons et ce que nous entendons se produit souvent de manière apparemment aléatoire. C'est le cas par exemple de l'explication par la voix *off* de l'annexion de la province Cisplatine (aujourd'hui République d'Uruguay) à l'Empire du Brésil en 1820, accompagnée sur la bande-visuelle par des plans fictifs du jugement d'un esclave par un tribunal du XIXe siècle. On y voit principalement des plans d'un avocat blanc qui articule avec véhémence ses arguments, mis au silence par le montage. Grâce aux sous-titres espagnols apparaissant à l'image – probablement de manière non intentionnelle mais résultant de l'emploi par les cinéastes de copies de la Cinémathèque de Cuba (ICAIC) – on comprend que l'avocat discoure de l'abolition de l'esclavage. Il n'est pas facile d'associer ce que nous voyons à ce que nous entendons. La compréhension du discours de l'avocat sur l'abolition, qui nous permet de localiser la

représentation historique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, rend l'association entre les bandes encore plus confuse, puisque la voix *off* fait référence à la guerre Cisplatine, qui se déroula dans les années 1820. Certains parallèles peuvent être établis mais ils semblent fragiles et difficilement accessibles au spectateur : Araruna, ville de l'État du Parana et lieu de tournage du film de Payne, par exemple, a été beaucoup disputée par les Castillans. De même, le choix des images du jugement de *Sinhá Moça* maintient la question de l'esclavage comme élément majeur de la bande visuelle, la gardant au centre du débat sur la société coloniale et impériale entrepris par le film, presque indépendamment du sujet alors traité par le narrateur. Cependant, cet argument possède moins de force dans cette séquence spécifique, puisque nous voyons plus le personnage de l'avocat blanc que celui de l'homme esclavisé.

En ce qui concerne la façon dont le film aborde historiquement les périodes de la cour au Brésil et de l'Empire, un aspect important de la posture du récit se dessine, à savoir sa désapprobation de la famille royale portugaise. La narration souligne en divers moments l'absence d'autonomie de la dynastie d'Orléans et de Bragança, comme on peut le constater à travers les extraits suivants :

Dom João VI, qui ne dispose pas d'une force militaire suffisante pour affronter l'invasion française, *cède* aux pressions britanniques et *s'enfuit* au Brésil en 1808, accompagné de 18 000 personnes.

Le mouvement nationaliste dirigé par des intellectuels, des prêtres, l'armée et la bourgeoisie, qui agissent au sein de la franc-maçonnerie et de la presse, *force* le prince Pedro à se prononcer publiquement sur son séjour au Brésil, le 9 janvier 1822.

L'insubordination des provinces, qui menace de désagréger le Brésil en colonies et républiques, et la réaction du Portugal, qui ordonne des arrestations et des poursuites contre les dirigeants nationalistes, *oblige* le prince Pedro, afin de maintenir le pouvoir, à proclamer l'indépendance du Brésil le 7 septembre 1822.

Le 13 mai 1888, la princesse Isabel *cède* aux pressions de la bourgeoisie industrielle et de l'armée positiviste et abolit l'esclavage.

Des verbes tels que « obliger », « forcer » et « céder » soulignent la passivité des membres de la famille royale, à qui le film n'attribue aucunement la diligence ou le mérite de ses actes. Les vrais acteurs sont autres : l'Angleterre, la bourgeoisie brésilienne, les révoltes locales. Ainsi, le récit composé par Glauber et Medeiros, souvent combiné à des images qui provoquent un effet farceur, dérobe toute possibilité de vision héroïque de la noblesse au Brésil. Ainsi, aucune reconnaissance d'héroïsme ou de bravoure n'est accordée à Pedro I pour la déclaration d'indépendance, ni même de générosité et de magnanimité à la princesse Isabel pour la signature de la Loi d'or ; enfin, Pedro II n'est quasiment pas cité par la narration.

Cette lecture critique de la noblesse peut être associée à une ligne de réflexion sur l'histoire brésilienne développée tout au long du XX^e siècle. « Malheurs originels », le sous-titre choisi

pour l'analyse de cette partie du film (qui dure environ 55 minutes), est emprunté au livre de l'intellectuel brésilien Manuel Bonfim, *A América Latina: males de origem* (« L'Amérique Latine : malheurs originels »), publié initialement en 1905. Dans cet ouvrage, l'auteur traite déjà l'indépendance du Brésil comme un événement aux racines conservatrices et non révolutionnaires. Selon les termes de Bonfim, sous la pression de l'élite brésilienne, « ils rejetèrent la faute sur la métropole, afin de garder tous les privilèges, les injustices et les oppressions qu'elle avait engendrés, et grâce auxquelles s'étaient formées les nouvelles sociétés⁴²⁶ ». La décryptage de Bonfim de l'histoire et de la société brésilienne est précurseur d'une perspective critique qui place la formation du pays – la structure d'exploitation établie dans la société coloniale et son héritage dans les systèmes politiques qui suivirent – comme son grand mal. C'est le désir de penser des solutions aux problèmes du Brésil contemporain qui motive l'analyse de l'histoire faite par Bonfim, analyse qui présente au début du XXe siècle la particularité de réfléchir à la question nationale dans une perspective plus ample, en insérant le Brésil dans une problématique latino-américaine qui l'inclut et le dépasse, liée à l'étude des relations entre pays hégémoniques et dépendants. Bonfim écrit encore : « Ces sociétés naquirent de l'assaut fait à ce continent et de l'établissement violent et transitoire des aventuriers ibériques, consumés par la cupidités, avides de richesses, vivant de guerres et de déprédations depuis de nombreux siècle⁴²⁷ ».

Comme le souligne Renato Ortiz, d'après une théorie « biológico-social », dans *A América Latina: males de origem*, « les relations entre colonisateur et colonisé sont appréhendées comme des relations entre parasite et parasité. [...] La métropole « pompe » les colonies et vit de manière parasitaire du travail des autres ; l'introduction du travail forcé renforcera encore cet état de parasitisme social⁴²⁸ ». Pendant ce temps, la population captive bataille dans des « luttes continues » contre un « État tyrannique et spoliateur », mais est maintenue dans une situation d'ignorance et de non-instruction. Le caractère parasitaire est ensuite hérité par l'élite brésilienne (et continentale), qui s'identifie avec les objectifs égoïstes de la métropole. Selon Bonfim :

Les classes dirigeantes, héritières directes, adeptes indéfectibles des traditions gouvernementales, politiques et sociales de l'État métropolitain, semblent incapables de vaincre le poids de cet héritage ; et tout ce que le parasitisme péninsulaire a incorporé dans le caractère et l'intelligence des dirigeants d'alors, se trouve ici dans les nouvelles classes dirigeantes ; quel que soit l'individu, quel que soit son point de départ et son

⁴²⁶ Manuel Bonfim, *A América latina: males de origem*, Rio de Janeiro, Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008, p. 268, <http://books.scielo.org/id/zg8vf>, consulté le 28 janvier 2017. Notre traduction. « Aljaram a metr pole para conservar todos os privil gios, injusti as e opress es que ela tinha gerado, e por entre os quais se haviam formado as novas sociedades. »

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 265. Notre traduction. « Nasceram (estas sociedades) do assalto a este continente e do estabelecimento violento e transit rio dos aventureiros ibéricos, devorados de cobi a, sequiosos de riqueza, vivendo de guerras e depreda es desde muitos séculos. »

⁴²⁸ Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, op. cit., p. 24-25. Auguste Comte et Durkheim sont des références importantes pour Bonfim, comme souligne Ortiz.

programme, le trait ibérique est là : le conservatisme, le formalisme, l'absence de vie, le traditionalisme, la sagesse circonspecte, une horreur instinctive du progrès, du nouveau, de l'inconnu, horreur bien instinctive et inconsciente, puisqu'elle est héritée⁴²⁹.

À partir de perspectives différentes, c'est toute une tradition de réflexion sur l'histoire et la réalité brésilienne qui s'inscrit dans cette ligne de pensée de la colonisation (et aussi de l'empire) comme malheur originel. On notera par exemple des auteurs importants comme Caio Prado Jr. (*Evolução Política do Brasil e outros ensaios*, 1933 et *Formação do Brasil contemporâneo*, 1942), Sérgio Buarque de Hollanda (*Raízes do Brasil*, 1936), ou des membres de l'ISEB comme Nelson Sodré – références pour Glauber et Medeiros –, ainsi que plusieurs textes des années 1960 et 1970 qui cherchent à analyser et comprendre le sous-développement brésilien à partir d'une analyse rétrospective de l'histoire du pays, particulièrement critique vis-à-vis du Portugal et du processus de colonisation, comme l'est le texte de Paulo Emílio Salles Gomes déjà mentionné, *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, 1973, ainsi que *História do Brasil* lui-même. Selon l'analyse de Cardoso :

Le thème central de cette approche était de définir la « construction » du pays, en mettant en équation l'héritage colonial, le développement économique, la constitution de l'État national et la lutte des classes dans une organicité sociale qui donnait un caractère original au pays. Malgré les différences de diagnostic, c'était l'une des caractéristiques communes aux grands travaux d'interprétation du pays publiés entre les années 30 et 60 et qui constituaient un trait essentiel de l'atmosphère idéologique de l'époque⁴³⁰.

Dans le cas de *História do Brasil*, plus que l'arriération portugaise, liée au baroque et à l'irrationalisme jésuite, il ressort des images la force de l'esclavage comme malheur originel. L'horreur d'un système établi sur l'oppression et la torture de la population noire venue des pays africains est, dans le film, la base de la construction de la société brésilienne. De plus, elle se présente à la fois comme traumatisme et préjugé profondément enfouis et comme puissance culturelle et physique de résistance et de transformation sociale.

⁴²⁹ Manuel Bonfim, *A América latina: males de origem*, op. cit., p. 269. Notre traduction. « As classes dirigentes, herdeiras diretas, continuadoras indefectíveis das tradições governamentais, políticas e sociais do Estado-metrópole, parecem incapazes de vencer o peso dessa herança; e tudo o que o parasitismo peninsular incrustou no caráter e na inteligência dos governantes de então, aqui se encontra nas novas classes dirigentes; qualquer que seja o indivíduo, qualquer que seja o seu ponto de partida e o seu programa, o traço ibérico l  está – o conservantismo, o formalismo, a ausência de vida, o tradicionalismo, a sensatez conselheiral, um horror instintivo ao progresso, ao novo, ao desconhecido, horror bem instintivo e inconsciente, pois que   herdado. »

⁴³⁰ Maurício Cardoso, *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha*, op. cit., p. 183-184. Notre traduction. « O tema central desta abordagem consistia em definir a “forma o” do país, equacionando o legado colonial, o desenvolvimento econ mico, a constitui o do Estado Nacional e a luta de classes numa organicidade social que conferiu uma fei o original ao país. A despeito das diferenças de diagnóstico, este foi um dos traços comuns  s grandes obras de interpreta o do pa s publicadas entre os anos 30 e a década de 60 e que constitu am tra o essencial da atmosfera ideol gica daqueles tempos. »

3.3. Brésil République : l'histoire politique du XXe siècle, révolutions et contre-révolutions

L'établissement de la République n'est pas représenté de manière plus honorable que les changements de régime politique précédemment traités. C'est le plan emblématique du couronnement du personnage de Porfirio Diaz dans *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) qui se joint à la narration, alors que sont cités les noms des principaux responsables du « coup d'État qui renverse Pedro II » et de la proclamation de la République le 15 novembre 1889. Dans cette scène, nous voyons en gros plan le personnage – joué par le célèbre acteur Paulo Autran – prononcer un discours avec emphase – discours réduit au silence par le montage –, alors qu'il est coiffé d'une couronne d'or. Puis la caméra se rapproche de son visage et, les yeux grands ouverts, fixés sur le spectateur, le personnage nous fait un sourire. Avec un air de psychopathe, l'acteur congèle ce sourire sur son visage, tandis que sa tête tremble légèrement⁴³¹. Le caractère caricatural de la scène et du jeu d'acteur satirise de nouveau l'événement historico-politique. Plus que cela, il ironise la figure du politicien et de la république « à la brésilienne ». À partir de cette image, et surtout si l'on connaît préalablement *Terra em Transe*, il est possible de voir ici une lecture critique de l'histoire de la république au Brésil (et en Amérique latine), marquée par plusieurs coups d'État autoritaires, qui seront abordés dans la suite du film. Dans *Terra em Transe*, la scène allégorise précisément le coup d'État militaire de 1964, événement encore récent à l'époque. Ce n'est pas par hasard si ce même plan du film de Rocha a été beaucoup partagé sur les réseaux sociaux après le récent coup d'État institutionnel de 2016. Il est, encore aujourd'hui, une icône des coups d'État en Amérique latine et du fonctionnement des « républiques bananières ». Dans *Terra em Transe*, le personnage de Diaz est un leader politique conservateur, riche, corrompu et puissant, qui domine les médias. Dans *Alegorias do Subdesenvolvimento* Ismail Xavier écrit à ce sujet : « Comme la condensation de l'élite la plus traditionaliste, son mot d'ordre est la pureté, le droit naturel, la domination comme prérogative aristocratique⁴³² ». L'auteur le décrit également comme « héritier de l'entreprise coloniale européenne⁴³³ ». Le symbole de la couronne (et du couronnement) au sein de la république marque ce lien entre passé et présent (à la fois dans *Terra em Transe* comme dans son appropriation dans *História do Brasil*). Les descriptions du personnage faites par Xavier sont proches de la lecture de Manuel Bonfim des « classes dirigeantes » dans *A América Latina: males de origem*.

⁴³¹ Il est possible de voir cette séquence de *História do Brasil* dans le dvd ci-joint, item 3D : HB – République.

⁴³² Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, op. cit., p.106.

⁴³³ Ismail Xavier, *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 203.

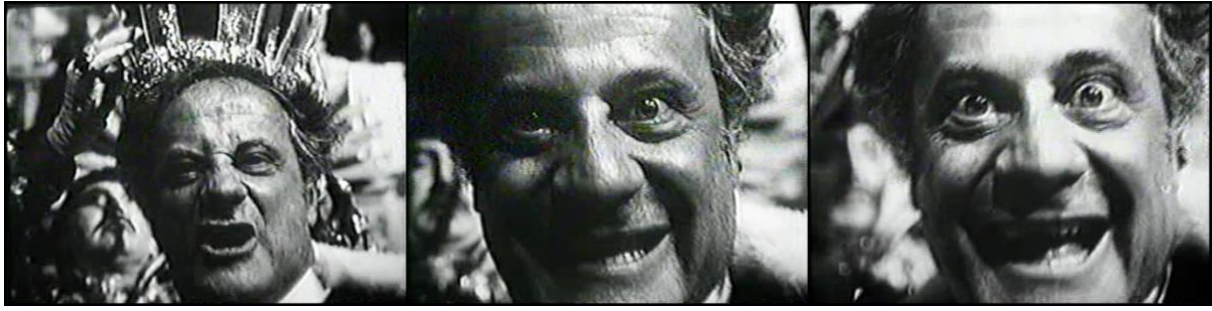


Fig. 20 : Photogrammes du plan du couronnement du personnage Porfírio Diaz dans *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967). Il est possible de voir cette séquence de *História do Brasil* dans le dvd ci-joint, item 3D : HB – République.

Le montage de *História do Brasil* subit un changement significatif lorsqu'il aborde l'histoire du vingtième siècle, du fait de l'apparition de matériels documentaires. Des photographies de personnalités, des journaux imprimés, des films d'actualité et des documentaires composent principalement la bande visuelle du film. En conséquence, le montage devient alors plus traditionnel, associant souvent la voix du narrateur aux images des faits racontés, les illustrant et les légitimant. L'exploration de la verticalité du montage devient plus ponctuelle, mais continue de parcourir le récit.

Petit à petit, les États-Unis prennent dans le discours la place des pays européens, assumant désormais le rôle du pouvoir impérialiste qui influence directement le destin du Brésil. Par exemple, lorsque le narrateur s'épanche sur les premiers présidents des années 1910, il en profite pour nous informer que « le libéralisme républicain [...] caractérise le Brésil en tant que société luso-africaine recolonisée par les Etats-Unis ». Plus loin dans le film, des images de Carmen Miranda accompagnent une séquence sur l'installation de « trusts nord-américains » et le monopole qu'ils atteignent sur le marché brésilien. Les photographies de l'actrice et chanteuse, basée aux États-Unis, servent au montage de symbole de l'exploitation impérialiste.

À partir du moment où elle traite du XXe siècle, la narration commence à se concentrer sur la présentation plus détaillée de certaines personnalités et thèmes centraux. Dans cette partie, on observera notamment l'accent mis sur le rôle de l'armée dans la politique brésilienne et sur les figures des présidents Getúlio Vargas et João Goulart. Dans le sous-chapitre de sa thèse intitulé « Militaires, nationalistes et révolutionnaires à la fois », Maurício Cardoso examine de près la question de la position du film à l'égard des militaires. L'auteur montre comment

la participation des forces militaires, des armées populaires, des milices privées et des troupes armées peuple le récit de *História do Brasil*, délimitant clairement deux camps opposés et séparés par le critère nationaliste : d'une part, les actions militaires de contrôle et de répression des aspirations populaires, allant en général de pair avec les intérêts d'une bourgeoisie nationale associée au capitalisme international et à l'impérialisme ; de l'autre, les actions militaires de caractère progressiste ou révolutionnaire, d'inspiration

nationaliste et basées sur des actions d'avant-garde⁴³⁴.

On retrouve par exemple associée à ces dernières, la séquence qui aborde les Révoltes *Tenentistas* (des lieutenants) du début des années 1920. Le narrateur déclare que « En 1924 », « les militaires, au service des latifundia, résistent aux militaires révolutionnaires », soulignant clairement l'affrontement entre les forces conservatrices et progressistes au sein de l'armée. Plus loin dans le récit, au sujet de la colonne Prestes (1925-1927), la voix déclare que « face aux forces armées des latifundia et leurs alliés issus de minorités militaires, la colonne découvre la misère et l'esclavage paysan et radicalise l'idéologie révolutionnaire populaire qui mythifie Luiz Carlos Prestes comme "Le Chevalier de l'Espoir" ». On peut donc noter, par conséquent, l'exaltation de certaines figures et actions militaires, considérées du point de vue du film comme importantes pour le développement du Brésil.

Le personnage historique traité de la manière la plus singulière est cependant Getúlio Vargas, dont la description des gouvernements est celle qui possède la plus longue durée dans le film. Vargas est la seule personne du film à qui, par le biais du montage, la parole est donnée. Ce dispositif est mis en place par la lecture, effectuée par le narrateur, de trois discours de l'ex-président à la première personne, incluant la lecture intégrale de sa lettre testament. Il s'agit d'un procédé inédit dans la narration du film, et qui ne sera pas répété. Le caractère nationaliste et travailliste de la gestion de Vargas se distingue dans le discours du film, bien que la narration présente également des ambiguïtés du personnage. Le narrateur n'hésite pas à dire, par exemple, que Vargas « donne un coup d'État le 10 novembre 1937 » ou encore que « le capitaine Filinto Muller », chef de la police de Vargas, « arrête, torture et tue des militaires, des ouvriers, des politiques et des intellectuels révolutionnaires ». Mais bien que la narration ne néglige pas les faits, avec l'inclusion des discours du propre Vargas le film prend définitivement parti, exaltant l'homme politique. Attributs refusés à presque tous les gouvernants mentionnés dans *História do Brasil*, la noblesse et la dignité de Getúlio Vargas ressortent des discours choisis. En plus du récit à la première personne de ces derniers, s'ajoute la gravité du propre montage de la séquence. C'est un montage de type « documentaire traditionnel », dans lequel, à partir d'une sélection d'images historiques qui illustrent et légitiment ce qui est dit, l'image et le son travaillent en chœur. La plupart des plans de Vargas proviennent des *Cinejornais*, actualités cinématographiques officielles réalisées par le Département de la Presse et de la Propagande du gouvernement. Les images confirment ainsi leurs positions officielles et propagandistes,

⁴³⁴ Maurício Cardoso, *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha, op. cit.*, p. 190. Notre traduction. «A participação das forças militares, dos exércitos populares, das milícias privadas e de tropas armadas povoa a narrativa em *História do Brasil*, delimitando claramente dois campos opostos, separados pelo critério nacionalista: de um lado, as ações militares de controle e repressão aos anseios populares, em geral, articuladas aos interesses de uma burguesia nacional associada ao capitalismo internacional e ao imperialismo; de outro, as investidas militares de caráter progressista ou revolucionário, de inspiração nacionalista e pautada em ações de vanguarda. »

dont l'origine renforce la partialité du traitement reçu par l'ex-président dans le film. Nous voyons un Vargas sérieux, actif, acclamé par les foules.

La séquence de la lecture de la lettre d'adieu de Vargas est la seule qui reprend ponctuellement l'usage du montage vertical. Alors que nous voyons l'image d'un écran de télévision retransmettant un discours de Carlos Lacerda (réduit au silence par le montage), la voix *off* annonce le suicide de Vargas le 24 août 1954 et commence à lire son testament : « Une fois de plus, les forces et les intérêts contre le peuple se sont coordonnés et se sont déchaînés sur moi. Ils ne m'accusent pas, ils m'insultent ; ils ne me combattent pas, ils me calomnient et ils ne me donnent pas le droit de me défendre ». Carlos Lacerda fut un journaliste et politicien conservateur influent dans les médias de l'époque. Il déploya une farouche opposition à Vargas et fut victime de l'attentat⁴³⁵ qui provoqua la crise politique qui mènera le président de l'époque au suicide. Comptant sur l'identification par le spectateur de la personne de Carlos Lacerda à l'image, l'association exploitée par le montage est évidente. Lacerda est le visage qui représente « les forces et les intérêts contre le peuple » annoncés dans le texte de la lettre. Le montage redevient ensuite plus simple. Alors que la lecture de la lettre continue, nous voyons une série de photographies de Vargas. Vargas quitte momentanément la scène lorsque commencent des films d'actualités dans lesquels nous voyons des ouvriers au travail, probablement dans une usine de la *Petrobrás* (entreprise d'État brésilienne de recherche, d'extraction, de raffinage, de transport et de vente de pétrole). Si auparavant les images montraient le visage de l'orateur (Vargas), elles révèlent maintenant son interlocuteur (les classes ouvrières), directement mentionné dans ses discours, dans des phrases comme : « Quand vous serez vilipendés, vous disposerez de la force pour réagir. Mon sacrifice vous maintiendra ensemble et mon nom sera le drapeau de votre lutte ». À la fin de cette séquence, le montage fait usage de films de l'enterrement de Vargas, combinés aux phrases dramatiques finales de la lettre :

Mais ce peuple dont je fus l'esclave ne sera plus l'esclave de personne. Mon sacrifice restera toujours dans votre âme et mon sang sera le prix de votre rançon. Je me suis battu contre le pillage du Brésil. Je me suis battu contre le pillage du peuple. Je me suis battu ouvertement. La haine, l'infamie, la calomnie n'ont pas anéanti mon courage. Je vous ai donné ma vie. Maintenant, j'offre ma mort. Sereinement je fais le premier pas sur le chemin de l'éternité et je laisse la vie pour entrer dans l'histoire.

Les images de gens passant au près du cercueil ouvert pour faire leurs adieux au président populaire renforcent la dimension héroïque du personnage-martyr. Lorsque la lecture se termine, les images poursuivent, offrant au spectateur l'un des plus longs moments de silence du film : les femmes et les hommes pleurent, des plans filmés de haut exposent une grande

⁴³⁵ Carlos Lacerda subit une attaque en 1954, dans laquelle il est légèrement blessé et la personne qui l'accompagnait, le major Ruben Vaz, est tuée. Gregorio Fortunato, alors chef d'état-major de Getúlio Vargas, surnommé « l'ange noir », fut l'un des responsables du crime. Cette attaque a été le moteur de la crise politique qui a abouti au suicide du président, dans cette même année.

foule qui accompagne le cercueil dans les rues de Rio de Janeiro. Vargas et le peuple se trouvent désormais dans les mêmes images. L'emphase et la gravité conférées aux images de l'enterrement et l'émotion que celles-ci révèlent, par le silence de la bande-sonore, agissent comme un hommage du film à Getúlio Vargas.

Comme nous l'avons dit, le traitement offert à Getúlio Vargas par le film est singulier. Un autre ex-président, cependant, est également présenté favorablement. Il s'agit de João Goulart, président qui a été destitué par le coup d'État militaire de 1964. Occupant une durée significative du film, Goulart est lui aussi l'un des grands personnages de *História do Brasil*. La voix *off* du narrateur profère des phrases telles que « João Goulart attaque les exploitants de la misère populaire ». En outre, elle se soucie de détailler ses actions et surtout ses propositions de réformes politiques pour la société brésilienne, dans leur ensemble favorable à la classe ouvrière rurale et urbaine, comme la réforme agraire. Le personnage est également abordé avec un ton sérieux par le montage, qui revient à assumer une esthétique caractéristique du documentaire traditionnel et journalistique, dans laquelle la bande visuelle étaye le discours. Cependant, contrairement à Vargas, Jango n'obtient pas le droit de s'exprimer par lui-même dans le film.

La dernière partie du récit historique de *História do Brasil*, qui dure environ quinze minutes, est consacrée à la période allant du coup d'État militaire de 1964 à l'assassinat par l'État, en 1971, de Carlos Lamarca, ex-capitaine de l'armée qui a été un des principaux leaders de l'opposition armée à la dictature⁴³⁶. Cet événement est l'une des dernières grandes défaites de la lutte armée brésilienne, et symbolise dans le film, la victoire de la répression et des luttes internes qui « désintègrent les organisations révolutionnaires ». Dans la première partie de cette séquence, le narrateur décrit la succession d'événements historiques (politiques et économiques) jusqu'à l'année 1967 : la participation des différentes personnes de la scène politique au coup d'État du 31 mars de 1964 ; la clôture du Congrès ainsi que d'autres mesures prises par l'État d'exception ; la séquence des premiers présidents militaires et leurs actions (y compris en relation à la politique économique du pays) ; la résistance culturelle qui surgit. Sur la bande visuelle, nous voyons une série d'images en mouvement qui dépeignent tour à tour les manifestations politiques et la répression policière face aux militants dans les rues du pays. Nous voyons des gens qui courent, qui se retrouvent pris au piège, nous voyons des corps trainés au sol. Certaines images attirent particulièrement l'attention, notamment celles dans lesquelles des individus non armés sont attaqués par des groupes de la police militaire. Il convient de mentionner un certain plan, capable de démontrer la force de la résistance individuelle face à la

⁴³⁶ Carlos Lamarca est devenu le commandant de l'organisation de guerrilha *Vanguarda Popular Revolucionária* (VPR). Recherché activement par la police politique, il a été assassiné lors d'une opération militaire en décembre 1971, dans l'État de Bahia.

violence. C'est le passage où un homme noir est physiquement violenté par deux policiers, dont l'un est armé. Ils le frappent et le jettent à terre, mais celui-ci se relève à chaque fois calmement et fièrement⁴³⁷. En raison de la proximité de la caméra des scènes de répression policière, il est possible de supposer que les images ont été réalisées par des journalistes pour la télévision. Nous pouvons également supposer qu'il s'agit d'images antérieures à la création de l'AI5 (en décembre 1968), puisque les lois qui en découlèrent interdisaient les manifestations de rue et que pratiquement toute opposition au régime était devenue clandestine.

Dans cette série d'images de la dictature brésilienne, on peut souligner également les plans dans lesquels apparaissent une grande foule occupant les rues de Rio de Janeiro, ainsi que des jeunes qui profèrent des discours politiques (mis au silence par le montage), accompagnés de vigoureux gestes d'indignation. On reconnaît les images de la marche qui eut lieu le jour de l'enterrement du lycéen Edson Luis (29/03/1968), assassiné par la police militaire lors d'une manifestation à Rio de Janeiro. Dans certaines images, il est possible d'identifier des personnages importants, tel que le leader étudiant Wladimir Palmeira, prononçant un discours sur les marches du Palais Pedro Ernesto (Chambre Municipale de Rio de Janeiro), situé sur la place de Cinelândia.



Fig. 21 : Trois photogrammes du même plan dans lequel un homme résiste à la violence de la police militaire. Il est possible de voir cette séquence de *História do Brasil* dans le dvd ci-joint, item 3E : HB – Coup d'état/Résistance.

Le montage vertical de la séquence associe une fois de plus des décisions politiques gouvernementales à ce qui se passe effectivement dans la rue et à des individus particuliers. De même, si la voix *off* aborde des sujets et des aspects divers, qu'ils soient d'ordre économique ou culturel, les images réitèrent constamment la violence de la répression et de la situation d'exception, aussi bien que la résistance présente dans la société brésilienne. Les images que nous voyons – à la fois celles de la violence et celles des grandes manifestations – sont interdites de circulation au Brésil pendant la période de réalisation du film, et une telle enquête documentaire n'aurait certainement pas été possible si les cinéastes ne s'étaient trouvés en exil. Il existe donc dans ce geste de compilation d'images de répression policière et de résistance

⁴³⁷ Il est possible de voir cette séquence de *História do Brasil* dans le dvd ci-joint, item 3E : HB – Coup d'état/Résistance.

civile, une intention de dénonciation publique et internationale.

L'ICAIC (*Instituto Cubano del Arte e Industri Cinematográficos*) possède dans sa collection un nombre important d'images de la dictature brésilienne. Ce qui peut s'expliquer, peut-être, par le passage de nombreux exilés brésiliens sur l'île. Dans sa thèse de doctorat, Patrícia Machado souligne le lien qu'Alfredo Guevara, alors directeur de l'ICAIC, entretenait avec le Brésil. Cette relation se manifeste notamment dans la vaste correspondance qu'il a établie avec Rocha. Guevara se rendit au Brésil en 1968 pour « établir des contacts politiques clandestins⁴³⁸ ». Selon Machado :

Une correspondance de Guevara envoyée en 1970 à un brésilien nommé Dirceu [...] offre plus d'indices de ce réseau formé autour du directeur de l'ICAIC, afin de divulguer des images interdites de circulation au Brésil. Guevara y parle d'un film du cinéaste Chris Marker qui vient d'être finalisé et qui a été produit avec des images d'archives de l'ICAIC dans le but de dénoncer la torture qui sévit au Brésil : « Le documentaire dénonçant la torture au Brésil et le régime en général est déjà terminé. Il semble exister une chance qu'il soit diffusé à la télévision française et qu'il circule, au moins via les circuits parallèles (universités, ciné-clubs, groupes de pression, etc.)⁴³⁹ ».

Le fondateur de l'ICAIC se réfère ici au film *On vous parle du Brésil : Tortures* (Chris Marker, 1969), qui fait usage de certaines images d'un film d'actualité cubain. Ces mêmes images seront reprises dans *História do Brasil*, lors de la séquence de la conversation entre les cinéastes, séquence qui sera commentée plus loin.

Après avoir décrit la série d'événements allant de 1964 et 1967, le film ouvre une parenthèse sur la première conférence de l'Organisation Latino-Américaine de Solidarité (OLAS) à La Havane, associant ainsi les événements brésiliens à l'ensemble des mouvements révolutionnaires en Amérique latine. Les images de Che Guevara, de Fidel Castro et de la guérilla à Cuba remplissent l'écran et se maintiennent sur la bande visuelle tandis que la narration revient sur les événements politiques brésiliens de 1968, énumérant les multiples actions de résistance et de protestation qui ont eu lieu cette année-là :

En mars 1968, 50 000 personnes manifestent contre le meurtre de l'étudiant Edson Luiz. En avril, 17 000 métallurgistes se mettent en grève. Le 1er mai, des étudiants et des prolétaires attaquent le podium où le gouverneur de São Paulo, Abreu Sodré, profère un discours. En juin, les manifestations d'étudiants, d'intellectuels, de la classe moyenne et du prolétariat sont réprimées. Des groupes d'autodéfense sont organisés, pour faire face à la police. 100 000 personnes défilent à Rio de Janeiro et élisent une commission populaire chargée de négocier un accord politique avec le gouvernement. La Commission demande la liberté pour les prisonniers politiques et Costa e Silva refuse. Des marches sont organisées, le prolétariat métallurgique occupe des usines à São Paulo, des étudiants occupent des universités et organisent un congrès clandestin. Le congrès est découvert et les étudiants arrêtés. Les organisations révolutionnaires Alliance Libératrice Nationale, Avant-garde Populaire Révolutionnaire, Mouvement Révolutionnaire du 8 octobre, Var-Palmares, Parti Communiste Brésilien Révolutionnaire, attaquent des banques, des casernes, exécutent des agents fascistes et occupent des usines.

⁴³⁸ Patrícia Machado, *Imagens que restam*: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira, thèse sur la dir. de Consuelo da Luz Lins, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016, p. 131.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 132.

Les différentes attitudes d'opposition adoptées face à la dictature sont associées, au moyen des images, à la guérilla armée et surtout à la révolution cubaine. Dans *História do Brasil*, aucune référence visuelle n'est faite au communisme soviétique, à ses dirigeants, ou à la révolution de 1917. Cuba s'impose ainsi comme le grand modèle américain à suivre et la révolution cubaine représente la possibilité concrète d'un socialisme latino-américain, qui doit se développer à partir des spécificités du continent. Les images de la guérilla démontrent également une certaine sympathie du film à l'encontre des actions armées. Si la voix présente de manière objective les différentes actions d'opposition au régime, les images semblent appuyer le point de vue des auteurs selon lequel il faut répondre à la violence par la violence. Finalement, le narrateur rapporte qu'en décembre 1968, en réponse à la croissance de l'opposition, « Costa e Silva promulgue le décret qui ferme le congrès, suspend les garanties constitutionnelles et concentre le pouvoir dans les mains du président ». C'est l'AI-5, nouveau coup d'État dans le coup d'État.

À la fin du « cours magistral », le narrateur disserte sur la séquence d'enlèvements effectués par les groupes de guérilla⁴⁴⁰ : l'enlèvement de l'ambassadeur des États-Unis (Septembre 1969), du consul japonais (mars 1970), de l'ambassadeur d'Allemagne (juin 1970) et de l'ambassadeur de Suisse (Décembre 1970). Il décrit en même temps la forte répression et les pertes subies par les mouvements de gauche armés, comme le démantèlement des bases de la guérilla et les meurtres en série de dirigeants de la lutte armée : Carlos Marighela (1969), Joaquim Câmara Ferreira (1970) et enfin le capitaine Carlos Lamarca (1971). La bande visuelle quant à elle nous expose les méthodes de torture pratiquées alors dans les sous-sols des prisons de la dictature. À l'aide de plans rapprochés et de gros plans, la caméra nous montre un homme nu, qui sert de cobaye pour les démonstrations, ainsi que les mains d'un second personnage, qui présente les différentes méthodes : le *pau de arara*, les décharges électriques, *cadeira do dragão*, etc. Ces images, également interdites au Brésil de l'époque, sont extraites du film *Não é hora de chorar* (Luiz Alberto Sanz e Pedro Chaskel, 1971), documentaire réalisé durant l'exil du cinéaste Luiz Sanz au Chili, avec le but de dénoncer la torture. De nouveau, le film place le spectateur face à la violence de l'oppression d'État, rendant visible ce qui se passe dans l'ombre, afin de provoquer la colère et l'indignation du spectateur.

⁴⁴⁰ Entre 1969 et 1970, la résistance armée à la dictature civile-militaire au Brésil a réalisé quatre enlèvements de diplomates étrangers dans le but, essentiellement, de libérer des prisonniers politiques. En juin 1970, l'ambassadeur allemand Von Holleben a été enlevé pendant cinq jours et relâché en échange de la libération quarante prisonniers politiques. L'enlèvement de l'ambassadeur suisse Enrico Burcher, en décembre de la même année, a été le dernier de la série et a entraîné la remise en liberté de 70 prisonniers.

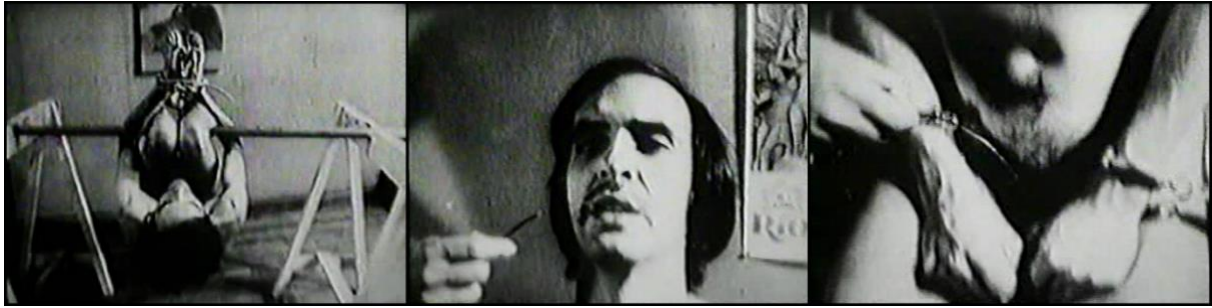


Fig. 22 : Photogrammes de certains plans de démonstrations de méthodes de tortures, extraits du documentaire *Não é hora de chorar* (Luiz Alberto Sanz e Pedro Chaskel, 1971), utilisés dans *História do Brasil*. À gauche : torture du *pau de arara*. Il est possible de voir cette séquence de *História do Brasil* dans le dvd ci-joint, item 3F : *HB* – Fin du « cours » et commentaire musical.

La façon dont *História do Brasil* combine image et son au cours de la séquence des événements politiques des années 1970-1971 permet également d'observer un aspect encore peu commenté du montage. Bien que le narrateur ait plusieurs fois prononcé des jugements de valeur sur les faits historiques qu'il narre, sa fonction première est d'informer le spectateur, de raconter l'histoire, d'une manière objective et rationnelle. En revanche, c'est aux images que revient le rôle d'invoquer l'affection du spectateur – que ce soit en ajoutant des couches de signification, en contredisant ce qui est dit, ou bien en y révélant le non-dit. Les images choquent, attristent, donnent de l'espoir ; d'une manière générale elles provoquent des réactions chez le spectateur et font appel à sa subjectivité. Ainsi, la verticalité du montage, ou dit autrement, les différentes formes de relation entre les bandes visuelle et sonore, non seulement opposent et produisent des croisements entre des temporalités et entre des points de vue, mais aussi entre la raison et l'émotion.

Car c'est précisément sur la recherche du *pathos* chez le spectateur que se conclut le « cours magistral » de *História do Brasil*. Après les dernières phrases de la narration – qui rapportent la désagrégation de la gauche armée et la persistance de la dictature due aux « intérêts économiques internationaux » qui justifient « la dictature au nom de l'industrialisation » – les images continuent au montage, créant un nouveau moment de silence. Nous voyons alors à l'écran une série de photographies de cadavres, de corps d'individus assassinés par l'État. La chronologie historique se termine par le poids concret des décès récents⁴⁴¹. Décès dont l'accumulation se poursuit à mesure que le film se réalise.



⁴⁴¹ Il est possible de voir cette séquence de *História do Brasil* dans le dvd ci-joint, item 3F : *HB* – Fin du « cours » et commentaire musical.

3.4. L'épilogue du film : des commentaires sur l'histoire

Après la narration chronologique des faits historiques, il reste encore une demi-heure de film, composée des deux séquences de « commentaires musicaux » et de la conversation entre Glauber Rocha, Marcos Medeiros et un troisième intervenant. Les séquences musicales, poétiques et dramatiques, parient notamment sur l'affectivité des images et du montage. C'est le point culminant de l'esthétique du rêve, où le discours de la narration est totalement supprimé, de même que tout ordre logico-causal, laissant place à l'expérimentation esthétique entre image et musique. Finalement, la conversation entre les cinéastes, malgré le désir du film de trouver, par l'analyse du passé, un sens pour le présent et l'avenir, soulève plus de questions qu'elle n'apporte de réponses.

Suite à la série de photographies de cadavres, exposées dans un silence total, *História do Brasil* opère soudainement une rupture radicale vers un film de carnaval, dont la bande sonore nous expose le samba *Feitiço da Vila*, de Noel Rosa. Nous voyons alors à l'image des groupes de danseurs de samba défilant et dansant sur l'Avenida Presidente Vargas, à Rio de Janeiro. Le choc entre d'un côté le poids de la mort et le silence, et de l'autre côté la joie de la danse et de la samba, est violent. Le montage semble nous indiquer que la vie et l'énergie restent présentes malgré tout. Après les images du carnaval dans les rues de Rio, le montage passe à divers films de rituels religieux — catholiques, afro-brésiliens et protestants — et associe ainsi les deux types d'événements (carnaval et religieux) à partir de leur caractère mystique et populaire, comme nous l'avons déjà mentionné dans le premier chapitre. De la sorte, le montage réitère : il existe une force, symbolique, populaire et non rationnelle, qui persiste et perdure. Il s'agit d'une force brésilienne, véritablement « nôtre », qui se manifeste par la musique et le corps, et qui est présente dans les fêtes populaires, ainsi que dans la religion⁴⁴².

Le contraste du premier commentaire musical avec la séquence précédente – la fin tragique du « cours magistral » – pourrait aussi évoquer, au contraire, l'aliénation de la fête, ou du peuple, face aux terribles événements de l'histoire du Brésil. Mais toute la construction du film jusqu'à présent, valorisant constamment la résilience populaire, et tout particulièrement le corps noir en tant qu'agent de cette résistance et d'un pouvoir de changement, ne cautionne pas cette interprétation. De plus, le montage de la séquence n'a aucun ton critique, bien au contraire, la musique et la danse sont belles, créatives, contagieuses. Les paroles de diverses sambas ont un

⁴⁴² Il est possible de voir cette séquence de *História do Brasil* dans le dvd ci-joint, item 3F : *HB* – Fin du « cours » et commentaire musical.

contenu nationaliste et louent les richesses du carnaval et du pays (renforcées par les images). D'autres chansons, d'auteurs tels que Chico Buarque et Caetano Veloso, sont notamment des chants de protestation, qui marquent à ce moment-là une position politique. Par ailleurs, la séquence est particulièrement agréable au spectateur, après l'aridité du montage du film mis en place jusque-là.

Dans cette séquence, nous voyons par exemple des gens habillés du costume de la mort, portant un faux cercueil ; des hommes déguisés en femmes, en rois ou en monstres ; des appareils et des accessoires faits à la main tels que des poupées, des animaux ou un navire qui fume. La créativité des déguisements et l'irrévérence des fêtards incarnent la posture que le film lui-même, au moyen du montage, a cherché à assumer tellement de fois. Une attitude de carnavalisation, qui brise les hiérarchies, qui parodie et se moque, et qui permet ainsi de rire de la réalité comme de soi.

Une conversation informelle interrompt la musique. Rocha et Medeiros s'entretiennent avec un troisième homme, anonyme, qui intervient plus ponctuellement, sur le moment présent (1974). Les défauts techniques de l'enregistrement entravent parfois l'intelligibilité des phrases et rendent difficile la compréhension des analyses développées spontanément. Les différentes questions abordées dans cette partie – qui traitent de la réalité économique, politique et culturelle du Brésil – sont interrompues par de brèves interventions du narrateur, qui fournit des informations factuelles et, de cette manière, établit des intervalles et des divisions entre les thèmes. Dans l'ensemble, la conversation tend à renforcer et synthétiser certaines positions des auteurs, déjà délimitées tout au long du montage du film.

La dernière phrase de *História do Brasil*, prononcée par Rocha au cours de cette conversation est la suivante : « Comme le disait le poète Carlos Drummond de Andrade qui, comme Gétúlio, est un autre avatar brésilien... non ! Comme le dit le poète Carlos Drummond de Andrade, qui est un oracle et qui a écrit « Claire énigme », il nous faut oublier le Brésil et découvrir le Brésil ». Cette phrase, en plus de renforcer l'importance de personnages tels que Getúlio Vargas et le poète moderniste Carlos Drummond de Andrade, déjà mis en avant dans le discours du film, semble synthétiser la motivation du film : faire que le spectateur observe et analyse le passé du pays, afin qu'il puisse mieux voir le présent et qu'il soit capable de penser à des solutions pour le futur, dans un moment de crise. L'année 1974 au Brésil est vécue comme un moment de défaite et de désintégration de la gauche révolutionnaire, au cours duquel « la certitude dans l'avenir et l'histoire à portée de main », de la musique de Geraldo Vandré⁴⁴³,

⁴⁴³ Nous nous référons aux paroles de la musique de Geraldo Vandré « Pra não dizer que não falei de flores ».

sont remises en question. L'ordre du temps, qui se pensait jusqu'alors « d'abord, avec la certitude de la révolution⁴⁴⁴ », est désormais dépassé. À cette même époque, l'arrivée Geisel au poste de président marque un premier mouvement de distension du régime militaire ; c'est la fin du cycle le plus dur et le plus *ufanista*⁴⁴⁵ (chauviniste) de la dictature, du « Brésil, aimez-le ou quittez-le ».

Rocha et Medeiros partagent la désillusion de la gauche, et dans ce moment de crise et d'exil, adoptent une attitude rétrospective : ils se tournent vers les matériaux du passé pour construire leurs récits. Ils développent ainsi une contre-histoire du discours encore progressiste et futuriste de la dictature. L'intention semble être d'apprendre, ou plutôt d'enseigner le passé, pour provoquer les spectateurs dans le présent et contribuer à une réflexion sur l'avenir. Une posture loin d'être originale, que l'on retrouve déjà présente dans plusieurs analyses de l'histoire brésilienne, notamment celles inspirées de courants politiques liés aux gauches nationalistes, comme l'œuvre de Manuel Bonfim, du début du XXe siècle. Mais si le film est en effet animé du désir d'éclairer et de donner un sens au présent et au futur à travers le passé, il y a une incapacité à le faire. Durant la conversation entre les réalisateurs, à partir du récit du passé qu'ils construisent ensemble, surgissent des controverses et des divergences quant aux diagnostics du présent et aux perspectives d'avenir. La conversation tend finalement plus à indiquer des nouvelles questions et des chemins possibles qu'à proposer des réponses concrètes.

Le premier sujet abordé est celui de l'économie nationale. Medeiros cherche à poser un diagnostic des problèmes économiques contemporains, tandis que Rocha assume avant tout le rôle d'interviewer / polémiste qui intervient par des questions sur les propos de son collègue. Le discours de Medeiros met principalement en avant la situation de dépendance économique nationale face au capital étranger. C'est ce qu'il appelle le « modèle pro-impérialiste », un aspect qui, comme nous l'avons vu tout au long de l'analyse, est de nombreuses fois mis en avant par la narration de *História do Brasil*. À un moment donné, Rocha coupe Medeiros :

GR: Le Brésil peut-il aujourd'hui vivre indépendamment des multinationales ?

MM: Il le peut. Car...

GR: Indépendamment des multinationales, c'est-à-dire, des multinationales mondiales, y compris celles des pays socialistes.

Le commentaire de Rocha semble vouloir alerter du risque que pourrait entraîner une position à gauche plus orthodoxe, en substituant une situation de dépendance économique par une autre.

⁴⁴⁴ Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, op. cit., p. 34.

⁴⁴⁵ Au Brésil, l'ufanisme représente l'attitude ou la position prises par certains groupes, mettant en avant le potentiel brésilien, sa beauté naturelle et ses richesses. Cette attitude fut prise de manière excessive, lui conférant un ton vaniteux. La dictature militaire brésilienne effectua, durant une certaine période, des campagnes ufanistes, afin de conquérir la sympathie de la population.

Medeiros répond promptement :

Indépendamment non, car le Brésil a besoin de technologies et de capitaux. Mais au sein d'un marché beaucoup plus sûr, comme le font tous les pays socialistes et tous ceux du tiers-monde. La nouveauté historique, c'est que le Brésil peut avoir des relations directes avec les pays du tiers-monde, comme dans le cas du pétrole aujourd'hui, du pétrole vis-à-vis de la Chine.

Le diagnostic des réalisateurs, avec la participation du troisième intervenant, passe par de multiples questions : la relation entre l'État et le secteur privé, le rôle de la bourgeoisie nationale, l'état d'avancement de l'industrialisation au Brésil, la croissance économique durant la dictature, les différents modèles mis en pratique, comme celui du Ministre des Finances de l'époque, Delfim Neto.

Sur la bande-image passent des films d'actualités, contemporains de l'époque de la réalisation du film. Ces films sont parfois directement en lien avec ce qui est discuté : nous voyons par exemple des images d'ouvriers travaillant dans une usine, alors que la conversation se réfère à l'industrialisation. À d'autres moments, ces films montrent des situations récentes, qui se connectent à ce qui est dit précisément du fait de leur proximité temporelle, élargissant ainsi l'univers de ce qui est commenté. C'est le cas du moment où l'on voit l'arrivée à l'étranger des premiers exilés politiques, prisonniers libérés à la suite de l'enlèvement de l'ambassadeur américain Charles Elbrick par les guérilleros de l'ALN et du MR-8 en septembre 1969. Nous voyons les images des exilés descendant d'avions (images faisant état de l'arrivée au Mexique et plus tard à Cuba) ; saluant les personnes qui les attendent ; témoignant devant la presse internationale ; puis nous voyons de nombreux gros plan de plusieurs visages ou groupes participant d'une réunion politique. Quant à la discussion que nous entendons sur la bande sonore alors que nous voyons ces images, elle porte sur l'existence ou non d'une bourgeoisie nationale indépendante au Brésil et sur les prédictions économiques qui avaient été effectuées en considérant la mise en place de la dictature. Le son et l'image traitent d'univers indépendants, l'un économique et l'autre politique. Les bandes ne se rapportent pas directement l'une à l'autre, ne se complètent ou commentent pas. Pour autant, elles ne sont pas entièrement étrangères, mais plutôt parallèles. Le montage semble chercher à traiter divers aspects de la conjoncture brésilienne en même temps : les voix discutent de la situation économique et de ses possibilités, alors que les images nous renvoient aux brésiliens contestataires du régime, qui sont exilés à l'étranger. Il s'agit d'une réflexion polyphonique, d'un montage que nous pouvons peut-être qualifier de parallèle-simultané, et dont nous pouvons remettre en question l'efficacité. Les voix et les images ne finissent-elles pas par se perturber et se brouiller mutuellement ? Est-il possible de suivre les deux lignes de pensée simultanément, ou le spectateur doit-il choisir, en quelque sorte, de se concentrer sur la voix ou sur les images ? Est-

ce nécessairement un problème, ou peut-il être intéressant d'avoir ce choix ? En ce qui concerne la perception, sommes-nous vraiment incapables de suivre deux scénarios distincts et simultanés, ou bien est-ce l'habitude d'attendre un autre type de relation entre image et son – et l'effort conséquent d'établir des liens entre les bandes – qui crée du bruit, une difficulté de compréhension ?

Il est intéressant de noter que de nombreuses images qui composent cette séquence sont extraites du « *Noticiero ICAIC latino-américain* » numéro 469, film d'actualité dirigé par Santiago Alvarez, en 1969⁴⁴⁶. « Les *noticieros* étaient des courts métrages produits par l'ICAIC dont le but était d'apporter aux Cubains des informations locales et internationales, ainsi que de diffuser la propagande du gouvernement⁴⁴⁷ », écrit Patricia Machado. La chercheuse indique également que les images du même *noticiero* de l'ICAIC sont utilisées dans les documentaires de Chris Marker, aussi bien ceux qui dénoncent la situation politique au Brésil – les deux épisodes de *On vous parle du Brésil* (*Tortures*, 1969 et *Carlos Marighela*, 1970) – que, près d'une décennie plus tard, *Le fond de l'air est rouge* (1977). Ces images relèvent donc de l'ensemble d'images qui faisaient partie de la collection de l'ICAIC depuis 69, collection à laquelle Marker eut accès, comme le mentionne Guevara dans la lettre adressée à Dirceu et mentionnée ci-dessus. Certaines de ces mêmes images d'exilés brésiliens à Cuba ont été récemment reprises dans le documentaire brésilien *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2007). Réappropriées dans *História do Brasil*, ces images possédaient déjà un historique de circulation et de dénonciation, et elles ont poursuivi leurs trajectoires dans de nombreux discours après le film.

Au moyen de commentaires courts et fragmentés, de nombreux sujets sont débattus au cours de la conversation. On note parmi ceux-ci le monopole médiatique au Brésil, la possibilité de critiques à adresser à la gauche sur la façon dont elle a traité João Goulart ou le Parti Communiste au moment du coup d'État militaire, la place actuelle du Parti Communiste, et les forces politiques actives dans le pays. Mais l'un d'entre eux se démarque particulièrement (parcourant tous les autres) : la réflexion sur les possibilités de développement d'un nouveau projet révolutionnaire national brésilien. En général, les propositions des intervenants ne convergent pas. Comme le résume Cardoso :

D'un côté, Medeiros élabore un programme de recomposition des forces révolutionnaires (détruites par la répression politique) autour du PCB et des secteurs progressistes de la bourgeoisie et des classes moyennes ; de l'autre côté, Glauber désigne une unité imaginaire entre un nouveau parti (à créer), les mouvements religieux, les ouvriers, les paysans, des fractions de l'armée, des classes moyennes et diverses organisations

⁴⁴⁶ Pour plus d'informations sur le *noticiero* cubain et ses images, voir Patrícia Machado, *Imagens que restam*, op. cit., p. 128-132.

⁴⁴⁷ Patrícia Machado, *Imagens que restam*, op. cit., p. 129.

politiques⁴⁴⁸.

En plus des différentes orientations, le débat soulève d'autres controverses et ambiguïtés, une fois de plus en dialogue avec le récit présenté par le film. La question d'un nouveau projet d'avenir se pose d'abord suite à une question de Rocha :

La société brésilienne, colonie portugaise, colonie européenne, imitation du modèle occidental sous les tropiques, devra-t-elle suivre le même chemin que les sociétés occidentales ? À savoir, produire des blue-jeans, des cravates, des pipes, ou produire des tangas et des « lances-parfums⁴⁴⁹ » ? C'est-à-dire, ce sont les modèles en pratique, ce n'est pas le modèle soviétique, qui est léniniste, staliniste, brejneviste, avec ses contradictions ...

La question pointe déjà vers un problème central pour Rocha, qui est de trouver une alternative politique proprement brésilienne. Rocha cherche à savoir à quel point ce chemin devrait chercher à être occidental, et en même temps, à quel point il devrait s'inspirer des modèles théoriques socialistes existants, également importés d'Europe. Le troisième homme de la conversation répond que le processus révolutionnaire ne peut se développer dans une culture « dépendante et sous-développée ». Un peu plus tard, c'est au tour de Medeiros de commenter le sujet :

Je pense que les Brésiliens doivent redécouvrir et recréer un projet national, ils doivent redécouvrir leur force, leur particularité, redécouvrir le cœur de leur culture. C'est un projet social, politique, anthropologique général. [...] En fait, la situation est la suivante : les organisations qui sont allées vers une radicalisation politique qui fut celle des années 1960, en essayant d'imprimer le processus révolutionnaire brésilien d'un nouveau caractère, se sont perdues, se sont fragmentées au fil des erreurs et des tragédies historiques, car le capitalisme s'est développé au moment où la lutte s'est radicalisée. Aujourd'hui, alors que nous sommes au point de départ, la tâche de ceux qui détiennent le projet jusqu'à présent – car c'est le peuple en mouvement qui crée un projet national – est de recomposer le processus historique et culturel à partir de là où il a été interrompu... en intégrant les nouveaux secteurs qui ont surgi, qui se sont vraiment décolonisés du fait de toute la tragédie historique qui s'est produite ... Dévorer la culture des autres, c'est transformer ta propre pratique sociale en armes...

Le montage associe au commentaire de Medeiros des images en mouvement de Fidel Castro et de Che Guevara proférant des discours ou bataillant dans des débats politiques – ces images sont mises au silence par le montage. La bande visuelle ajoute donc une couche d'interprétation au discours prononcé, en l'associant à la politique socialiste menée à Cuba, c'est-à-dire en soulignant la possibilité d'un socialisme latino-américain dont la Révolution cubaine montre la voie. Le discours de Medeiros est clair, il affirme que le Brésil, afin d'atteindre l'éventuelle révolution brésilienne, doit redécouvrir sa particularité, ce qui lui est propre, « le noyau de sa culture ». Ses propos soulignent ainsi le dilemme identitaire si cher (et profond) à l'histoire de

⁴⁴⁸ Maurício Cardoso, *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha, op. cit.*, p. 182. Notre traduction. « De um lado, Medeiros desenha um programa de recomposição das forças revolucionárias (destruídas pela repressão política) em torno do PCB e dos setores progressistas da burguesia e das classes médias; enquanto, de outro lado, Glauber aponta para uma unidade imaginária entre um novo partido (a ser criado), os movimentos religiosos, operários, camponeses, frações do exército, das classes médias e várias organizações políticas. »

⁴⁴⁹ Le lance-parfum est un tube de chlorure d'éthyle parfumé. Utilisé au Brésil de manière récréative, notamment pendant le carnaval, jusqu'à sa prohibition en 1961.

la pensée sur la culture brésilienne, à laquelle le film appartient dans son ensemble. Cette reconnaissance du « qui suis-je » devient nécessaire dans la tâche de création d'un nouveau projet national, après la défaite des organisations révolutionnaires des années 1960, projet qui doit inclure ces forces vaincues. Dans ce but, Medeiros propose la stratégie oswaldienne : « Dévorer la culture des autres ». Nous pouvons nous demander, mais quels autres ? Les autres seraient-ils les membres de la lutte armée brésilienne et l'idée de l'auteur serait alors d'incorporer la propre expérience de l'échec dans l'élaboration d'un nouveau projet révolutionnaire de gauche ? À partir du contexte du discours, il ne semble pas que cet autre soit l'europpéen ou l'occidental, néanmoins, la déclaration reste peu claire.

Rocha profite de la brèche ouverte par le champ lexical de la digestion pour mentionner explicitement Oswald de Andrade, au moyen d'une citation déjà mentionnée dans le chapitre précédent : « La seule pensée politique avancée au Brésil que je connaisse est celle d'Oswald de Andrade, car c'est la seule qui produise une idéologie ». Il poursuit :

Et tant que l'économie politique et les sciences sociales du Brésil ne redécouvrent pas ce langage, elles ne pourront pas assembler les morceaux. [...] Je pense qu'au Brésil il devrait y avoir un parti national populaire. C'est-à-dire qu'il doit être national parce qu'il faut être national, il doit vraiment être vert et jaune parce que ce sont nos couleurs, et en même temps il doit être révolutionnaire populaire. [...] La lecture du Brésil est une lecture économique et une alternative métaphorique au projet culturel qui va de Gregório de Matos au tropicalisme... et celui-ci cherche justement à donner cette alternative, c'est la métaphore du projet.

Le discours de Rocha appuie une perspective fortement nationaliste, présente au sein du modernisme brésilien, et que le cinéaste estime essentielle pour penser l'avenir du pays. Il réaffirme également son attachement à un projet politique à la fois populaire et révolutionnaire. Aussi, il réunit Gregório de Matos, Oswald de Andrade et le tropicalisme dans une même ligne de pensée, ou une même tradition culturelle, qui serait en mesure de métaphoriser artistiquement un projet politique. Son commentaire réitère, ainsi, la thèse présente dans divers textes de Rocha et dans le film lui-même, celle de que une nouvelle politique brésilienne ne pourra se réaliser qu'à partir d'un processus de transfiguration du moi – tout comme le fait le baroque de Gregório de Matos, l'anthropophagie d'Oswald de Andrade, et le mouvement Tropicaliste des générations des années 60 et 70 – c'est-à-dire, à partir d'une « raison anthropophage » capable de s'auto-transfigurer dans un *Moi Autre*, qui n'est ni l'annulation de l'*Autre* ni du *Moi*, mais qui est nécessairement impur. Ce processus, qui reflète une attitude décolonisatrice face à la culture occidentale, pourrait conduire à une nouvelle esthétique révolutionnaire capable de se concrétiser dans la pratique de la société. L'intention de transformer la métaphore en action, cependant, peut se révéler être une simple utopie, au même titre que « l'esthétique révolutionnaire / populaire » tropicaliste, comme le déclare à ce sujet le

cinéaste dans l'article *Des séquoias aux palmiers*⁴⁵⁰. Cependant, Rocha semble convaincu que cette direction politique (et esthétique) reste celle à suivre.

Tout au long de ce discours de Rocha, nous voyons des plans de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), où un homme est fouetté par des soldats en uniforme. Puis nous voyons les images impressionnantes du film documentaire *Memória do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964), dans lesquelles nous voyons les têtes décapitées des *cangaceiros* membres du groupe de Lampião, exposées dans une sorte de vitrine de musée. En apportant à la discussion, sous différentes formes, des représentations de la violence d'État, la bande visuelle reste dans un plan concret de douleur et de mort, tandis que la voix du cinéaste théorise sur le projet politique et culturel qui pourrait transformer la réalité.

Les certitudes sur la force de l'irrationalisme populaire, du rêve et d'un projet basé sur la raison anthropophagique, qui n'est ni cartésienne ni illuministe, mais plutôt ritualiste, tupi ou baroque, entrent en collision, dans le discours sur l'histoire brésilienne et dans le discours personnel de Rocha, avec un projet de révolution marxiste. Rocha déclare encore dans la conversation : « Le passage à l'âge de raison, le passage de la barbarie capitaliste à une civilisation socialiste, dépend de cette pratique de masse, et c'est cette feijoada (plat brésilien) idéologique qui produira la fête du Quarup ». Une telle proposition, qui cherche à concilier « l'âge de raison » et « la fête du Quarup⁴⁵¹ », Marx et Oswald, ne semble pas si simple. Comme l'écrit João Quartim de Moraes dans *História do marxismo no Brasil* :

Chacune des sources théoriques du marxisme (l'économie politique anglaise, le socialisme français, la philosophie allemande classique) véhiculait une certaine conception de la rationalité politique. La formule « socialisme scientifique » synthétise cette triple dérivation. Elle restera présente, avec plus ou moins d'efficacité, à l'horizon des luttes inspirées par la théorie de Marx et de ses épigones⁴⁵².

La prétention d'une scientificité liée à l'inspiration marxiste, de même que la recherche de la vérité scientifique à partir de la raison logique, occidentale, s'affirment en différents moments de la narration du film comme valeurs à atteindre, tout en se heurtant à l'exaltation – notamment dans la bande visuelle – de la force irrationnelle et révolutionnaire de la magie et du mysticisme. La tension naissante du conflit entre la place à donner à l'irrationalisme et l'importance de la raison dans le développement des sociétés, et spécifiquement celui de la société brésilienne, traverse *História do Brasil*. Cette question s'ajoute à la discussion susmentionnée sur les différentes appréciations du film vis-à-vis des diverses formes d'irrationalisme présentes dans

⁴⁵⁰ Voir Glauber Rocha, *Revolução do cinema novo*, op. cit.

⁴⁵¹ Le Quarup est un rituel honorant les illustres morts célébrées par les peuples indigènes de la région du Xingu au Brésil. Le rite est centré sur la figure de Mawutzinin, le démiurge et le premier homme au monde de cette mythologie. A l'origine, le Quarup aurait été un rite visant à ramener les morts à la vie.

⁴⁵² João Quartim Moraes, *A evolução da consciência política dos marxistas brasileiros*, op. cit., p. 45.

la culture brésilienne. Le conflit entre la raison et l'émotion, la logique et la magie, entre le rationalisme du discours de la voix *off* et le chaos des images, reste cependant dans l'air et ne se résout ni dans le film ou ni dans la conversation entre les cinéastes.

À la fin de la conversation, commence le dernier commentaire musical, séquence finale de *História do Brasil*. Nous écoutons tout d'abord un chœur de femmes accompagné de tambours. C'est un chant rituel du Candomblé (extrait de *Barravento*) qui est associé à des scènes filmées du Festival de la Chanson (festival annuel de musique très connue à l'époque) : des plans des chanteurs sur scène, ainsi que de la foule de jeunes présente au festival, portant des drapeaux, dansant et applaudissant. Les images de l'effervescence de la jeunesse, qui comme nous le savons, est un des moteurs de la résistance artistique et politique à la dictature, contrastent avec le chant du rituel puis avec le rythme de ce qui semble être une batterie d'école de samba, bien qu'il y ait à certains moments synchronisation entre les mouvements des corps et les rythmes des chansons. Le montage chercherait-il à présenter simultanément différents aspects de la richesse culturelle du Brésil ? Coupe franche. Nous voyons maintenant des images filmées de plages de Rio de Janeiro, de baigneurs, et de palmiers dans le vent. Les images sont accompagnées de la musique *Águas de Março*, chantée par Tom Jobim. Image et son, désormais en chœur, évoquent clairement l'importance de la *bossa nova*.

Interrompant le joyeux panorama culturel, le film nous expose des images de prisonniers et de patients dans des lits d'hôpitaux précaires. Pour la plupart issus de *Maranhão 66* (Glauber Rocha, 1966), l'ensemble des plans nous présente un portrait de la pauvreté et de la misère brésiliennes, associé à une bande sonore patriotique : l'opéra *O Guarani*, de Carlos Gomes (1870) – thème du programme quotidien officiel de radio du gouvernement fédéral, *A voz do Brasil* – et l'hymne national. De cette séquence se démarque la compilation des regards adressés à la caméra par des personnes très jeunes : des détenus au torse nu, une femme à la maigreur extrême dont on peut voir les os des bras, une adolescente couverte d'un drap. Les regards sont dirigés vers nous, spectateurs, et leurs poids s'accumulent. La force du regard à la caméra nous rappelle l'existence du hors-cadre en brisant le quatrième mur des fictions cinématographiques, des tableaux romantiques ou encore des films d'actualité et des images documentaires de caractère journalistique dans lesquelles la caméra passe inaperçue. Le regard nous rappelle ici qu'il existe une relation établie entre qui filme et qui est filmé. Mais plus que cela, dans ce cas, le regard convoque la présence du spectateur qui observe. Par le montage, ces individus nous regardent et font appel à la responsabilité de ceux qui les perçoivent. Voici les images d'une réalité actuelle dont nous faisons partie, « que faisons-nous face à elles ? » semble être la question posée par le film.



Fig. 24 : Photogrammes de *História do Brasil*, plans provenant du documentaire de Glauber Rocha *Maranhão 66*.

À la fin du dernier commentaire musical⁴⁵³, nous écoutons un opéra chanté par une chorale et une soliste. À la musique s'associent tout d'abord des plans filmés d'un match de football dans un stade. Après un plan général de la tribune bondée, dans laquelle de grands drapeaux flottent au vent, nous voyons des plans d'ensemble d'un homme debout au milieu de la tribune bondée, qui crie énergiquement et jette de l'argent en l'air. Les plans, réduits au silence, proviennent du film de fiction *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965). L'indignation du personnage est soulignée par la musique dramatique. L'ardent discours de cet homme au milieu de la tribune ressemble à une tirade politique enflammée. Nous voyons ensuite des images de joueurs sur le terrain, tels que Pelé et Garrincha. Les courses, les dribbles et les coupures d'images sont construits de manière à créer un jeu rythmique avec l'opéra, attribuant ainsi au football une certaine aura mystique, de religiosité. Nous voyons alors un joueur blessé qui souffre sur la pelouse. L'image, aujourd'hui encore banale, d'un joueur qui expose ou met en scène sa douleur avec éloquence, est ici théâtralisée par la musique. Sa souffrance est prise au sérieux et potentialisée, élevée au statut symbolique d'image tragique. Alors que l'opéra poursuit, apparaît, suite à une nouvelle coupe franche, l'image muette, d'une durée d'un peu plus de trente secondes, d'un supporter qui parle avec enthousiasme devant un micro⁴⁵⁴. Le montage réemploi ici la technique du « faux doublage », en associant une voix, en l'occurrence un chant, sans image à un visage qui parle sans voix. L'effet produit par un tel montage vertical est toutefois différent de celui de la séquence initiale du film, où nous écoutons la voix informative du narrateur alors que nous voyions un homme interviewé dans un lit d'hôpital. En plus de l'étrangeté provoquée, la fausse synchronie produit ici un effet poétique. Malgré les disjonctions évidentes, à commencer par le fait que l'on voit un homme et que l'on entend une femme, ou encore que l'on voit une image populaire et que l'on entend une musique érudite, il apparaît une certaine correspondance entre l'énergie et le caractère dramatique du discours et de la musique. Dans un jeu simultané d'associations et de dissociations entrepris par le montage, nous avons l'impression que l'homme chante ou bien que l'opéra est son cri. Évidemment, le choix de l'opéra n'a pas non plus été laissé au hasard. Il s'agit de l'opéra *Invocação em defesa da pátria* (Invocation à la défense de la patrie), composé par Heitor Villa-Lobos en 1943, dont les paroles sont basées sur

⁴⁵³ Il est possible de voir cette séquence de *História do Brasil* dans le dvd ci-joint, item 3G : *HB* – Seq. Finale.

⁴⁵⁴ Il s'agit d'un plan du film *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla, 1965.

le texte du poète moderniste Manuel Bandeira. Voici les paroles que nous écoutons, chantées par la voix féminine alors que nous voyons l'homme parler et crier avec passion : « Préserve-nous de l'horreur de la guerre / Veille sur les plaines / Ciel et mers du Brésil / Tant aimés de tes enfants ».

Le chant civique de la soprano se transforme, dans la bouche de l'homme, en lamentations et revendications, en une prière pour le Brésil – prière de Villa-Lobos, de l'homme, de la femme, du film lui-même. Au moyen d'un « langage de larmes et de beaucoup de souffrance⁴⁵⁵ », comme le suggère le manifeste « Esthétique de la faim », le montage onirique de la séquence met en évidence que « le rêve est l'unique droit qui ne se peut interdire⁴⁵⁶ » et que « l'irrationalisme libérateur est l'arme la plus forte du révolutionnaire⁴⁵⁷ », de l'« Esthétique du Rêve ». Les choix esthétiques, comme l'a si souvent défendu Rocha, métaphorisent au montage un projet politique.

L'opéra poursuit, dramatisant les images : nous voyons des plans très courts de bagarres entre supporters, qui culminent avec l'invasion du terrain par ces derniers. Enfin, des plans d'un volcan en éruption. Dans le chant, nous écoutons : « Saint amour de la liberté / Accordez à cette chère patrie / Prospérité ». Apparaît alors le carton « fin⁴⁵⁸ ». *História do Brasil* s'achève ainsi, évoquant aussi, métaphoriquement, la confrontation par la violence et l'insurrection populaire, des aspects que le récit a cherché à mettre en exergue tout au long du film, et que Rocha exprime et évoque expressément dans nombreuses de ses réalisations, depuis *Barravento* (Glauber Rocha, 1962).



Fig. 25 : Photogrammes de *História do Brasil*. À gauche et au centre : supporter qui se prononce après le match. Plans extraits du film *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, 1965). À droite : volcan en éruption. Il est possible de voir cette séquence de *História do Brasil* dans le dvd ci-joint, item 3G : HB – Seq. Finale.

Le plan du volcan en éruption est une métaphore de l'explosion sociale désirée et attendue, image de la révolte, du soulèvement. C'est aussi une image de l'histoire telle qu'elle est conçue par le film : l'histoire en tant que conflit, faite par des irrutions, par l'irréfléchie qui se forme

⁴⁵⁵ Glauber Rocha, « Esthétique de la faim », dans Sylvie Pierre, *Glauber Rocha, op. cit.*, 121.

⁴⁵⁶ Glauber Rocha, « Esthétique du rêve », dans Sylvie Pierre, *Glauber Rocha, op. cit.*, p. 131.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁵⁸ Voir cette séquence de *História do Brasil* dans le dvd ci-joint, item 3G : HB – Seq. Finale.

sous terre jusqu'à finalement éclater. Une fois de plus, le film mêle la violence et l'histoire elle-même à la non-rationalité. Nous revenons à la phrase de Rocha tirée de l'« Esthétique du rêve » :

La révolution est une magie, car elle est l'imprévu au sein de la raison dominatrice. Au maximum elle est vue comme une possibilité compréhensible. Mais la révolution doit être une impossibilité de compréhension pour la raison dominatrice, de telle façon qu'elle-même se nie et se dévore devant son impossibilité de comprendre⁴⁵⁹.

Les forces de transformation latino-américaines ne sont pas appréhendables par le discours, elles se présentent dans les manifestations mystiques, dans le non-dit, dans les souterrains. Il s'agit d'une thèse présente dans d'autres films et d'autres textes de Rocha. *Barravento*, par exemple, commence par l'apparition d'un carton sur lequel est expliqué le sens du mot-titre du film : « "Barravento", c'est le moment de violence, lorsque les choses de la terre et de la mer se transforment, lorsque dans l'amour, dans la vie et dans l'environnement social, s'opèrent des changements soudains ». « Barravento », traduit en image, pourrait être représenté par le volcan en éruption.

La conception de l'histoire comme conflit imprévisible, ainsi que le désir de réaction violente, mais considérée légitime, des classes opprimées, sont souvent accompagnés dans l'œuvre glauberienne par une autre question, qui est : pourquoi l'explosion n'a-t-elle pas lieu ? Que manque-t-il ? Pourquoi ne réagissons-nous pas ? Ou plutôt, pourquoi les classes populaires, face à l'oppression dont elles sont l'objet, ne se révoltent-elles pas ? Ces questions sont posées de manières différentes et souvent ambiguës dans toute la filmographie de Glauber. Par exemple, le personnage de Firmino dans *Barravento* essaie de faire sortir les pêcheurs de sa communauté de leur passivité et de les conduire à la révolte. Face à l'impossibilité d'y parvenir par la voie rationnelle (par la conviction), il rompt la stabilité du groupe par la voie mystique, conspirant en vue de briser la règle fondamentale imposée par Yemanjá, déesse des eaux. Le jeune et beau Aruã, élu protégé de la déesse du Candomblé, doit rester vierge, afin que Iemanjá continue de protéger la communauté des pêcheurs. Firmino, grâce à l'aide de Cota, qui harcèle le jeune homme, parvient à rompre le charme. Sans la protection de la déesse, la mer sera impitoyable et il n'y aura plus de poisson. Le plan de Firmino est le suivant : avec la faim, il ne pourra y avoir d'autre choix que la réaction. Il l'exprime ainsi dans le film : « il faut que leurs ventres souffrent, car c'est seulement quand la blessure est grande que tout le monde crie d'un coup ». Mais même ainsi, la communauté tente de résoudre le problème en cherchant à récompenser la déesse. De manière similaire, *Antonio das Mortes*, tueur professionnel de *cangaceiros*, responsable du massacre de la communauté religieuse qui suivit le bienheureux

⁴⁵⁹ Glauber Rocha, « Eztetyke du rêve », dans Sylvie Pierre, *Glauber Rocha, op. cit.*, p. 130.

Sebastião dans *Deus e o Diabo na Terra do Sol (Le Dieu noir et Le Diable blond)*, agit également en suivant une éthique particulière : il tue car il ne peut « vivre tranquillement avec cette misère » et cherche à accélérer le processus d'une grande guerre dans le *sertão* brésilien. Les deux personnages utilisent donc la violence afin de générer la violence révolutionnaire. Ils ne voient pas d'autre issue. Le personnage de Corisco proclamait déjà la fameuse phrase : « plus forts sont les pouvoirs du peuple », faisant appelle à la violence radicale et sans scrupules comme forme de résistance à une société oppressive.

Malgré une différence esthétique drastique face au reste de la filmographie de Glauber Rocha, *História do Brasil* est cohérent avec les aspects essentiels qui sous-tendent son travail, notamment, l'aspiration à la violence des opprimés comme solution à l'impasse dans laquelle réside l'inégalité brésilienne. En répertoriant les émeutes du passé jusqu'à atteindre celles du temps présent, le film vise à sensibiliser, susciter le rêve du changement, et générer ainsi une colère et une violence concrète, afin d'atteindre le rêve d'une révolution populaire brésilienne, rêve de Rocha et possiblement de Medeiros. D'une certaine manière, *História do Brasil* réaffirme la vision pleine d'espoir de l'histoire de *Le Dieu noir et le Diable blond* (1964), en actualisant de manière documentaire la thèse selon laquelle « le peuple brésilien rencontre dans son propre passé l'expérience inspiratrice capable d'affirmer la vocation de l'opprimé à la liberté⁴⁶⁰ », comme décrit par Ismail Xavier. C'est cette expérience inspiratrice de l'histoire que le film vise à construire, mais sans l'illusion d'une réalisation prochaine de cette révolution. « La violence révolutionnaire » n'est pas « à l'ordre du jour de la nation⁴⁶¹ », comme dans le film de 1964, mais reste un rêve encore lointain. Il n'existe aucune certitude de la possibilité d'une explosion du volcan, mais selon le film, c'est encore la seule issue, et le seul horizon d'espoir.

⁴⁶⁰ Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento, op. cit.*, p. 35.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 35.

4. *Triste Trópico* : la douleur et la fête, entre le passé et le présent

Différemment d'*História do Brasil*, *Triste Trópico* a pour fil conducteur une histoire fictive centrée sur la trajectoire d'un personnage, le docteur Arthur. Les premières dix minutes du film sont dédiées aux présentations du personnage, de la région où se passe l'histoire (*Zona do Escorpião* / la Zone du Scorpion), ainsi que des différents matériaux réunis. Le récit deviendra par la suite de moins en moins linéaire et l'histoire du Brésil y fera surface au travers d'une longue suite de scènes violentes, associées à des scènes du carnaval brésilien, avec ses êtres et figures fantastiques. L'histoire du personnage fictionnel du film d'Omar peut être ainsi résumée : le docteur Arthur est un médecin qu'après un séjour d'études à Paris rentre au Brésil pour s'installer dans la *Zona do Escorpião*, dans le pays profond. À un moment donné, le protagoniste commence à présenter des symptômes étranges et magiques – « des altérations physiques et mentales » – qui culminent dans une transformation du scientifique en personnage mystique. Il devient alors un leader messianique menant un mouvement migratoire à l'intérieur des terres. Les descriptions de la migration des adeptes du docteur Arthur sont composées de fragments de récits européens du XVI^e siècle provenant de l'œuvre d'Alfred Métraux, *La religion des Tupinambas*. À la fin du film, le protagoniste sera assassiné.

Mais *Triste Trópico* ne se réduit pas à cette intrigue fictionnelle aux références historiques subliminaires. Dès le début du film, le montage enchaîne différentes séries d'images : films et photographies de famille en noir et blanc des années 1930 ; images en couleurs et contemporaines du carnaval de rue de Rio de Janeiro des années 1970 ; des gravures historiques du XVI^e et XIX^e siècles ; des pages colorées d'almanachs et des revues des années 1930-1940 ; des photographies prises par Arthur Omar ; des intertitres ; et d'autres sortes de matériaux. Ces différents types d'images produisent, à leur tour, des nouvelles séries thématiques, comme par exemple, celle des figures et des êtres fantastiques et surnaturels, comme les monstres et les anges. Ces êtres sont représentés aussi bien par l'iconographie historique que par les images du carnaval. On pourrait encore citer d'autres séries thématiques, comme celles de la violence, des Indiens, de la figure féminine, des symboles religieux, etc. Ces séries thématiques sont essentielles à la construction d'autres strates narratives par le montage. Les thèmes et motifs réitérés par les images et les sons forment tout au long du film des sortes de collections ou des panneaux thématiques. Dans ce résumé du chapitre 4, nous parlerons d'une seule de ces séries, celle des images de la violence. Ici, Omar établit un dialogue étroit avec les choix de montage et de traitement du thème de la violence retrouvés dans le film de Rocha.

4.1. Les désastres de l'histoire : tristesse accumulée et mal d'origine

Afin de mieux visualiser et commenter la série que nous nommons « Désastres », nous avons monté le panneau ci-dessous, composé par vingt-quatre photogrammes de *Triste Trópico* qui donnent un bref aperçu de l'ensemble des images de violence dans le film :



Fig. 26 : Sélection de photogrammes de *Triste Trópico* qui partagent le thème de la violence et de la douleur. La disposition des images ne suit pas leur ordre dans des séquences spécifiques ou de leurs entrées dans le film.

Dans le panneau, il est possible d'observer de multiples formes d'expression de la douleur humaine et de noter, à l'intérieur de ce thème, des répétitions et des variations de motifs et de gestes. Nous remarquons notamment le nombre de visages qui crient et que le montage sonore du film fait exprès de maintenir en silence. Les cris inaudibles du passé sont un motif dominant

qui traverse les photographies, les plans filmés, les gravures historiques de différents siècles et les images de bandes dessinées présentes dans *Triste Trópico*. Le montage du film peut être comparé à l'Atlas *Mnémosyne* d'Aby Warburg où l'histoire humaine est montrée « dans ce qu'elle a de plus cruel et de plus violent⁴⁶² ». Comme dans l'atlas warburguien, la « cacophonie iconographique » de *Triste Trópico* est liée à une vision psychique de l'histoire. La série de matériaux compilée par le film forme un « kaléidoscope visuel » que « ne serait, à tout prendre, qu'un *recueil de symptômes*, c'est-à-dire une immense géologie de conflits travaillant à l'air libre, traversant les surfaces et grouillant dans les profondeurs⁴⁶³ ».

Lié à la violence, le thème de la torture traverse également les images provenant d'époques et supports différents. Dans la troisième rangée supérieure du panneau ci-dessus, les trois premières gravures de gauche à droite réitèrent, par exemple, le motif de la peine de mort par le feu. Des personnes nues sont brûlées sur le bûcher par des hommes habillés. La première image, déjà discutée dans le premier chapitre, est une illustration provenant de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1539), de Theodore De Bry, tandis que la deuxième est une gravure, elle aussi du XVI^{ème} siècle et d'auteur anonyme, montre des femmes condamnées pour sorcellerie et brûlées vives sur le bûcher par l'inquisition européenne⁴⁶⁴. Dans le film, les différences du contexte historique de ces images ne sont pas rendues explicites. Au contraire, ce qui attire l'attention du spectateur est même leur similitude. Dans les deux cas, l'accent est mis sur l'horreur des tortures promues par l'église catholique européenne. Sous un mode fictionnel et absurde, ces images sont liées au montage à des discours qui font référence à des rites et coutumes amérindiens. De cette façon, le montage opère un mélange entre les cultures du colonisé et du colonisateur, en produisant une inversion de rôles du sauvage et du civilisé. Les deux gravures sont montrées au moyen de cadrages variés. Les plans plus rapprochés se concentrent sur les expressions de douleur et de souffrance des personnages représentés.

Dans *Triste Trópico* est grand le nombre de scènes de guerres et de massacres, représentées dans de plans d'ensemble provenant de gravures historiques de différents siècles. Les deux premières images de la compilation ci-dessus sont, par exemple, des recadrages d'une même gravure de De Bry, également originaire de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, et qui tout au long du film réapparaîtront dans leur intégralité. La douleur, la torture et

⁴⁶² Georges Didi-Huberman, « Échantillonner le chaos », *Études photographiques*, n.27, 2011, p. 9.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 31-32.

⁴⁶⁴ Dans l'ouvrage de Silvia Federici, *Calibán y la bruja*, cette image apparaît avec la description suivante : « *Tres mujeres son quemadas vivas en el mercado de Guernsey, Inglaterra. Grabado anónimo del siglo XVI* ». (Voir Silvia Federici, *Calibán y la bruja*, Ed Traficante de Suenhos, 2010, p. 253, <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20la%20bruja-TdS.pdf>, consulté le 02 mars 2018.)

la guerre sont des thématiques qui s'accroissent au montage, y compris dans la bande-son, à travers la description détaillée de l'état du cadavre du docteur Arthur, de son assassinat ou du discours de Hitler en voix *off*, par exemple. Les séries thématiques composées par le film ne sont donc pas limitées aux images, mais incluent également le son.

La logique qui régit la sélection des images et des sons du film pourrait bien être rapprochée de la « formule du pathos » de Warburg. Il n'y aurait peut-être pas dans la compilation d'Omar une rigueur de méthode qui chercherait à cerner des « formules » primitives de l'art survivant dans le temps grâce à la répétition de certains gestes humains. Mais les récurrences thématiques sont néanmoins présentes dans ce film dont l'attention à la psyché humaine et le choix de production d'une connaissance par le montage nous renvoient à l'atlas de Warburg. Omar n'est pas du tout dans un registre classique du récit historique, mais son montage trace une sorte de mémoire visuelle et sonore de la douleur qui mettent le spectateur face aux répétitions de l'histoire. Et cette mémoire nous parle d'un Brésil qui, comme Omar l'écrit, est « la somme absurde d'une infinité de mondes subjectifs et d'expériences rituelles, bien au-delà de ce que toute sociologie, l'histoire ou la psychologie seraient capables de saisir⁴⁶⁵ ». Comme le souligne le cinéaste, c'est une connaissance qui passe par une voie non scientifique, mais esthétique et sensible.

Triste Trópico semble aussi particulièrement inspiré par la pensée de Benjamin sur l'histoire, le temps et le récit, y compris dans le ton nostalgique et pessimiste du narrateur. Dans le montage des images et du commentaire, Omar s'approcherait d'une historiographie de type benjaminienne qui essaierait « d'identifier dans le passé des germes d'une autre histoire, capables de prendre en compte les souffrances accumulées et de donner un nouveau visage aux espoirs frustrés⁴⁶⁶ ». Différemment de la représentation de la violence dans *História do Brasil*, où elle est vue comme un élément révolutionnaire, capable de changer le cours de l'histoire, la récurrence de ce même thème dans *Triste Trópico* ne présente aucun côté positif ou un pouvoir quelconque de salut ; elle est au contraire mélancolique, latente.

L'année de conclusion de *Triste Trópico*, 1974, est la même année de l'interruption du montage de *História do Brasil*. Comme *História do Brasil*, le film d'Arthur Omar choisit, lui aussi, de faire face au moment de crise et de forte répression vécu dans le pays tout en se tournant vers les images du passé. Mais la temporalité créée par le film d'Omar est cependant différente de celle du film de Rocha et Medeiros. En brisant l'ordre du temps selon laquelle le futur ou le

⁴⁶⁵ Arthur Omar, « O que são faces gloriosas? », *Antropologia da Face Gloriosa*, São Paulo, Cosac e Naify, 1997, p.8. Notre traduction. « A soma absurda de uma infinidade de mundos subjetivos e experiências rituais, muito além do que qualquer sociologia, ou qualquer história, ou qualquer psicologia conseguiria apreender ».

⁴⁶⁶ Jeanne Marie Gagnebin, « Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta », dans Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 2012. p. 8.

passé éclairent ou guident le présent, *Triste Trópico* se construit comme un récit poétique, constitué par l'accumulation de temporalités diverses qui réitèrent sans cesse le thème de la douleur. Il évoque ainsi l'expérience toujours présente de la torture – qui se passe, effectivement, au moment de réalisation du film, dans les prisons brésiliennes. De cette manière, le film compose un portrait anachronique et anarchique de la « tristesse brésilienne coagulée⁴⁶⁷ ». En fait, cette tristesse est présentée à une échelle mondiale, des figures diverses attribuant au film une dimension universelle et renforçant la vision de Benjamin d'une histoire générale de souffrances.

Le thème de la violence et le sentiment du tragique, très présents dans *Triste Trópico*, y sont liés à l'importance que ce film attribue au problème de la colonisation et plus précisément au moment de la rencontre entre les civilisations européennes et amérindiennes. Ce moment historique est évoqué dans la citation de textes européens du XVI^e siècle dont le film en fait une parodie. La rencontre du Blanc et du Natif est également rappelée par des chants rituels indigènes, alternés au montage avec le son de prières catholiques en Latin, de chœurs grégoriens ou de la musique d'opéras européens. Ce thème de la rencontre y apparaît aussi dans les intertitres et dans le recours à des images de l'époque en évoquant les religions autochtones et la violence dont les Indiens furent victimes. À l'exception des chants rituels, tous ces matériaux sont produits d'un point de vue européen et représentent un imaginaire de l'époque coloniale sur lesdits « Sauvages ». Et même si les gravures de De Bry, faites pour l'ouvrage de Bartolomé de Las Casas (*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*), dénoncent la colonisation européenne, elles reflètent néanmoins une perspective européenne sur les Indiens et l'Amérique. On y voit également tout au long du film des images de gens habillés en Indien dans les rue de Rio de Janeiro, durant le carnaval. Ce genre de déguisement, très courant dans le carnaval brésilien, où les enfants et les adultes aiment s'habiller en Indiens, montre combien le regard du Brésilien blanc sur l'Indien demeure toujours soumis à la vision exotique du colonisateur. Il y a ainsi toute une série de représentations de « l'Indien » (ou de la culture indigène) dans le film. Mais l'Indien lui-même, celui d'aujourd'hui, qui survit malgré tout à ce long processus de colonisation, est pratiquement absent du film en tant que sujet. Ce qui est évoqué dans *Triste Trópico* c'est la présence d'une absence, le génocide inaugural des civilisations américaines qui marque la naissance du Nouveau Monde. L'Indien c'est l'Autre qui se mêle artificiellement au Je du récit, dans la mesure où l'imagerie européenne est intégrée à l'histoire fictionnelle du Dr. Arthur. Cependant, cet Indien est vu de loin, comme une présence fantomatique.

⁴⁶⁷ Ismail Xavier, *Viagem pela heterodoxia, op. cit.*, p. 14.



Fig. 27 : Photogrammes de *Triste Trópico*.

Voyons comment certains de ces éléments représentant ou évoquant la culture indigène sont traités dans un extrait du film. Après une brève présentation de la *Zona do Escorpião*, une chanson indigène fait irruption dans la bande son, alors que nous voyons un plan court de voitures sur une avenue. Ensuite, on voit un intertitre : « La société oSSidentale ». La faute d'orthographe délibérée et l'accent mis sur les deux « S » en majuscules montrent graphiquement que quelque chose ne tourne pas rond dans cette société-là. Les deux « S » font bien sur référence à l'organisation paramilitaire nazie dite « SS » (Schutzstaffel), en reliant le génocide des Indiens à celui des Juifs, les deux perpétrés par la société occidentale européenne, à quatre siècles d'écart. Nous entendons ensuite la voix du narrateur :

Docteur Arthur compile des données biographiques de 74 messies. Des centaines de mouvements de libération mystique ont atteint un caractère presque épidémique. Dotée d'une population métisse, cette terre fut élue par des messies. Pendant les trois derniers siècles, ils ont provoqué la migration de la population de plusieurs villes, d'un bout à l'autre de la contrée.

Le chant indigène continue sous la voix du commentaire e dans la bande visuelle nous voyons des plans rapprochés des personnes qui font la fête, habillées en chemises rouges et des bandeaux blancs sur la tête, qui évoquent « les messies ». Par le biais du thème de la violence occidentale, le montage produit un rapprochement entre la « SS » de la Société oSSidentale, les messies et les Indiens.

Un peu plus loin, le commentaire informe que la « vie normale » du Dr Arthur sera examinée, tandis que la bande image nous montre le plan d'un homme aux longs cheveux et à la moustache qui regarde la caméra. Il est l'une des multiples représentations du docteur Arthur que l'on voit tout au long du film. Suit une gravure historique, dans laquelle nous voyons des Indiens avec de grandes coiffes et des expressions d'étonnement. Ces images sont entrecoupées par un plan rapproché d'une main de quelqu'un habillé en costume, qui se frappe au genou et gesticule nerveusement. La voix *off* reprend : « Il se nourrissait comme les locaux. Au déjeuner, il mangeait deux tarentules, des œufs de tortue de rivière, du lézard grillé, des noix de « macajuba » et des fruits de *buriti*⁴⁶⁸ à moitié pourris, en ayant comme garniture une savoureuse pâte de sauterelles ». Le film continue d'entremêler des plans de mains et des

⁴⁶⁸ Le *buriti* est un petit coco brésilien.

gravures historiques, les mains faisant maintenant des gestes comme ceux d'un magicien, tandis que les gravures montrent tout d'abord une sorte de Dieu tenant d'une main un couteau et, de l'autre, la tête d'un enfant, couronnée d'un dragon (fig. 28). Suit l'illustration déjà commentée de De Bry où l'on voit de personnes brûlées vives sur un bûcher, pendant que le narrateur nous informe sur le besoin du docteur Arthur de « s'habituer à manger de la chair humaine de ses ennemis ». Le montage mêle description ethnographique, rituel anthropophagique, violence européenne et divine et magie, tout cela dans un récit qui cherche à naturaliser ces multiples éléments et à créer des continuités entre eux, en même temps qu'il souligne le côté illusoire (ou illusionniste) du discours, de sa construction.



Fig. 28 : Photogrammes de *Triste Trópico*, en suivant l'ordre du film.

Il est intéressant de noter la différence entre *Triste Trópico* et *História do Brasil* par rapport à l'iconographie historique dont ils s'en servent au montage. Contrairement à *História do Brasil*, dans le film d'Arthur Omar ce ne sont pas des peintures romantiques du XIXe siècle qui viennent illustrer la conquête et la rencontre civilisationnelle mais, surtout, les gravures du XVIe siècle, dans lesquelles il n'y a pas une relation d'harmonie entre les Indiens (les « bons sauvages ») et les Européens (les « civilisateurs »), mais un rapport de tension, de violence, de peur, enrobé de mystère et de magie. L'imaginaire sur les Indiens des deux époques – XIXème et XVIème siècles – sont radicalement différents.

Parmi les images des gens habillés en Indiens pendant le carnaval, on retrouve à la dernière partie du film un homme coiffé de longues plumes, portant plusieurs colliers, qui danse devant la caméra. L'image de cet homme est associée au montage à des bruits très forts et abstraits et à la voix du narrateur. Le commentaire nous fait savoir que l'ancien partenaire du docteur Arthur dans édition de l'almanach est maintenant en guerre contre lui et l'accuse d'avoir pratiqué la sorcellerie illégalement, en nous rappelant que « cela coïncide avec le grand crack de la Bourse de New York ». Le visage sérieux de l'homme et la richesse de ses vêtements confèrent à la danse un caractère rituel. S'il n'y avait pas en arrière-plan des brèves apparitions d'une avenue

et de personnes déguisées, le plan aurait pu être confondu avec un film ethnographique d'un vrai indien. Malgré la construction d'une frontière plus ténue entre Moi et Autre, il est possible de comprendre qu'il s'agit encore une mise en scène carnavalesque.

À la fin de *Triste Trópico*, on voit un ensemble de photographies documentaires contemporaines d'Indiens brésiliens. Encore une fois, la séquence démarre par un chant indigène, alors que nous voyons des plans très proches de personnes masquées, notamment une poupée géante à la tête en papier mâché, comme celle que l'on retrouve dans le carnaval de certaines villes du Nordeste du Brésil. On voit alors des photographies contemporaines en noir et blanc faites à partir de l'intérieur d'une église. Une forte lumière pénètre dans le lieu filtré par de grands vitraux et éclaire en contre-jour les personnes présentes à l'église. On entend la voix du narrateur : « Le dernier jour, un photographe fut surpris alors qu'il expliquait aux gosses indiens qu'à l'ancienne Tour de Babel il y eut 72 langues (...) » et le commentaire se conclut sous des photographies en couleurs des Indiens d'aujourd'hui : « (...) tandis qu'à la Babel du fleuve Amazonas on en connaît déjà plus de 150 ». Le chant rituel entendu jusque-là en arrière-plan est projeté au premier plan, tandis que l'on voit des photos d'un groupe d'Indiens d'aujourd'hui. Une illustration inattendue produit un choc avec ces images d'Indiens. Dans cette illustration, on voit une femme avec des enfants blancs, à l'intérieur d'une sorte de boule de cristal. L'image ressemble à l'une de ces illustrations que l'on retrouve dans des livres pour les enfants. Puis la bande visuelle montre un dessin bidimensionnel (proche des peintures du moyen âge) où l'on voit un homme en train de découper le corps d'un cadavre. La voix reprend pour décrire le « dernier jour » du docteur Arthur : « Il était suspendu à un arbre, en mangeant de la viande crue et répugnante. Oreille de chien, queue de serpent et des limaçons ».



Fig. 29 : Photographies contemporaines qui apparaissent dans la partie finale du film.

Comme les photographies contemporaines des Indiens à la dernière partie du film les montrent, enfin, il ne s'agit plus du carnaval ou de l'iconographie exotique du VI^{ème} siècle. Ces images établissent un véritable lien entre le passé et le présent. Voici les survivants de la violence inaugurale, semble vouloir dire le montage. L'écho de la violence résonne à travers le temps pour évoquer dans *Triste Trópico* une tragédie inaugurale de la civilisation brésilienne.

L'esclavage noir est également une thématique constante du film, qui traverse le montage en filigrane. Bien qu'il n'y ait aucune mention à la société esclavagiste dans le commentaire, des images de torture d'esclaves sont convoquées à plusieurs reprises, comme on peut voir dans le montage de photogrammes du panneau proposé plus haut (fig. 26). Dans l'avant-dernière ligne, il y a la reproduction de l'image d'une femme noire portant un collier de fer et le « masque de flandres », cet instrument de torture qui empêchait les esclaves de manger et de parler. Cette image devient connue au Brésil à la fin des années 1960 dans la représentation d'une esclave martyr nommée Anastácia, figure historique qui a survécu dans la mémoire collective de certains groupes à Rio de Janeiro et à Bahia, icône de l'*umbanda* (la religion afro-brésilienne) et du catholicisme. Le processus d'iconisation de l'image s'est produit plus de cent ans après sa production. Il s'agit en fait d'une gravure de l'illustrateur français Jacques Etienne Arago, dessinée lors d'un de ses voyages au Brésil et publiée en France en 1839⁴⁶⁹. Cette figure ne représentait personne en particulier, mais visait déjà à dénoncer les pratiques de torture courantes contre les esclaves dans le Nouveau Monde.

Avec l'insertion de cette image du masque de flandres dans *Triste Trópico*, dans un plan assez court et silencieux qui vient juste après des images d'une fête bourgeoise issue du film familial, au son de tambour et de chansons religieuses afro-brésiliennes, Omar évoque l'esclave Anastácia, un personnage dont l'histoire comporte de nombreuses versions, mais qui « est invariablement une histoire d'esclavage, d'exploitation sexuelle, de grandes difficultés et de mort brutale. Cependant, ce qui rend Anastácia un personnage singulier ne sont pas les circonstances de son esclavage, mais sa qualité de martyr, son stoïcisme, sa sérénité et sa souffrance vertueuse⁴⁷⁰ ». Omar évoque en fait une histoire emblématique de l'oppression et de la violence vis-à-vis des femmes noires, une histoire de résistance face à la terreur. Arthur Omar fait cette appropriation de la gravure dans le contexte historique même d'iconisation de l'image, au moment de son intégration aux fonds du musée des Noirs, le *Museu do Negro*, à Rio de Janeiro, en 1968. L'image acquiert une notoriété en 1971 pour devenir largement connue et définitivement emblématique dans les années 1980.

Indépendamment de la capacité du public de reconnaître le personnage d'Anastácia, ce que nous voyons, une fois de plus, au travers cette figure emblématique, c'est une représentation de la douleur, des aspects douloureux de l'histoire de l'esclavage au Brésil et qui font partie de la

⁴⁶⁹ La lithographie de Jacques Etienne Arago « Châtiment des esclaves » a été publiée dans son ouvrage intitulé *Souvenirs d'un aveugle : Voyage autour du monde*.

⁴⁷⁰ Jerome S. Handler et Kelly E. Hayes, « Escrava Anastácia: The iconographic history of a Brazilian popular saint. *African Diaspora* », vol. 2, n.1, 2009, p. 36. Notre traduction. «A nastácia's story is invariably one of enslavement, sexual exploitation, great hardships, and brutal death. [...] For many of her devotees, however, what makes Anastácia special are not the circumstances of her enslavement, but her martyr-like qualities in reacting to slavery: her stoicism, serenity and virtuous suffering.»

mémoire collective. L'image de ce visage de femme muselé, empêché de s'exprimer, devient particulièrement symbolique dans un moment historique où la liberté d'expression se trouve réduite, comme c'était le cas de l'année du film, 1974, ce qui permet d'établir un pont entre le passé et le présent. De ce point de vue, la femme noire au masque de Flandres dialogue avec les multiples images de cris sourds de personnes suppliciées qui peuplent le montage. Grâce à des aller-retours de ce genre entre le passé et le présent, très courants dans le film d'Omar, une réflexion sur le temps et sur l'histoire se met en place, tout en mêlant documents et matière de fiction. Tout comme dans le cas du film de Rocha et Medeiros, *Triste Trópico* établit un dialogue avec des penseurs comme Manuel Bonfim et avec toute une tradition de réflexion critique sur la société brésilienne, tournée vers le moment de la formation du pays, la violence colonisatrice et son retentissement dans le présent. Comme l'écrit Ismail Xavier :

Le film insère [...] la biographie de Dr. Arthur dans un schéma séculaire de répétitions qui, au nom de la raison et du progrès, a promu l'extermination des expériences alternatives d'organisation du monde, des croyances et de la vie sociale. Dans ce sens, le « triste » ici ne fait pas allusion uniquement aux mémoires de Lévi-Strauss, mais aussi à une tradition qui consiste à observer le côté négatif de la formation nationale, comme a fait, par exemple, Paulo Prado dans *Retrato do Brasil*, appuyé sur une littérature de voyage en rapport avec l'iconographie présentée par Omar⁴⁷¹.

L'ouvrage de l'intellectuel moderniste Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, au sous-titre suggestif (*Ensaio sobre a tristeza brasileira*, « Essai sur la tristesse brésilienne »), peut lui aussi être intégré à cette tradition d'une pensée sociale axée sur les « malheurs originels ». Il est nécessaire néanmoins de souligner que le film d'Omar, à l'opposé du film de Rocha et Medeiros, rejoint cette tradition tout en faisant une rupture radicale avec le discours rationnel et téléologique des penseurs avec qui il dialogue. C'est à travers un récit historico-poétique ouvert que le film développe une pensée alternative à l'histoire du Brésil et à sa tradition de violence, violence à un tel point enracinée qu'elle se perpétue dans le temps.

⁴⁷¹ Ismail Xavier, « L'envers du Brésil », *op. cit.*, p. 78.

Considérations finales

Au terme de cette recherche, il semble clair que *História do Brasil* et *Triste Trópico*, en dépit de leurs différences profondes, reflètent dans leurs créations au moyen de matériaux existants, une certaine attitude de l'art envers l'histoire et plus particulièrement de l'art brésilien envers l'histoire du Brésil. Les films s'approprient de matériaux du passé, de multiples temporalités, à partir d'une approche anthropophagique, fondée sur l'expérimentation et le renouvellement du langage, dans la réunion d'éléments hétérogènes, et sur une tradition du souci de la création d'une identité nationale, pensée en tant que différence. L'attitude anthropophagique est également marquée par l'irrévérence, par un positionnement critique qui se met en place au moyen de l'ironie, du rire et du sarcasme. Ainsi, lorsqu'elle est associée au carnaval et à sa cathartique rupture temporaire des hiérarchies, l'anthropophagie culturelle oswaldienne se rapproche d'une notion qui lui est contemporaine, celle de carnavalisation développée par Bakhtine. En outre, elle est affiliée à une tradition intellectuelle qui traite l'histoire du Brésil à partir de certains fondements considérés comme essentiels, qui s'enracinèrent et se déployèrent au fil du temps : l'expérience de la colonisation et de l'esclavage, plaies ouvertes, traumas qui ne cessent de se renouveler. Dans le cas de *História do Brasil* et *Triste Trópico*, ils se renouvellent plus particulièrement dans l'expérience de la violence vécue aux temps d'exceptions.

Des questions issues du champ de la littérature sont donc incorporées par le cinéma réalisé par une certaine génération, et encore plus par un cinéma fabriqué à partir de matériaux existants, par le dévorement des « autres », comme c'est le cas du corpus travaillé dans cette étude. Les choix esthétiques qui reflètent cette attitude face au monde et face à l'histoire s'inspirent d'un baroque latino-américain qui, comme nous l'avons vu, renaît dans les années 1960 et 1970. Il s'agit d'une esthétique de l'excès, de la prolifération, de l'accumulation et du débordement, centrée sur un montage qui réunit des éléments disparates, créant des récits sans fil conducteur majeur, sans centre de référence, qui transcendent la linéarité et la succession causale. Un montage qui se montre, qui met en mouvement les fragments abondants, et qui repose avant tout sur une relation créative entre bandes visuelle et sonore. Un montage qui s'inspire de la voie ouverte par Eisenstein, lorsque ce dernier chercha à penser et à explorer ce qu'il nomma le montage vertical. Il ne s'agit pas d'une simple relation aléatoire, de dissonance ou de contraste, mais bien de l'établissement de relations diverses et complexes entre les bandes, qui peuvent à la fois construire des liens et des distances entre les éléments, et qui élaborent des croisements entre temporalités. Passé(s) et présent se superposent dans une approche de l'histoire qui valorise ses dimensions subjectives. Les montages kaléidoscopiques des films

semblent viser à concevoir des récits capables d'aborder les dimensions psychiques et même inconscientes de l'histoire et de la mémoire du pays en mettant en lumière ses refoulements, ses répétitions et ses mystères. Les films semblent également vouloir toucher, avant tout, la sensibilité du spectateur, notamment vis-à-vis du passé collectif brésilien.

Triste Trópico et surtout *História do Brasil*, sont considérés comme des films difficiles, comme des expériences qui, par leur caractère expérimental et non linéaire, dans le cas de *Triste Trópico*, ou du fait de la dureté du montage entre la voix et les images, dans le cas de *História do Brasil*, exigent du spectateur une certaine ouverture. Il a été intéressant de noter, tout au long de la recherche, les strates que chacun d'eux révèle lorsqu'il est examiné dans une intention analytique. Voir et revoir, « découper », regarder avec attention certains fragments permirent la perception de certaines particularités. Chaque visionnage ou nouvelle attention accordée aux films a rendu possible la compréhension d'aspects insoupçonnés, ou bien a ouvert des directions de réflexion inattendues. C'est comme si, en quelque sorte, ces films avaient été réalisés plus dans le but d'être analysés que d'être simplement vus. Nombreuses de leurs richesses résident dans leurs détails, ou dépendent, non seulement d'une certaine curiosité, mais encore d'une attitude interrogatrice, de la volonté de les questionner.

Il semble possible de retracer un héritage de ces films de réemploi dans le cinéma brésilien contemporain, et d'établir ainsi une connexion entre ces films et la production actuelle. Dans les créations des années 1990 qu'il réalisa à partir de matériaux d'archives, notamment dans *Tudo é Brasil*, Rogério Sganzerla actualisa lui-même nombreuses des questions qui traversèrent et motivèrent son travail ainsi que celui d'autres artistes brésiliens au cours des années 1970. Questions qui furent elles-mêmes fortement influencées par celles proposées par les avant-gardes des années 1920. *Tudo é Brasil* s'assume aussi comme un film anthropophage, comme on a vu, intéressé par l'histoire et l'identité brésilienne. Comme dans le cas des *Triste Trópico* et *História do Brasil*, le film de Sganzerla réunit des nombreux matériaux très hétérogènes à partir d'un montage basé sur des créatives relations verticales entre image et son, qui construisent des réseaux de temporalités. Il présente également un récit non linéaire, excessif et circulaire. On a l'impression que les éléments du film font partie d'une sorte de roulette en mouvement, faisant des allers-retours tout au long du montage. En ne suivant pas la chronologie des faits et en mélangeant plusieurs lignes narratives, nous avons, dans l'ensemble, le sentiment que la logique d'organisation des séquences nous échappe, et que l'avant et l'après se mélangent.

Après Sganzerla, nous pouvons souligner le travail de deux cinéastes brésiliens, issus d'une nouvelle génération, qui travaillent aujourd'hui avec des documents d'archives et qui se déclarent influencés par ces cinéastes, et plus particulièrement par ces expériences pionnières : Eryk Rocha et Joel Pizzini. Tous deux, en y adhérant, actualisent une fois de plus cette tradition esthétique et intellectuelle. Eryk Rocha est le plus jeune fils de Glauber Rocha. Son premier long métrage, *Rocha que voa* (2002), est un documentaire dont la structure repose sur des images et des sons d'archives, et qui traite de la période d'exil de Rocha à Cuba, cherchant à réfléchir sur les relations qui se créèrent entre Rocha et le *Cinema Novo* et le cinéma cubain de l'époque. Eryk, en se concentrant sur la phase cubaine de son père, choisit précisément la période du début de réalisation de *História do Brasil*, qui est directement mentionné dans *Rocha que voa*, lors d'un bref entretien avec la monteuse cubaine Mirian Talavera. En plus de chercher les témoignages de Rocha, Eryk réunit dans son film des extraits de films latino-américains des années 1960 et 1970, de documentaires et de films de fiction, ainsi que de *noticieros* de l'ICAIC. Il ne semble pas que ce soit une coïncidence si son film se base sur la cinématographie de l'époque, et plus particulièrement sur des films de fiction (à caractère historique et politique) et sur des actualités cubaines, pour traiter de l'histoire ou de mémoires historiques. Le film s'appuie sur les mêmes bases que *História do Brasil*, mais celles-ci sont travaillées à partir de nouvelles stratégies. *Rocha que voa* va même jusqu'à se réapproprier certains plans présents également dans *História do Brasil*. Le film, tout comme une grande partie de la filmographie d'Eryk Rocha, est marqué par la non-synchronie entre bandes visuelle et sonore, travaillées de manière expérimentale à partir de multiples relations de distanciation et de syntonie. En relation aux choix esthétiques du montage du film, on distingue également, malgré la grande quantité d'éléments, souvent hétérogènes, qui s'alternent rapidement, qu'aucun des éléments sonores ou visuels n'occupe une place prépondérante ou n'est offert au spectateur avec plus de calme et d'attention. Le montage joue ici un rôle central. Le premier film d'Eryk Rocha, précurseur de plusieurs éléments et choix que le cinéaste continuera à travailler dans sa filmographie, est en quelque sorte un hommage non seulement à son père, mais aussi à ce film moins reconnu de la filmographie de Glauber Rocha, *História do Brasil*, qui est particulièrement lié à la trajectoire cinématographique que le fils choisit pour lui-même, en abordant dans son propre travail : le Brésil, l'histoire, la mémoire, la politique, les documents d'archives et les possibilités du réemploi.

Son film le plus récent, *Cinema novo* (2016), comme son titre l'indique, replace Glauber Rocha et le cinéma des années 1960 au centre de sa quête et de sa recherche et est, de manière plus radicale que *Rocha que voa*, un film exclusivement de réemploi. Le documentaire traite de la mémoire du cinéma et d'une certaine période historique, à partir de documents d'archives et,

plus particulièrement, du réassemblage de sections de films appartenant au *Cinema Novo* ou aux coulisses de ses productions. Une fois de plus, les images réalisées par le *Cinema Novo* sont recyclées non seulement afin de raconter l'histoire d'une période cinématographique, mais aussi, en quelque sorte, afin d'actualiser l'urgence des questions qui ont traversé les films et les esprits du passé récent des années 1960 et 1970. Le film d'Eryk Rocha rend hommage à un patrimoine matériel du cinéma brésilien, lié à un groupe de créateurs qui se retrouvaient autour d'un projet de cinéma et de pays.

Le recyclage de matériaux est également fondamental dans la filmographie de Joel Pizzini, cinéaste qui se consacre à la création d'une œuvre poétique à partir de divers documents d'archives. Parmi les films de Pizzini, nous soulignons deux longs métrages : *Anabasys* (coréalisé avec Paloma Rocha, 2007) et *Mr. Sganzerla, os signos da luz* (2011). Le premier est aussi un film sur Glauber Rocha, plus spécifiquement, sur le processus de réalisation de *A idade da terra* (1980), son dernier film. Paloma Rocha, codirectrice d'*Anabasys*, est la fille aînée de Rocha et travaille en lien direct la préservation de sa mémoire, non seulement en réalisant des documentaires, mais aussi en se consacrant à la restauration numérique et à la diffusion de son travail. *Anabasys* reprend des séquences de la filmographie de Glauber Rocha, comme *Barravento*, *Deus e o Diabo* ou *Terra em Transe*, films également repris dans *História do Brasil*. Ce dernier est d'ailleurs rappelé directement par l'incorporation d'un extrait de sa séquence finale (celle de la conversation entre Marcos Medeiros et Glauber Rocha). C'est Ricardo Miranda, monteur de *A idade da terra*, ainsi que de *Triste Trópico*, qui signe le montage de *Anabasys*. Miranda est aussi un des maillons forts de ce film, partageant cette position et cette tradition que Pizzini et Eryk Rocha reprennent et actualisent. Le montage expérimental qu'il réalise suit nombreuses des caractéristiques esthétiques et narratives discutées tout au long de cette étude. C'est un film possédant peu de pauses, dont le montage perpétue une certaine « horreur du vide ».

Le second film de Joel Pizzini que nous soulignons ici, *Mr. Sganzerla*, comme son titre l'indique, concerne le cinéaste Rogério Sganzerla. Sa forme reflète, à bien des égards, celle de *Tudo é Brasil*. C'est un film de réemploi réalisé à partir de matériaux hétérogènes, dont le narrateur principal est Sganzerla lui-même (à partir de documents d'archives). Le film possède un caractère biographique mais construit également un récit fragmenté et non-linéaire, contenant des « séries d'images » qui s'alternent dans un montage vertical entre image et son. Différents matériaux présents dans le film de Sganzerla (et qui circulent tout au long de sa tétralogie) sont repris dans le film de Pizzini, mais ils ne sont désormais plus animés de

l'intention d'évoquer Orson Welles, le Brésil des années 40 ou la samba, mais bien Sganzerla lui-même, permettant de découvrir des fragments de sa personnalité et de ses obsessions.

Par conséquent, les productions de Joel Pizzini et d'Eryk Rocha sont affiliées à un courant esthétique et à une vision du Brésil issus du cinéma moderne, qu'ils renouvellent dans le cinéma contemporain. Ils le font en reprenant, avant tout, les cinéastes et les films qui les influencent, leurs œuvres présentant ainsi un caractère méta-cinématographique. Il s'agit, dans ces films, de réfléchir et d'élaborer, principalement, l'histoire et la mémoire du cinéma brésilien.

Comme nous l'avons commenté dans l'introduction, la production de films de réemploi s'est développée dans le cinéma brésilien du XXI^{ème} siècle, suite à la révolution rendue possible par les technologies numériques. Il est intéressant de noter que d'autres cinéastes issus du *Cinema Novo* se sont employés récemment à la création de films à partir du recyclage de matériaux, suivant d'autres voies esthétiques. C'est le cas d'Eduardo Escorel (*Imagens do Estado Novo*, 2015), Nelson Pereira dos Santos (*A música segundo Tom Jobim*, 2012) et Eduardo Coutinho (*Um dia na vida*, 2009). Les montages de *Um dia na vida* ou de *A música segundo Tom Jobim*, par exemple, n'incluant aucun récit en *off*, aucune indication textuelle ou même aucun témoignage, optent pour une intervention interprétative minimale et tentent de maintenir, à tout moment, la synchronie entre image et son, se positionnant ainsi en désaccord avec l'artifice et l'excès de l'esthétique des films ici étudiés. Ces cinéastes contribuent donc à l'expérimentation d'autres voies et possibilités de relation avec le réemploi de matériaux. Pourtant, leurs documentaires de réemploi conservent un certain intérêt pour des thèmes liés à l'histoire, à la culture et à l'identité brésilienne, cherchant ainsi à développer une réflexion sur le Brésil.

L'objectif de cette thèse n'est pas de développer une étude plus approfondie sur l'utilisation des documents d'archives dans l'histoire du cinéma brésilien, de nombreux films et auteurs n'ayant pas été mentionnés⁴⁷², mais bien une analyse de films spécifiques et des questions qui les traversent. Par conséquent, il n'est donc pas non plus question ici d'effectuer un panorama d'expériences contemporaines de réemploi, mais bien de souligner les continuités et ruptures de certaines pratiques actuelles, mises en relation avec les postures et questions observées dans *História do Brasil*, *Triste Trópico* et déjà reprises dans *Tudo é Brasil*. Si une nouvelle

⁴⁷² À partir des années 1980, par exemple, de nombreuses productions de documentaires brésiliens explorent les possibilités d'utilisation de matériaux d'archives au cinéma. C'est à cette époque, notamment, que Silvo Tandler, documentariste dont l'œuvre est entièrement liée aux archives, réalise son premier film : *Os anos JK*. La chercheuse Andrea França Martins développe une étude sur le cinéma documentaire brésilien à la télévision et en dehors, dans les années 1980. Voir par exemple : FRANÇA, Andrea. *Jânio a 24 Quadros e a montagem como farsa. Devires*. Belo Horizonte, v.12, n.2. p. 52-67, jul/dez 2015 ; FRANÇA, Andrea; MACHADO, Patrícia. *Imagem-performada e imagem-atestação: documentário brasileiro e reemergências dos espectros da ditadura. Revista Galáxia*, n.28, p. 70-83, 2014.

génération reprend les routes ouvertes par ces films (en assumant leur héritage et leur rendant hommage), d'autres cinéastes de même la génération de Rocha, Omar et Sganzerla peuvent suivre de nouvelles pistes, maintenant ou non certains dialogues avec les questions développées par le cinéma brésilien moderne. D'autres cinéastes encore suivent simplement d'autres lignes de travail, établissant d'autres relations avec la mémoire et la pratique du réemploi. João Moreira Salles, par exemple, dans *Santiago* (2006) et plus particulièrement dans *No intenso agora* (2017), en assumant une position d'analyse en relation aux matériaux récupérés, opère à partir d'un autre dispositif, et dialogue ainsi principalement avec une certaine production européenne. Chris Marker, notamment, est une influence centrale assumée dans les travaux récents du cinéaste.

Enfin, il est impossible de terminer ce texte sans faire un bref commentaire sur la période politique actuelle, qui finit par interagir avec la recherche elle-même. La parcours de la réalisation de cette thèse a été marqué par quelques difficultés, parmi lesquelles, le tumultueux moment politique actuel qui a entraîné au Brésil le coup d'État de 2016. Curieusement, je me suis de plus en plus identifiée à un certain lieu de parole des cinéastes et à la période de réalisation des films étudiés, qui, au moment de l'élaboration du projet de recherche pour l'admission au doctorat, me paraissaient très distant. Depuis 2015, l'ombre de la dictature militaire, qui jusque-là, au moins pour ma génération, semblait appartenir au passé – bien que tout le travail nécessaire d'ouverture des archives de la police politique et d'enquête sur les crimes d'État ne fassent que commencer – semblent revenir dévaster le présent. Les forces conservatrices politiques, civiles, médiatiques et juridiques regagnent du terrain et un pouvoir politique. Les défaites des secteurs progressifs continuent de s'accumuler, et personne ne sait encore jusqu'à quel point. Encore une fois, il n'y a plus de « certitude dans l'avenir », le sentiment qui se propage est celui de crise, de crise du propre temps. Les tristes souvenirs du passé commencent à être récupérés et re-signifiés par différents secteurs de la société. Des généraux et tortionnaires agissant sous la dictature sont évoqués à nouveau comme des héros ou des bons cadres politiques par des groupes d'extrême droite, précédemment réduits au silence. En pleine Chambre des Députés, l'un d'eux dédia son vote en faveur de la destitution de la présidente élue à l'ex-colonel Brilhante Ustra, tortureur de Dilma Rousseff lorsqu'elle fut prisonnière politique et ancien chef du DOI-CODI pendant la période la plus sanglante de la dictature brésilienne. Une action politique qui n'a généré aucune conséquence éthique ou sociale. Jair Bolsonaro, le député en question, est aujourd'hui candidat à la présidence de la République et se situe en deuxième position dans les sondages d'intentions de vote, derrière l'ancien président Lula, qui risque d'être empêché de se présenter et même d'être incarcéré. Le

conflit entre les récits du passé revient à la surface, avec celui du présent vécu, tandis que le futur est nébuleux. Les prédictions sont nombreuses, mais rien n'est clair en ce moment.

Face à ce scénario, qui survient en réalité des tréfonds de notre histoire, j'ai fini par, en quelque sorte, mimer les gestes de Rocha, Omar et même de Sganzerla, regardant l'histoire et la mémoire du pays afin d'essayer de mieux comprendre le temps présent. S'ils se sont tournés vers les matériaux et les récits du passé, je me tourne précisément vers leurs tentatives d'élaboration d'histoires de l'Histoire au moyen du cinéma. Je tiens aussi à souligner, que j'ai senti tout au long de ce processus, comme beaucoup d'autres à cette époque, la politique nationale pénétrait dans la sphère de la vie personnelle avec une nouvelle force, affectant le sommeil, la capacité à travailler et à suivre normalement le cours de la vie quotidienne. Les événements ont fini par donner une nouvelle dimension, tout du moins affective, à la lecture des lettres de Rocha, pour qui les deux sphères étaient si étroitement liées, ainsi qu'à la conversation fragmentée entre lui et Marcos Medeiros dans la dernière partie de *História do Brasil*, ou encore au temps cyclique, ou parfois à l'arrêt, construit par le récit de *Triste Trópico*. Enfin, comme Rocha lors de la période de réalisation du film, je vis actuellement à l'étranger, et comme le personnage du Docteur Arthur ou même comme Oswald de Andrade, j'étudie en France. Un voyage qui n'était au départ qu'un voyage, qu'une autre expérience de vie, prend de plus en plus les contours et le sentiment d'un auto-exil au caractère politique et, en même temps, me fait prendre conscience d'un privilège historique, de la répétition d'une tradition blanche-bourgeoise de formation académique et de possibilité de refuge en Europe occidentale. Mais heureusement, au moins puis-je voir de plus en plus de doctorants et d'autres chercheurs brésiliens, issus d'autres scénarios, de réalités très différentes. Malgré tout, il semble que certaines choses aient changé au cours des vingt dernières années, alimentant l'espoir d'un avenir moins sombre, parmi lesquels les nouveaux espaces assumés par les minorités – femmes, noires et communauté LGBT – et la conséquente diversité des voix actives aujourd'hui au Brésil. Diversité à laquelle les forces conservatrices réagissent violemment⁴⁷³.

Dans une nouvelle période de crise, le travail en lien à la mémoire gagne en importance. Aujourd'hui, les disputes pour la construction d'une mémoire collective, liée au récent passé brésilien, sont évidentes, constituant un champ de tensions et de batailles entre récits. Le Brésil n'est pas un pays possédant une tradition d'archives, ni d'archivage proprement dit, ni de reprise de ce champ de mémoire au moyen de la relecture de matériel audiovisuel au

⁴⁷³ Alors que j'écrivais ces lignes (15/03/2018), j'ai dans les journaux la nouvelle de l'assassinat à bout portant de la « vereadora » (conseillère municipale) de Rio de Janeiro Marielle Franco, leader de la défense des droits humains dans la ville de Rio, femme noire ayant grandi dans une favela de la ville, pour qui j'ai voté lors des dernières élections municipales. Me viennent à l'esprit les images de la marche et des funérailles de Edson Luis en 1968, incluses dans le film de Glauber et Medeiros. J'espère que le triste enterrement de la jeune Marielle, aujourd'hui, acquiert au moins la force qu'il mérite.

cinéma. Aussi modeste soit-elle, j'espère par cette étude avoir apporté ma contribution à ce domaine, particulièrement lié au délicat contexte historique et politique actuel.

Filmographie

História do Brasil (Histoire du Brésil, Glauber Rocha et Marcos Medeiros, Brésil, 1974, 35mm, noir et blanc, 185 min.)

Triste Trópico (Triste Tropique, Arthur Omar, Brésil, 1974, 35 mm, couleur et noir et blanc, 77 min.)

Tudo é Brasil (Tout est Brésil, Rogério Sganzerla, Brésil, 1998, 35 mm, couleur et noir et blanc, 82 min.)

Sources

Interviews avec Arthur Omar réalisées pour la thèse le 28/08/2017 et 05/09/2017 (annexe I – en portugais).

OMAR Arthur, « Entrevista a M », interview inédite (annexe II – en portugais)

Bibliographie

1. À propos de *História do Brasil*, *Triste Trópico*, Glauber Rocha et Arthur Omar

AVELLAR José Carlos, « O garçom no bolso do lápis », *Imagem e som, imagem e ação, imaginação*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

BENTES Ivana, « Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha », *Biblioteca on-line de ciências da comunicação* [en ligne], 2002. Disponible sur : <http://bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>.

CARDOSO Maurício, *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha : política, estética e revolução (1969 – 1974)*, 274p. Thèse : História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____, « Glauber Rocha: Exílio, Cinema e História do Brasil », dans CAPELATO Maria Helena, MORETTIN Eduardo, NAPOLITANO Marcos, SALIBA Elias Thomé, *História e cinema; dimensões históricas do audiovisual*, São Paulo, Alameda, 2011, p. 149-170.

FICAMOS Bertrand, « L’histoire du Brésil selon Glauber Rocha », dans BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (dir.), *Lorsque Clio s’empare du documentaire*, Paris: Ed INA/ L’Harmattan, Les médias en actes, Vol. I, 2011, p. 117-126.

LEANDRO Anita (dir.), *História do Brasil*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, Ouvrage inédite.

RAMOS Guiomar, *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*, São Paulo, Annablume/Fapesp, 2008.

XAVIER Ismail, « L’envers du Brésil », *Cinémas d’Amérique Latine*, n. 9, 2001, p. 74-79.

_____, « Viagem pela heterodoxia », *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, n.14, 2000, p. 9-19.

_____, *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*, Paris, L'Harmattan, 2008.

2. Textes de Glauber Rocha, Arthur Omar et Rogério Sganzerla

BENTES Ivana (dir.), *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

CANUTO Roberta (dir.), *Rogério Sganzerla – Encontros*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2007.

OMAR Arthur, « O Antidocumentário, Provisoriamente », *Revista Vozes*, n.6, Août 1978.

_____, « O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta », *Cinemais: Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n.10, março/abril 1998.

_____, *Antes de ver: fotografia, antropologia e as portas da percepção*, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2003.

_____, *Antropologia da Face Gloriosa*, São Paulo, Cosac e Naify, 1997.

PIERRE Sylvie, *Glauber Rocha*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma, 1987.

ROCHA Glauber, *O século do cinema*, São Paulo, Cosac Naify, 2006.

_____, *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004.

SGANZERLA Rogério, *Por um cinema sem limite*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2001.

_____, *Textos críticos I*, Florianópolis, Ed. da UFSC, 2010.

3. Anthropophagie, parodie et carnavalisation

AMARAL Aracy (dir.), *Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*, São Paulo, Edusp/IEB-USP, 2001.

ANDRADE Oswald de, *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1972.

_____, *Anthropophagies*, traduits du brésilien par Jacques Thiériot, Paris, Flammation, 1982.

AZEVEDO Beatriz, *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*, São Paulo, Cosac Naify, 2016.

BAKHTIN Mikhail, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

_____, *Questões de Literatura e Estética - A Teoria do Romance*, São Paulo, HUCITEC/Annablume, 2002.

_____, *Problemas da Poética de Dostoievski*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

BRANDIST Craig, *The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics*, London, Pluto Press, 2002.

CAMPOS Haroldo de, « Uma Poética da Radicalidade », dans Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, São Paulo, Globo, 1991.

CANDIDO Antônio et CASTELO Aderaldo, *Presença da Literatura Brasileira*, v. 3, São Paulo, Difusão europeia do livro, 1964.

FONSECA Maria Augusta, « Taí: é e não é - Cancioneiro Pau Brasil », *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7, dez. 2004.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

JACKSON Kenneth, *A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.

JUDAR Tania, *O livro-objeto PAU BRASIL*, mémoire sous la dir. de Maria Rosa Duarte de Oliveira, Universidade Católica de São Paulo, 2016.

MORAES Marcos Antônio de (dir.), *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp/IEB, 2001.

OLIVEIRA Vera Lúcia de, *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*, São Paulo/Blumenau, Ed. UNESP/EDIFURB, 2002.

PRADO Paulo, « Poesia Pau-Brasil », dans ANDRADE Oswald de, *Obras completas VII - Poesias Reunidas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

STAM Robert, *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*, São Paulo, Editora Ática, 1992.

4. Baroque/néobaroque

BAECQUE Antoine de, « Du concept au fétiche : Penser un nouvel âge du cinéma, la critique et le baroque », *Vertigo, Projection Baroque*, hors-série, 2000.

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, DL 2009.

CAMPOS Haroldo de, « Da razão antropofágica: A Europa sob o signo da devoração », *Colóquio/Letras*, n. 62, Juillet 1981.

_____, « A obra de arte aberta », dans CAMPOS Augusto de, CAMPOS Haroldo, PIGNATARI Décio, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, Cotia, São Paulo, Ateliê Editorial, 2006.

CARPENTIER Alejo, *El reino de este mundo*, Lima, S. Valverde, s. d.

_____, *Tientos y diferencias*, Havana, Ediciones Unión, 1966.

CHIAMPI Irleamar, *Barroco e Modernidade*, São Paulo, Perspectiva, 2010.

GUIDO Angel, *Resdecobrimiento de América en el arte*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1941.

KAUP Monica, ZAMORA Lois Parkinson (dir.), *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, Durham/London, Duke University Press, 2010.

LEZAMA LIMA José, *A Expressão Americana*, São Paulo, Brasiliense, 1988.

MOSER Walter et GOYER Nicolas, *Résurgences baroques*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2001.

SARDUY Severo, « Conférence publique : Le baroque et le néo-baroque », *Liberté*, v. 15, n. 6, novembre/décembre 1973.

WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, G. Monfort, 1994.

5. Histoire du Brésil, l'histoire culturelle et le contexte des années 1960/1970

« PREMIAÇÃO ANTROPOFÁGICA », *Correio Braziliense*, Brasília, 20 de outubro de 1998. Disponible sur : <http://www.cinemabrasil.org.br/brasil.98/outros.htm>.

AMANCIO Tunico, « Pacto Cinema-Estado: Os anos Embrafilme », *Alceu*, v.8, n.15, jul/dec, 2007, p. 173-184.

BERNARDET Jean-Claude, *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo, Cia das Letras, 2003.

_____, *O vôo dos anjos*, São Paulo, Brasiliense, 1991.

BONFIM Manuel, *A América latina: males de origem* [en ligne], Rio de Janeiro, Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008. Disponible sur : <http://books.scielo.org/id/zg8vf>

CARVALHO José Murilo de, *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2017.

GALVÃO Maria Rita, BERNARDET Jean-Claude, *O nacional e o popular na cultura brasileira*, São Paulo, Brasiliense.

GOMES Paulo Emílio Salles, *Uma situação colonial?*, São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

HANDLER Jerome S., HAYES Kelly E., « Escrava Anastácia: The iconographic history of a Brazilian popular saint. *African Diaspora* », vol. 2, n.1, 2009.

MORAES João Quartim (dir.), *História do Marxismo no Brasil, Vol. II, Os influxos teóricos*, Campinas, Editora da UNICAMP, 1995.

OLIVEN Ruben George, « Cultura brasileira e identidade nacional (O eterno retorno) », dans Miceli Sergio (dir.), *O que ler na ciência social brasileira*, Vol. IV, São Paulo, Editora Sumaré; Brasília, DF: CAPES, 2002.

ORTIZ Renato, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo, Brasiliense, 2006.

PAIVA, Samuel. *A Figura de Orson Welles no Cinema de Rogério Sganzerla*, Thèse: Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, 2005.

_____, « Material de Arquivo e Montagem no Curta-Metragem *Linguagem de Orson Welles* » [em ligne], *Anais – Intercom 2007*, ago/set 2007, Disponible sur : <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1410-1.pdf>.

REIS Daniel Aarão, *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2000.

RIDENTI Marcelo, *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record, 2000.

SCHWARCZ Lilia Moritz, *As barbas do imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

STAM Robert, « On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema », dans JOHNSON Randal et STAM Robert (dir.), *Brazilian Cinema*, New York, Columbia University Press, 1995.

XAVIER Ismail, *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*, São Paulo, Cosac Naify, 2012.

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

6. Eisenstein et le montage vertical

AUMONT Jacques, *Montage Eisenstein*, Paris, Images Modernes, 2005.

EISENSTEIN Serguei, *Le Film, sa forme, son sens*, Paris, C. Bourgois, 1976.

_____, *La non-indifférente nature*, Paris, Union générale d'éditions, 1976.

NOTARI Fabiola, « A recepção de Serguei M. Eisenstein no Brasil: Anos 1920 e 1930, quando a teoria chegou antes dos filmes », dans *Atas do VI Encontro Anual da AIM.*, 2016.

_____, « A recepção do cinema de Serguei M. Eisenstein no Brasil: um estudo de caso, a VI Bienal de São Paulo (1961) », dans CUNHA Paulo et al. (dir.), *VII Simpósio Nacional de História Cultural*, São Paulo, 2015.

XAVIER Ismail, « O Olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em *São Bernardo* », *Literatura e Sociedade*, n.2, 1997.

7. Anthropologie / Récits ethnographiques

METRAUX Alfred, *La religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus tupi-guarani*, Paris, PUF, 2014.

LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Union générale d'éditions, 1962.

8. Rêve et cinéma

SCHEINFEIGEL Maxime, *Rêves et cauchemars au cinéma*, Paris, A. Colin, 2012.

9. L'image d'archive et le cinéma de emploi

BERTIN-MAGHIT Jean Pierre, communication au colloque « A pesquisa em arquivo », Rio de Janeiro, Septembre de 2014.

BLÜMLINGER Christa, *Cinéma de seconde main : Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.

_____, « Cultures de emploi - questions de cinéma », *Trafic* N° 50, été 2004, p. 337-354.

COMOLLI Jean-Louis, « Images d'archives : l'emboîtement des regards. Entretien avec Sylvie Lindeperg », *Images documentaires* N° 63, 1^{er} et 2^e trimestres 2008, p. 11-39.

DOANE May Ann, *The emergence of Cinematic Time*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

GUYNN William, *Unspeakable Histories: Film and the Experience of Catastrophe*, New York, Columbia University Press, 2016.

KUGLER Laetitia, « Quand Clio retrouve Mnémosyne : Le documentaire de réemploi », dans BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (dir.), *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, Paris, Ed INA/L'Harmattan, Les médias en actes, Vol. II, p. 65-73.

LEANDRO Anita, « Montagem e história: Uma arqueologia das imagens da repressão », dans BRANDÃO Alessandra et LIRA Ramayanna, *A sobrevivência das imagens*, Campinas, Papirus, 2015.

LEYDA Jay, *Films Beget Films, A Study of the Compilation Film*, New York, Hill and Wang, 1964.

MACHADO Patrícia, *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*, 226 p, Thèse : Communication et Culture, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

MATUSZEWSKI Boleslas, « Une nouvelle source de l'histoire : création d'un dépôt de cinématographie historique », dans MAZARAKI, Magdalena (édit. établie par), *Écrits cinématographiques*, Paris, Cinémathèque française : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2006, 12 p.

PETRIC Vlada, « Esther Shub: Cinema is My Life », *Quartely Review of Film Studies*, v.3, n.4, outono 1978, p. 429-448.

ROLLET Sylvie, « (Ré)actualisation de l'image d'archives - ou comment deux films de Harun Farocki parviennent à "anarchiver" le regard », dans Hélène Camarade, Claire Kaiser, E. Guilhamon (dir.), *Le National-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Lille, Presses du Septentrion, 2013.

STEINLE Matthias, « Esther Schub et l'avènement du film-archive », dans BLÜMINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie, NINEY François et ROLLET Sylvie (dir.), *Théâtres de la mémoire : mouvement des images*, Collections Théorème 14, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011, p. 13-20.

10. L'image, la mémoire, l'histoire et l'expérience

ANKERSMIT Frank, *Sublime historical experience*, California, Stanford University Press, 2005.

BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est ce que le cinéma?* (1958), Paris, Les Éditions du Cerf, Collection 7ème art, 1990.

BENJAMIN Walter, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2013.

_____, *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris, Le Cerf, 2009.

DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002.

BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, A. Colin, 1997.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Editions de Minuit, 2000.

_____, « Échantillonner le chaos », *Études photographiques*, n.27, 2011.

_____, *Images malgré tout*, Paris, Les éd. de Minuit, 2003, 235 p.

GAGNEBIN Jeanne Marie, « Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta », dans Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 2012.

RANCIERE Jacques, « La fiction de mémoire, à propos du Tombeau d'Alexandre », *Trafic* 29, printemps 1999.

_____, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003.

TROUILLOT Michel-Rolph, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Boston, Beacon Press, 1995.

Annexes

Annexe I : Interview avec Arthur Omar

Réalisée le 28/08/2017 et le 05/09/2017, par Isabel Castro (en portugais)

1) Sobre o processo de realização do filme

Isabel Castro: Você pode falar um pouco das motivações, questões iniciais, assim, da gênese de *Triste Trópico*? Você se lembra do que te levou a realização do filme e a escolher esse método de busca por materiais heterogêneos...

Arthur Omar: É, assim, é um negócio engraçado por que esse método, na verdade, não é um método. (Ele) é definido como método, ele só é percebido como método a posteriori. E no caso do *Triste Trópico*, o projeto do filme passou por transformações muito grandes. No início era um filme, quer dizer, não era essa a história. No início... Eu precisaria até resgatar esse negócio. Tem um material que foi filmado, que era a base do filme, que era uma ficção. Tinha um personagem que não tinha nada a ver com essa história, era uma outra coisa. Ah, mas... essas cenas do carnaval... Essas cenas se não me engano... pena que o Ricardo já não mais aqui. Mas é, essas cenas do carnaval elas iam entrar meio que entremeadas, mais ou menos, pontuando a narrativa dessa história. E essa história ela tinha já um elemento de montagem, por que eu comecei a pesquisar provérbios e esses ditos e os personagens no texto original falavam com provérbios. É até estranho eu estar te contando isso, por que é algo que está tão apagado na minha memória, que praticamente é como se não tivesse existido. Mas era isso, os personagens falavam por provérbios. E os personagens também nasceram de elementos fortuitos, tipo... Eu conheci uma pessoa que tinha uma casa espetacular, não sei se em Santa Teresa, e (eu pensava) “ah, aqui dá um filme”. Entendeu? Era assim. Não era uma proposta pronta. “Ah, aqui dá um filme”, “Ah, isso aqui pode dar um diálogo”. Então esses elementos foram se montando. Mas a primeira coisa a ser filmada - o básico mesmo - foi o carnaval. E eu tenho um material grande, um material, inclusive, de som. Hoje eu que me tornei quase que um especialista desse carnaval de rua, por que eu já fotografei anos e anos seguidos. Tenho milhares e milhares de fotos não apresentadas... É, esse carnaval não existe mais. Então, assim, são documentos sonoros, e não só da musica que está sendo cantada, mas da sonoridade do espaço, uma série de coisas, de observações, de tons de voz. A mesma coisa que a *Antropologia da face gloriosa*, que começou em 73... Na verdade, o filme é, a filmagem (do filme) é de 71, é anterior. Só que o filme só ficou pronto em 74. Por que foram anos e anos daquilo sendo feito, as fotografias da Europa sendo feitas, ampliadas. Mil fotos... Era um trabalho em que a atividade contínua era o que era, menos do que chegar em alguma coisa, e o projeto do filme também era esse projeto indefinido. Aos poucos esses elementos ficcionais foram sendo abandonados, e graças a deus por que não era bom, ai ai... Então, mas esse carnaval começa a ser o elemento importante, e surge essa ideia dos messias indígenas que está basicamente no Alfred Métraux. Você tem parágrafos inteiros dali que estão na narração, e nessa ideia dessa transformação física do personagem, que vai sendo, que vai quase que transmutando num ser diferente, enfim, passando para um outro nível da realidade... Eu acho que é isso, para dizer a verdade tem muito tempo que eu não vejo. Eu não vejo *Triste Trópico* há 20 anos... Só abrindo esse parêntese, é uma coisa engraçada. Tem filmes que quando passa eu vejo. Por exemplo, *Os Cavalos de Goethe*. Todas as vezes que (o filme) passou, e que eu estava perto, eu assisti. E todas as vezes eu fico maravilhado com o filme. Assim, e o *Triste Trópico* é... foi o contrário. Em setenta e pouco, assim que ele ficou pronto, ele foi pra um festival de Belém. No festival de Belém você tinha, na época, convidados. Você tinha Jece Valadão, tinha Carlos Imperial, você que é muito nova nem sabe quem é...

Isabel: Sei, sei sim.

Arthur Omar: Aquela turma, era a ideia do cinema comercial, e o *Triste Trópico* estava concorrendo. E na verdade ele tirou o melhor filme. E é obvio que era o melhor filme. Só que na hora que eles iam comunicar o prêmio.... Eu não me lembro o nome... o diretor do, acho que não era Embrafilme, era o cara que organizava os festivais. Eu acho que já era Embrafilme, talvez, não me lembro. Ele disse assim, que não existia possibilidade desse filme ser premiado, que seria um atentado ao cinema brasileiro, ao cinema comercial, *papapa*... Eu acho que estava concorrendo até o Sergio Ricardo. O filme dele era.... Enfim, era um festival legal, e o filme tinha ganhado prêmio. (...) E eles retiraram na hora de publicar o negócio, tipo só tirou o prêmio especial do júri. (...) O Pedro Veriano, hoje está velhinho, na época me disse assim: “olha, seu filme era primeiro lugar direto, mas seria um escândalo” e a ditadura né? Era uma época que era ditadura mesmo pesada. E ganhou, acho que ganhou um filme desses daí, sei lá se foi o Jece Valadão com um negócio, não sei se dessa vez ele era diretor, ou uma comédia dessas... Porque era uma coisa altamente repressiva. Então o filme poderia ter tido uma história diferente. Mas como ele entra numa sequência histórica de coisas que eu vim a fazer depois, não só do que eu fiz antes, mas do que eu vim a fazer depois, a leitura dele muda, porque a função dele dentro de uma sequência temporal ela vai mudar. Então o próprio *Congo*, que era a congada, *A coroação de uma rainha*, em que eu vou numa congada propriamente dita. Ela (*A coroação*) altera a leitura daquele filme (*Congo*)... o *Congo* e *A coroação de uma rainha* passam a ser lidos na junção que o tempo estabeleceu entre eles. Então o *Congo* já não é mais o mesmo filme. No caso do *Triste Trópico*, embora seja um filme ao qual eu não tenha voltado, enfim, não trabalhei muito nele, ele tem que ser visto a luz da *Antropologia da face gloriosa*, que também é o negócio do carnaval, né. Mas, por exemplo, o carnaval no *Triste Trópico*, ele não tem aquela função de um documentário sobre o carnaval. (...) No *Triste Trópico*, o carnaval embora filmado com a mesma gana documental, mesmo que ... O fotografo nunca tinha visto uma câmera antes, enfim, é um filme muito precário tecnicamente. Mas esse elemento documental do carnaval ele não tem um sentido de introdução do carnaval, entendeu? Não, ele não tem essa função. Então o estranho do filme é entender como é que esses elementos vão entrar ali. Qual é a verdadeira natureza desses elementos, natureza diferencial em relação a maneira como outros filmes tratam seus elementos, filmes de família, entende? (...) A minha mãe está no *Triste Trópico* o tempo inteiro junto com o meu avô, mas ali realmente o filme consegue criar uma estrutura original ou, vamos dizer assim, diferente, para colocar essas obras de tal maneira que elas funcionem (de forma) diferente, não como um documento da minha família, entendeu? Embora também possam ser, não é? Tanto que o personagem se chama Arthur.

Isabel: Arthur, exatamente.

Arthur Omar: Mas não tem essa referencia. Então o interessante nesses filmes, nesse filme em particular, e que eu acho que é um filme que tem... não realizado na plenitude do seu projeto, mas ele é um filme absolutamente radical como reflexão no Brasil. Não a reflexão que ele faz, mas (o fato) de criar uma estrutura onde elementos que em principio não estariam presentes e co-presentes, possam estar presentes e criando uma tensão inteiramente nova. Assim, entende, você tem um almanaque, não é dizer: “nos anos 20 os almanaques eram isso”. Não. Você tem aquele universo confrontado com o universo do carnaval, misturado com uma fotografia da Europa, fotografia de família e outros elementos. Então ele (*Triste Trópico*) abre a perspectiva, que eu acho que ele provavelmente não realizou plenamente, mas que é a sua originalidade e a razão pela qual eu acho que ele mantém uma potencialidade de desdobramento, mesmo que essa potencialidade não seja realizada, que é absolutamente original. Ela não tem paralelo nesse sentido.

Isabel: Sem dúvida e eu acho que isso se liga um pouco com.... Assim, não vou fazer uma pergunta, mas um comentário... Essa montagem do *Triste Trópico* tem essa tensão, essa mistura... (...) A montagem está o tempo inteiro tangenciando a historia do Brasil e uma série de imagens: essa questão do grito, da dor, do grito emudecido, a partir da mistura de todas as temporalidades... Enfim, tudo isso, pelo menos

pra mim, traz uma coisa forte da questão de você estar, da experiência, né? Dessa memória e história que se ligam com uma experiência de dor, de violência... Então (...) toda essa tensão e sensação é provocada a partir de muitos elementos díspares.

Arthur Omar: É verdade. E eu diria até que, digamos assim, que o *Triste Trópico* ele dá uma imagem de Brasil, diferente. Quer dizer, não diferente porque na verdade ele está correlacionado com tudo que foi pensado nisso, né? Mas eu acho que ele é mais até do que uma contribuição à linguagem do filme, com toda a sua precariedade, eu não tenho ilusão sobre isso. Ele é, eu acho que ele é, uma visão de Brasil inédita.

Isabel: Eu acho também.

Arthur Omar: Assim, inédita, não que seja nova, mas assim, nunca foi vista. Então ele contribui, infelizmente não houve essa leitura do filme, mas ele realmente contribui para uma percepção do Brasil muito mais rica do que certos... Não, não é uma competição. Mas digamos, ele realmente contribui pela possibilidade de articular esses elementos díspares, elementos que em princípio estão no real, mas que não poderiam entrar dentro de um fluxo normal, organizado por uma visão normal de um documentário ou de um filme de ficção tradicional. E ele ousa, de alguma maneira, estabelecer, digamos, uma visão de Brasil que eu acho que é mais rica, ela é mais radical, ela é mais ampla, ela é mais cheia. Embora o resultado propriamente dito, talvez, até porque eu não vou ficar falando contra meu próprio filme, mas eu digo, o resultado propriamente dito não seja definitivo. Eu acho que essa visão, que essa possibilidade que está no *Triste Trópico*, na verdade ela é uma constante que percorre o meu trabalho inteiro. (...) Você pode pegar de *Congo* até hoje, passando por *Tesouro da Juventude*, *O Inspetor*, *Ressurreição*, aí depois, é... *Atos de Diamante*, *Inferno* - onde eu estou citando a minha própria obra (...). Então, o *Triste Trópico* tem que ser lido a partir dessa sequência, e você pode entender que, no percurso da primeira até a última (obra), em diversos meios, em diversas possibilidades, e com diversos graus de clareza teórica e de domínio técnico e estético, essa perspectiva de uma visão nova ou radical de Brasil está presente.

Quando eu comecei a pensar o *Triste Trópico* havia essa ideia de... e essa é a grande diferença (em relação a) hoje. A meta, assim, o horizonte-vago, mas era um horizonte, era o cinema. Era o cinema, o Roxy. (...) Só que nessa época, assim, eu tenho certeza que Bressane, Sganzerla até o Rosemberg, aquelas pessoas que naquela época faziam esse tipo de filme, a meta era fazer um tipo de filme diferente, não era fazer o underground... Mas a meta, o objetivo, era que o cinema brasileiro tivesse a possibilidade de, como cinema, ter uma transformação de linguagem. Tinha o Glauber, etc tal. Hoje, um *Terra em Transe*, um *Deus e Diabo* é nicho, isso que é engraçado... (...) Mas a ideia era você possibilitar a abertura através dessas experiências radicais, no caso do *Triste Trópico*, em que o próprio filme não seria tão importante quanto aquilo, o marco que ele estabelece de abrir as possibilidades de montagem, de ficção, de combinação de elementos. Então o que interessa não é o que o filme fez, com o que veio no passado, mas a potencialidade interna do filme para uma abertura para o futuro. (...) A galera fazendo um filme revolucionário, no sentido, não diretamente político, mas um filme que fosse revolucionário da linguagem, considerando-se que a linguagem era um instrumento de você pensar o real. Sem esse instrumento, você não tem essa possibilidade de renovar os níveis de abordagem, etc. etc. Hoje, se você pensar bem, você não tem mais essa mediação da linguagem. Não é que seja o filme direto, mas digamos, o a problemática que era mais forte. (...) Hoje, como teoria cinematográfica você não tem mais isso como um elemento forte. (...) Desde que aquilo seja realizado e bem, você não cobra mais. E quando se tenta penetrar na brecha entre um elemento e outro, que sempre fizeram parte do recorte, ela (a obra) vira nicho.

Isabel: Voltando um pouco nessa questão das etapas da realização... Você lembra um pouco mais do processo? Dessa mudança de uma primeira história de ficção para o projeto mesmo do filme?

Arthur Omar: Olha.... Ah é, estou vendo aqui... A gente entrou na montagem com a narração.

(Arthur Omar lê um texto dele da época, do momento da montagem):

“O texto da narração foi mudando até chegar no seu ponto atual, gravado por Othon Bastos, só que não casa mais com a ordenação dos planos. Estamos ordenando um filme segundo uma exposição de planos que não é a do filme que estamos ordenando. De alguma forma isso nos dá, nos está cortando da tela subdividindo o eã e criando aquela sensação de que ainda não começamos aquilo que já começamos. Sensação estranha.” - Entendeu? Esse era o clima. – “Ricardo me diz “Isso me lembra o *Congo*”. Eu pergunto: “isso o que?”. Célio retruca “precisamos rediscutir esse filme. Não está acontecendo nada. Vou lendo em voz alta o que escrevo repetindo as frases que alguns segundos antes haviam sido...” Ah, por que eu estou escrevendo um diário enquanto eles estão ali. Quer dizer, de vez em quando eu paro e leio, olha: “Vou lendo em voz alta o que escrevo repetindo as frases que alguns segundos antes haviam sido ditas pelos participantes da cena, como se tudo estivesse ocorrendo na superfície do papel. Sim, o mundo foi feito para terminar num diário de montagem.” Aí papapa... “Alguém comenta sobre *O Processo* de Welles, a tard, assisti *O Garoto Toshio*, de Oshima, etc e tal... Interrupção no bar, vamos comer. Na volta, as imagens da gravura na tela são impressionantes. Eu exclamo: “caralho”.”

Isabel: É muito vivo.

Arthur Omar continua leitura: “O grande problema é a ficção, o grau que ela se distribui no sujeito e no objeto. Ela é excessiva em mim e carente no filme. Como se a ficção, sempre com maiúscula, independente de qualquer história a ser contada, fosse algo que se pudesse bombear na obra, como um combustível ou gás num balão ou um tônus muscular.”

2) Método de trabalho: apropriação e distanciamento

Isabel: Você acha que nessa crítica de um determinado discurso histórico antropológico, que você faz em *Triste Trópico*, o filme não faz justamente uma outra proposta de narrativa histórica e poética? De memória como experiência? Enfim, para além da crítica que o filme faz a um determinado discurso, ele também não propõe outra coisa?

Arthur Omar: É. Eu acho até que você levantou um ponto interessante. O filme, e aliás todos os filmes que eu faço, tem essa perspectiva, vamos dizer assim, crítica ou desconstrutiva. É, todos eles na verdade simultaneamente apresentam uma espécie de proposta que eu diria até de escavação de um outro nível, de uma outra zona de conhecimento, cujo objeto até não estava nem disponível enquanto objeto. Ela (a obra) constrói e ao mesmo tempo ela, digamos, formula o seu próprio objeto. Então, assim, até outros filmes poderiam ser feitos a partir dessa abertura. Isso vem desde o *Congo*. No *Congo* você tinha essa desmontagem do discurso antropológico. Mas dentro... se você fizer uma decupagem dos diversos letreiros que eram filmes sobre os negócios da Academia, a antropologia como uma tentativa de apreensão de uma prática, uma zona da realidade que estaria fora dela, fora do campo discursivo em que ela se dá em termos sociais. Então a cultura popular, é uma outra coisa. Ela teria até uma função de apreender isso e de alguma forma recuperar e criar uma impressão de conhecimento e que de alguma forma facilitaria essa distância. Então, eu diria que, o *Congo* é essa tentativa de produção da distância. Mas, ao mesmo tempo, ele tem uma série de elementos que você pode observar na decupagem... dessa desconstrução verbal do discurso sobre a congada feito pela etnografia, essa descrição, personagem, cenas, levantamento histórico e etc e tal. Ele tem ainda um pouco inocentemente toda uma jogada de dialética, de isso contra aquilo, isso contra aquilo... Até aventando a hipótese de que se poderia trabalhar com uma outra forma de fazer filme, onde os diversos elementos não viessem se agregando, mas viessem se contradizendo. Era toda uma ideia de dialética cinematográfica etc e tal, mas tem muitos textos sobre

isso depois. *O Tesouro da Juventude*, ele já vai dar um passo além, a partir de um material totalmente encontrado, *found footage*, em que o elemento de conhecimento, antropológico, de antropologia visual, sobre aquelas diversas tribos africanas, lagartos da Ilha de Komodo, enfim, populações australianas, tudo aquilo que é um índice de objeto antropológico, aquilo tudo é organizado numa espécie de fluxo extático. Seria o primeiro momento que essa questão do êxtase, que estaria depois dentro da minha obra, vai se colocar. Então todo um elemento de conhecimento que teria ali é de alguma forma afastado para você ter um tipo de experiência sensorial, que vem da música que eu compus, acho que nesse ponto é uma experiência pioneira, né? (...) Depois você vai ter essa questão, então, de ali você ter a incorporação do material externo, né? Ah, outra..

Isabel: *Ressurreição*?

Arthur Omar: *Ressurreição* também. É uma incorporação. Mas eu digo que o *Ressurreição*, na verdade, seria não um estudo sobre corpos encontrados nos massacres, etc, e nas guerras de drogas, de gangues no Rio de Janeiro, mas ele é colocado, talvez de uma forma irônica, ou para criar uma polêmica, como estudo sobre a atuação da força da gravidade sobre os corpos sem vida. Então seria uma, na verdade, é sempre propondo em todos esses filmes uma alteração da percepção. (...) Essa palavra está distanciada, ela já está muito carregada de conotações, mas é para você produzir um tipo de olhar diferente para aquilo. No *Demônios, Espelhos e Máquinas Celestiais*, uma Série Fotográfica tem (falha no áudio) ao grito do Munch, é uma série recente, entre aspas, já tem algum tempo... Está no meu livro, *Antes de ver, A Menina do Brinco de Perola* também é uma ação, digamos, tem uma referencia à história da pintura, etc, mas de alguma forma, tentando não incorporar *A Menina do Brinco de Pérola* no meu discurso, mas, de alguma forma, afastar o discurso da *Menina do Brinco de Perola* tal como ele tem sido apreendido, etc. Então, sempre teve essa produção da distância. Mas a citação ela está muito presente em diversos filmes. No caso do *Triste Trópico* é a apoteose da citação, porque, por exemplo, a trilha sonora é toda montada com elementos de fora. É uma espécie de... é uma montagem quase que... eu não diria surreal, mas é uma montagem de elementos que não se articulam originalmente. Textos do século XVI, o próprio Lévi-Strauss, padre Antônio Vieira, Euclides da Cunha e uma série de... Eu encontrei aqui um arquivo com os materiais de trabalho do filme. Você vai encontrar aqui a maneira como era feito o levantamento desse material, que na verdade poderia gerar “N” filmes. Eu sempre considero o filme que eu estou fazendo como uma espécie de, não exatamente um modelo, mas ele seria uma das possibilidades diante de um campo de possibilidades que o trabalho vai abrindo. Então esse campo de possibilidades, mesmo que eu não o siga, e o *Triste Trópico* é um caminho que eu não segui tal e qual – é um campo de possibilidades que independe do filme. Entende? Nesse sentido ele é diferente de um trabalho de montagem pura e simplesmente, em que eu vou organizar materiais que vem de fora em função de um determinado objetivo. Aqui eu acho que tem muito um elemento de criação de um... desse campo. É um campo de possibilidades, onde os elementos vão entrar de uma forma ainda não prevista, não previsível. Outra coisa, *Os Cavalos de Goethe*, você tem o que eu passei a chamar de complexos culturais. No *Cavalos de Goethe*, você tem a teoria das cores, do Goethe, você tem toda uma referencia à visualidade romântica, Delacroix a partir das pinturas de cavalo que ele fez quando estava no Marrocos etc e tal, que abre todo um campo novo, né? O cavalo inclusive como emblema da energia. Você tem o poema do T. S. Elliot o *Four Quartets*, algumas citações, você tem, enfim, também tem um texto sobre isso. São, digamos, são junções provisórias e momentâneas, de elementos que dentro de uma história da cultura seriam díspares, ou não teriam originalmente uma relação entre si, que vão, no momento, para aquela obra, estabelecer uma conexão. Por exemplo, eu agora estou planejando uma exposição para São Paulo, grande. Ali já vai ter um outro complexo cultural. Que vai ter o Popol Vuh, mitos astecas, com uma certa teoria da fotografia antropológica, enfim, são momentos em que elementos díspares, a partir do trabalho, eles se organizam alí pra produzir alguma coisa, e depois eles se desfazem. No caso do *Cavalos de Goethe*, é isso. Eu não vou passar minha vida inteira trabalhando com a teoria das cores do Goethe. Aí entra num certo momento que vai bater com o poema do Elliot, que vai bater com toda a

questão da guerra jornalística, etc etc. Então, em fotografia, no próprio *Antropologia da Face Gloriosa*, você tem, em alguns títulos, uma referência a *Lágrimas de Mannheim*, aí a foto está aludindo a uma referência histórica... E tem esses filmes, fora o *Ressurreição*, (...) como *Atos do Diamante*. *Atos do Diamante* também é um filme feito a partir de imagens de cenas de crime, agora já coloridas. Mas elas vão se intercambiar com imagens do carnaval, etc, produzindo um determinado efeito. E esse filme ele fazia parte de uma instalação em que havia uma outra imagem, que era a operação dentária de instalar um diamante nos dentes de um personagem. Então tem toda uma coisa, enfim, de algo externo que eu possa tentar renovar, etc e tal. De alguma forma é desconectar aquilo de seu sentido original, é produzir uma distância em relação àquilo e utilizar aquilo para meus fins, que são bem específicos.

Isabel: É no desvio e na reorganização, né?

Arthur Omar: É. Mesmo os documentários que eu fiz sobre artista plástico, tem o Tunga, Cildo Meirelles, tem um filme sobre Raoul Ruiz, tem o Eduardo Sued. Esses filmes, na verdade, às vezes, os próprios artistas se sentem um pouco incomodados com o filme. (...) Alí também, eu incorporo aquela obra, mas sem de alguma forma estar falando com ela. Tem toda uma metodologia de utilização daquilo para outros fins. E onde, paradoxalmente, algo novo, que não estava no discurso, nem da estética e nem da história da arte, acaba se revelando sobre aquelas obras. Então tem recebimento, né? Filme sobre moda, a mesma coisa. Não é um documentário sobre moda. Tinha que ter os tecidos, tinha que ter o desfile. Mas aquilo é incorporado, de uma maneira que vai, que cria uma distância sobre aquilo. Aquilo deixa de ser um objeto, inclusive sobre o qual eu poderia estar querendo dizer algo novo. Não, aquilo se torna um material virgem, original. Essa é, enfim, uma característica. Tudo isso que eu acho que tem uma... Não vamos usar a palavra pretenciosa de originalidade, mas forma a especificidade da minha operação dentro do campo cultural. Não estou falando fora, mas aqui. Que é essa (questão), digamos, se você juntar todos esses elementos, tem uma coerência de abordagem, tem uma coerência de produção, e tem uma absoluta coerência que vai se construindo ao longo do tempo e vai se desdobrando em várias áreas, conceitual, teórica. (...) Mas não é o que ela (a obra) é no seu diferencial, pra usar uma palavra que está em moda, não é ainda absorvido com a clareza que deveria. Então, seja na fotografia, nos filmes, etc, e na verdade, na questão da produção conceitual. Você tem os conceitos, estão todos ali. No *Antes de ver*, teve até um cara em Belo Horizonte, que disse: “Finalmente você saiu do armário”. Eu falei: “Como?”. “Teórico”. Aí eu falei: “Ah, bom.” Mas é por que você nunca quis ler. Po que *Antropologia da Face Gloriosa* tem texto, *O Esplendor dos Contrários* tem texto, *O Zen e A Arte Gloriosa da Fotografia* tem texto, *Viagem do Afeganistão* tem texto, *Lógica do Êxtase* tem texto. E todos eles têm texto sobre memória, percepção, *papapa*, imagem, etc. Só que no *Antes de ver* você tem um texto maior. Está falando sobre fotografia, mas de alguma forma, você pode retroativamente projetar isso para o *Triste Trópico*. Não que no *Triste Trópico* eu estivesse pensando essas mesmas coisas, mas o *Triste Trópico* com o passar do tempo e com a evolução da minha obra, ele passou a fazer parte de um todo maior que é o que veio depois dele.

Isabel: Sim.

Arthur Omar: E que deve ser lido.

3) Sobre a montagem de *Triste Trópico*

Arthur Omar: Essa questão da montagem do *Triste Trópico*, ela não vem como uma proposta... Ela não vem como uma tentativa de renovar a montagem em si, ela é uma decorrência da necessidade de se encontrar uma nova posição. Aí está a questão da montagem. A noção de montagem, nesse filme, especificamente, ela não está ligada ao montador. No sentido de que ele é um filme que propõe a presença do aspecto montagem, de uma maneira diferente e praticamente autoral, que vai determinar a

própria existência do filme. É uma concepção do filme. O que interessa é esse deslocamento que a montagem (efetua), e não a montagem em si, que tem elementos também interessantes. Nesse tipo de realização são múltiplas fases de montagem, por que vai ter desde a seleção, da escolha desses materiais justamente, de como deslocar, que eu acho, que concordo que é o central, às citações que vão formar esse texto, enfim, até a montagem propriamente dita. Até a montagem propriamente dita, relação som, imagem, *papapa*. E o Ricardo, assim, era incrível, cara, é uma pena, realmente. E o Ricardo é a pessoa que eu sinto falta, realmente.

(...) Sempre se diz assim: o *Triste Trópico* é um filme descontínuo. Aí tem o Ismail fala sobre isso... Diversos alunos em faculdade quando estão discutindo o filme... A Guiomar que fez um trabalho também sobre o filme, sempre enfatizado esse aspecto da descontinuidade. Só que eu, pessoalmente, acho que é o contrário. Assim, o filme, ele se apresenta, é uma luta, um combate para tornar contínuo uma coisa que era descontínua. Mas no momento em que o filme se dá, ele não tem nenhum buraco. Ele é visto como um fluxo de montagem ininterrupto. Você tem filmes que são descontínuos. Eu não estou contra o descontínuo, nem contra o contínuo. (...) Assim, a descontinuidade surge na produção do material. (...) É a produção de uma dificuldade. É a produção de uma incompatibilidade, a partir da leitura de cada um dos elementos considerado na sua ambiguidade máxima. E aí a montagem, ela vai eliminar essa descontinuidade. (...) A ação do filme, a recepção do filme, a entrega do filme ao elemento espectral, ela é totalmente contínua. (...) O desafio de utilizar elementos que originalmente não foram feitos para conviverem entre si. Entendeu? Eu entendo essa leitura, que também é válida, e até facilita pra um espectador que está começando, etc. e tal. Mas eu não pensei o filme como uma junção de descontinuidades, etc. e tal.

Sobre o método de montagem:

Arthur Omar: No momento que eu trabalho com muitas imagens, essas imagens, elas têm um potencial, cada uma, se tomada independentemente, de significar muitas coisas. Então a ideia é manter, se eu pego uma imagem que vai ser a primeira do vídeo, normalmente as pessoas fazem edição numa sequência contínua. (...) Então, no momento que você pega uma imagem e junta com a outra, todo o potencial de ambiguidade e, digamos, de multiplicidade que a imagem teria, ele vai ser sensivelmente reduzido, por que ela vai entrar já dentro de um discurso, ela vai entrar numa combinação com a imagem anterior, e depois, com a posterior. Então você vai, de alguma forma, limitando. E editar, montar, é um pouco é isso: você vai limitando etc e tal. Então o método criado – e que na verdade era o método ainda não assumido como o método no próprio *Triste Trópico*, mas que depois desenvolvi de uma forma obsessiva, e até irritante, por isso que as pessoas que trabalham comigo tem, assim, todas acabam escrevendo um texto, tem o do Ângelo, o Cezar Migliorin, mas todos eles tem assim, “puxa, no início foi tão estranho editar”, aí eu achava que não dava pé... Essa reflexão disso veio no *Pânico Sutil*, e está nessa entrevista da revista Cinemais. (...) Aí é o seguinte, cada imagem tem uma ambiguidade, então é preciso você ir esticando quase que dentro de uma tensão psicológica, intolerável, ao máximo, manter durante o processo o máximo possível da ambiguidade dessa imagem. Então o processo de edição era assim: você pega um montinho, (por exemplo), eu pego duas imagens, elas combinaram, elas juntaram aqui. Já limitei, mas eu não vou pegar isso aqui e juntar com outras coisas. Separa. Tá ali. É o folder do... separado. Agora tem um outro montinho. Aí o produtor, ligava, ne? Ansioso do seu dinheiro. Como é que? O filme está quase pronto? Faltam dois dias. Quantos minutos já tem? O filme vai ter 12? Quantos minutos já tem? Eu vou dizer o que? Não tem nenhum. Chega na véspera. Quantos minutos já tem? Não tem nenhum. Em um dia ele tem os 12. Por que aí, você passa por um, por uma etapa superior de outras combinações, mas digamos, a ideia é sempre manter essa, manter essa indeterminação da imagem o maior tempo possível. E é por isso que eu, muitas vezes, eu volto às mesmas imagens, tentando conferir a elas outros sentidos que foram eliminados, não eliminados, né? Não que a imagem tenha muitos sentidos. Ela pode ter muitos sentidos. Digamos, esses sentidos, eles não estão dentro dela e eu vou descobrir isso. Não, assim, são recontextualizações e isso ela é um meio plástico que pode absorver

novas percepções. Mas não quer dizer, metafisicamente, que o sentido exista ali dentro e que eu revelei. Ainda tem esse elemento. E no caso do *Triste Trópico*, eu me lembro foram séculos editando. A gente chegava na sala de montagem... tem até o diário de montagem do *Triste Trópico*.

Isabel: Ah, isso me interessa muito.

Arthur Omar: É assim, mas na verdade, é só dos primeiros dias, por que a coisa foi ficando tão intensa e... e era sempre isso: e agora? E aí, chefe? E agora? No *Triste Trópico* eu me lembro que aqui no quarto (...) ficavam as fotos preto e branco espalhadas aqui no chão assim... Durante um ano, o troço ali... entendeu? Nada tinha sido projetado para combinar com nada. Nenhuma imagem do carnaval... Tinha uma intuição... Mas então tudo, digamos, tudo podia ser. E essa demora, em grande parte, era um efeito desse não deixar nem que a imagem caia numa queda, numa degradação do seu potencial de multiplicidade, nem deixar que o filme facilmente adquira uma direção.

Isabel: Nesse sentido, assim, realmente quando fui analisar e começar a escrever (sobre *Triste Trópico*), fui meio que dividindo por sequências assim. (Mas percebi que) essas sequências em que fui dividindo eram totalmente arbitrárias, porque realmente, o filme ele vai num contínuo que é muito difícil dividi-lo por cenas ou sequencias, né? Eu já tinha até escrito alguma coisa sobre isso. Tem essa questão da descontinuidade da imagem e som, mas ela não se reflete nem um pouco na narrativa, que realmente é um turbilhão contínuo, né? E nesse sentido eu até queria ver com você uma questão, eu tenho uma sensação de que a montagem ela tem muito uma coisa de trabalhar, mesmo que não tenha nenhuma fusão, mas com a coisa da simultaneidade, não é? Da co-presença dos elementos, em que uma coisa vai se acumulando na outra.

Arthur Omar: Sim, é.

Isabel: Mais do que uma depois da outra, né? Tem mais esse aspecto de acúmulo do que do sequencial, não é?

Arthur Omar: É, inclusive porque como o filme como ele tem várias, vamos dizer assim, várias bandas: você tem a banda das fotos da Europa, você tem a banda dos letreiros, você tem a banda importante do carnaval, você tem a banda da narração, que é uma entre outras, etc. É como se, num determinado momento, uma delas que tá ali embaixo, ela viesse pra cima, mas todas, de alguma forma, continuassem, mesmo na sua invisibilidade. Então é como se todas elas estivessem dadas diretamente ao mesmo tempo, simultâneas. Por exemplo, as fotos, elas são antigas. Elas são anteriores até a filmagem do carnaval. São as fotografias... Eu tenho todas elas aqui. Aí a minha ideia era fazer uma exposição do *Triste Tropicico* com essas fotos grandonas. Algumas, selecionar umas 20 assim. Aí vai ser uma coisa totalmente nova, entendeu? Você vai ver essa foto pela primeira vez, ela vai ser ampliada daquele tamanho pela primeira vez e na verdade o filme, ele praticamente, ele vai oferecer o seu material pela primeira vez. E a ideia do projeto que eu botei na cinemateca, até ter essa confusão, e que na verdade não foi aprovado, era fazer uma recuperação digital do *Triste Tropicico*, e tendo essa recuperação visual do *Triste Tropicico* na imagem/som do filme tal como ele é, voltar para o material original e fazer um negócio em hipertexto. Então você clica numa imagem, você tem um universo de imagens, etc. Você clica num outro negócio... você clica numa cena de carnaval, você pode ir para o *Inferno* ou pode ir para a *Antropologia da face gloriosa*, e pode ir pro material inédito que não foi usado. Inclusive, muita coisa não foi usada por que era feito ali, sem grana nenhuma, era zero, né. O filme era feito com copião preto e branco na época. Por que só um rico mesmo faria com um copião colorido. (...) Ali, os filmes do meu avô, eles tinham que ser, tinha que ser cortado, reduzido, pra depois ampliar, que era caríssimo só o que entrava, entende? É obvio que se fosse hoje eu teria usado tudo, teria usado coisas que não entraram. No próprio *Inferno*, que a gente foi, eu e Ricardo, nós fomos no material original, não o da edição de *Triste Trópico*, mas

nos filmes originais. No *Inferno* tem coisas que não estão no *Triste Tropicó*. Cenas completas, que no *Triste Tropicó* não tinham sentido. Porque ele tinha uma dinâmica de edição que não permitia você demorar ali tanto tempo. Mas no *Inferno*, eles ficam até final.

(Interrupção)

Arthur Omar: Antes de existir um instrumental tecnológico para a hipertextualidade... computador... não só o instrumental da máquina, mas o instrumental do software, do programa, da ideia mesmo de hipertextualidade. Porque você diz assim: “ah, mas o filme é tão experimental, ele é descontínuo, ele rompe com a linearidade. Não rompe com linearidade nenhuma, porque ele é um filme igual aos outros. Ele tem um começo e vai pro final. Assim, todos, seja Stan Brakhage, seja qualquer coisa, eles têm uma característica: começa e vai. (...) Não adianta. A menos que sejam experiências meio de espaço, de *expanded cinema*, que também... na verdade, é linear. Mas a ideia que eu imagino que esteja contida no pensamento do *Triste Trópico* e isso você vai ter certeza se você imaginar os materiais aqui, que são dezenas e dezenas de listas - listas de reis medievais, lista de não sei o que lá, (...) esse material ele continua inteiramente virgem para um outro filme. Se eu passar isso aqui para um computador, já é um filme! Aqui ó, por exemplo, Arthur Álvaro Noronha, era um nome, né, AAN. Aí tem assim, iniciais de “Arthur Álvaro Noronha”, “ai, ai, neguinha”, “adão antes das núpcias”, “amar antes de mais nada”, “avesso amigo do nazareno”, “assombrações não-sei- o-que-lá”, “Alan Carlos Antônio”, “âmago da África negra” ... isso... o filme não continha isso. Nem sei por que que está riscado, não sei se cheguei a usar... está vendo? Então isso aqui... Isso aqui é um universo!

Isabel: É um universo.

Arthur Omar: “Academia amazônica de não sei o que lá”, “arroubo os as e não me toques”, “asno antropóide nilista”, “assu no caide nocaute”, “apêndice de um abacaxi neurótico”, “apocalipse de um alto número”, “azia do abdominal de Nietzsche”. São experiências verbais que depois eu vou usar na produção dos títulos do *Antropologia da Face Gloriosa*, que foram construídos assim. Assim, eu tenho o arquivo de títulos. 5000, 6000, tinha uma época que eram 3000, agora são 10.000. (...) Então, assim, tinha um universo que eu estava viajando na minha cabeça, a única pessoa no planeta naquele momento, vivendo essa experiência, que está infinitamente além do filme realizado. É como se eu tivesse vivido uma aventura mental ou espiritual, e que o filme deu naquilo. Mas o filme está aqui, e aquilo é imenso, não só pelo material levantado, como pela quantidade de criação composta alí dentro. Então é a ideia do filme-chave. Aquilo é o ponto onde resultou aquele trabalho concreto que tinha o compromisso de ser, enfim, de virar um filme, de terminar. Mas na verdade, há uma multiplicidade de possibilidades criativas, mesmo, não só de material. Por que muitos autores reúnem materiais e materiais. O próprio Benjamin, no seu *Livro das Passagens*. Editaram o material completo. Tem texto e tem recortes. Não-sei o que lá, tem mil páginas, etc. Era o Benjamin. Só que o *Triste Trópico*, isso aqui daria, digamos, uma revelação de um trabalho. Em média, o cinema brasileiro não tem nada. (...) Isso é um trabalho que, ele tem um horizonte do cinema, mas ele tem uma especificidade própria que não está em lugar nenhum a não ser no campo que ele mesmo abriu para ele. E é um campo que eu mesmo não identifico mais, e que ao mesmo tempo não existe no domínio da cultura por que simplesmente é invisível. Entendeu? Mas na verdade eu não cheguei a completar o raciocínio que eu estava falando e que originou tudo isso, que é: O *Triste Tropicó* ele tem, não falo pela qualidade, mas por esse lado chave dele de ser um nódulo, um cruzamento de possibilidades, né, um filme com um potencial que tá dentro dele, ele é um filme essencialmente hipertextual. Isso está na sua natureza. Você intuiu um pouco no momento que você fala que é como se tudo fosse simultâneo. Como no filme você só tem uma coisa que aparece de cada vez, aí em último caso tem uma fusão e tal, mas a fusão já é uma coisa só, na verdade não são duas, mas é como se, virtualmente, as diversas linhas permanecessem ao longo dele. Isso é um campo. Mas na verdade, a produção dele foi toda feita a partir de um levantamento que é típico dessas produções

hipertextuais, né, que antigamente era o CD-ROM, etc. São arquivos não-lineares. Um nome que aparece no filme, esse nome joga pra não sei quantos nomes. Assim... “Salve rainha mãe rainha dos...” Aí você tem dez orações possíveis extraídas do século XVIII. Aí se você está aqui “oração para nossa Santa Rita de não sei o que lá – século XVIII”, você pode voltar atrás nas outras orações, ou pode saltar século no XVIII para descrições da paisagem dos viajantes da *tantantan*. Então, o que aparece na superfície do filme pode ser considerado quase que como portas de entrada, cada plano. Assim, não a porta de entrada para os planos que vem depois ou uma porta de saída para os planos que vem antes, mas como uma porta de entrada pra outras dimensões, algumas das quais não estão presentes no filme. E na verdade, o filme como um todo (é) como uma porta para uma ramificação infinita, mas eu não gosto da palavra infinita... múltipla, de filmes que poderiam emergir do campo que ele abre, e de certos elementos contidos na sua linguagem.

4) Atlas Mnémosyne e conceitos

Isabel: Agora uma coisa que... tem passado pela minha cabeça... O filme me lembra um pouco essa coisa do *Atlas Mnemosyne*, no qual uma coisa associa com a outra e que isso pode ser infinito e... tende a isso.

Arthur Omar: É. Essa questão ela é interessante. Eu li o livro do Didi-Huberman sobre o Warburg. E aí tem os livros do Warburg. E participei da mesa do Philippe-Alain Michaud sobre o Atlas. E eu dei uma palestra sobre o Atlas. Assim, cadê a palestra? É, que é interessante que eu coloco de alguma forma no meu trabalho... (...) É, quer ver? Mesa redonda palestra MAR (Museu de Arte do Rio) foi em 06 de 2013, tem 32 páginas... “Hoje, 4 de Junho de 2013, cujo tema geral foi o arquivo visto a partir das questões sugeridas pelo Atlas de Warburg, preparei minha fala para se integrar no espírito de todas as questões que foram abordadas *tatata*”... Aí eu começo a falar dos arquivos que eu tenho, né? Assim... “Eu mantenho arquivos numa quantidade tal que seria necessário criar um arquivo dos meus arquivos. Eles são distribuídos segundo temas e matérias, algumas curiosas. Como meu arquivo de sílabas, estocadas para criação futura de línguas alienígenas ou arcaicas. O arquivo de nomes sonhados com que certos personagens se apresentaram a mim em cenários oníricos, muitos figurões secretos, cujos nome e sobrenome me pediram avisando que era proibido anotar, surgindo dentro deste arquivo de nomes um sub-arquivo invisível e imaterial em estado de desaparecimento veloz porque na memória cerebral que me coube ter, não fica quase nada por muito tempo e só me resta saber que eles existiram, porque era proibido anotar e estiveram presentes e me mandaram ocultar a sua mensagem. Aliás eu nem deveria estar dizendo isso para vocês aqui. Arquivos de... Arquivos de metáforas que poderão vir a se tornar objeto de construções, arquivo de palavras, arquivo de situações e toda sorte de recortes, arquivo de títulos de livros e enciclopédias capazes de me abastecer com ideias até que a luz da última estrela do universo se apague. Meu uso de arquivo” *papapa*... Aí continua, enfim.

Hoje em dia teoria da montagem é uma coisa meio... eu não vou dizer ultrapassada, mas aquilo não mobiliza politicamente a teoria da montagem, etc e tal. E eu em uma dessas minhas entrevistas mais recentes, talvez até nessa. É nessa do MAR de 2013. É em que eu estou com o Philippe-Alain Michaud ali na plateia. Ele, na verdade, é um discípulo e ele escreveu o livro sobre o Warburg né? *Warburg a imagem e movimento*. E essa palestra era sobre o *imagem e movimento*... Eu questionei essa ideia do Eisenstein. Porque, digamos, estabelecendo uma diferença, eu já nem fui nesse campo da hipertextualidade porque eu trabalhei um pouco mais com essa ideia dos meus filmes mais recentes que são esses documentários, entre aspas, onde a montagem, a junção de imagens, vai produzir conceitos. É, mas são conceitos que não tem palavras, são ideias, mas que não tem palavras pra defini-las, eles surgem depois. Por que? Porque no Eisenstein quando ele vai... (...) digamos, dizer que um plano A junta com um plano B e gerar o conflitante, e produzir um conceito que seria o C, na verdade esse conceito ele preexiste à montagem. Ele é uma ideia que preexiste e que a montagem, ou seja, o elemento

sensorial fílmico, imagem, duração e até o som, estão ali para torná-lo pedagógico. Estão ali para torná-lo... para propagá-lo ou encontrar uma forma mais elegante de exprimi-lo. Só que ele existe antes, né? O conceito dos ídolos, não sei que lá. Esse conceito ele existe antes, é uma ideia, está lá... Ele preexiste. Então, o Eisenstein ele vai, na sua teoria da montagem, criar uma metodologia da análise do processo cinematográfico em que você... Como você vai fazer com que esses conceitos que na verdade são coisas racionais passem através da sensibilidade? (...) Então duas imagens se juntam e formam um terceiro elemento que é uma ideia, mas essa ideia ela já existe. Então, o problema dele todo é como pegar essa ideia que já existe e transformá-la em filme, em imagem, de tal forma que as massas que são analfabetas etc e tal possam absorver dentro de um outro regime de percepção esse conceito. Mas esse conceito, a ideia já existe. A minha proposta de montagem e que eu, enfim, nem sei se eu consigo realizar e consegui realizar isso. Mas nos meus filmes, eles não são... Por isso que eu digo não é a descontinuidade que está se criando... Eu estou criando uma grande continuidade entre imagem que as vezes não têm. Elas vão produzir um conceito. Só que que conceito é esse? É um conceito novo, é um conceito que não tem palavra. Assim, não dá para você definir. Se você... Se desse... Se tivesse uma palavra, ele já existiria. Então ele é um conceito sem palavras, que não pode ser dito, a não ser pelo filme. E aí é o que justifica eu estar fazendo um filme e não fazendo um texto ou uma pesquisa etc e tal. Esse elemento é um elemento absolutamente fundamental, que é uma característica dos meus documentários ou anti-documentários, mas não é bem um anti-documentário. Desses filmes de moda, filmes sobre artistas plásticos e etc etc, em que existe uma montagem, tem uma irracionalidade naquela montagem, mas ela vai produzindo ideias. Que essas ideias só podem ser absorvidas sensorialmente, mas é claro que com a razão também, mas sensorialmente porque não através de palavras, pelo espectador que está vivendo o filme como experiência. É, isso não está em lugar nenhum. É nos filmes de artista plástico... tem uma visão que você experimenta vendo a obra do Tunga no meu filme, que praticamente virou obra do Tunga mas não é, é meu. Entende? Mas eu digo é... profundamente, assim, dos poucos filmes mais meus é *O Nervo de Prata* e é aquele que o Tunga se revela mais como Tunga. Por que? Porque é a metodologia levada às últimas consequências. E tem ideias ali contidas que não estão na obra, mas imediatamente elas são nela incorporadas. Porque é tão integrado, (...) pertinente que ela passa a integrar na obra.

5) Comparação entre *Triste Trópico* e *História do Brasil*

Isabel: A tese trabalha também com essa escolha de trabalhar com materiais já existentes com a pretensão de desenvolver uma reflexão teórica um pouco mais geral, de pensar essa questão de um desejo de história e memória nos filmes, e essas possibilidades como um discurso alternativo. E também, pensar isso em relação ao *História do Brasil*. Por exemplo, como os filmes trabalham a relação com o tempo presente e a ditadura, com a questão da colonização, do lugar da violência... Enfim, que história ou que histórias os filmes tocam...

Arthur Omar: E tem... em relação ao *História*... você tinha o negócio do filme histórico. E essa na época era a crítica assim radical que eu imaginei em relação ao *História do Brasil*. É que o Glauber usa essa reconstituição da história, ele usa de uma maneira um pouco imediata, assim. É quase como se aquilo fosse um documentário. É a independência do Brasil, aquilo... e ele vai tentar desmontar aquilo em termos de toda uma proposta política, mas ele usa toda essa reconstituição histórica ao longo do tempo no cinema brasileiro e principalmente daquela época de uma maneira não crítica. Eu acho, na minha opinião. Então é, digamos, ele pode desmontar a visão da história, mas ele não desmonta o que é história? Entendeu? São os personagens... e principalmente a nível de uma iconografia. (...) E dá uma outra interpretação. Mas aquelas imagens em si, elas não são desmontadas enquanto iconografia. O *Triste Trópico* ele faz rigorosamente o oposto. Olha só, formulando um negócio aqui. O Glauber parte dessa coisa do filme histórico de ficção e ele utiliza aquilo como se fosse um documentário para ter uma narração onde ele vai falar o oposto do que aqueles filmes queriam falar. Mas ele toma aquelas imagens

“for granted”. Aquilo é dado. É um dado não questionado. O meu filme eu faço o contrário. Eu parto de imagens... Ele parte de ficção como se fosse um documentário e eu parto do documentário como se fosse ficção. E as imagens são desconstruídas ainda, entendeu? É, rigorosamente uma operação... agora que você tá colocando isso, eu não tinha pensado dessa forma, mas agora que você tá colocando, é rigorosamente o inverso, uma situação inversa. Ele parte da ficção como se fosse documentário e eu parto do documentário como se fosse ficção. Aí você tem ali o carnaval, o nascimento da tragédia, como se eu estivesse lá. Nada do que está documentado ali é tratado como documento daquilo. É mais, não como se fosse uma ficção no sentido de uma encenação, mas é aplicado sobre aquilo um sentido de ficção, um sentido de que não é... não é o carnaval, não é a representação do carnaval, não é um filme de família, as fotos da Europa também não são documentos da minha viagem lá, cada uma tem um negócio, enfim... Se você for analisar bem eu acho que dá pra criar uma simetria. É interessante.

Isabel: Interessante. Essa questão que você falou da ficção é muito interessante e mesmo quando vai para o documental, por exemplo, *História do Brasil* vai usar umas imagens lá da primeira missa e aquelas coisas, aquelas imagens clássicas do século XIX, já românticas né? Enquanto o *Triste Trópico* vai usar imagens do século XVI, enfim... Da visão do europeu, do índio...

Arthur Omar: E o Glauber ele toma aquilo como documental. Então o estilo de representação ali romântico, aquilo é o que é aquela época. E o meu é o seguinte, nada é, digamos, eu duvido do documentário especificamente. E que é uma coisa que ao longo do meu trabalho todo vai ser uma... Eu não gosto da palavra distorção porque ela é negativa, mas teve um elemento, um momento de desconstrução. Mas é a busca por uma renovação iconográfica. Não por novas imagens em si mesma, mas por uma renovação iconográfica que permita uma outra... na própria imagem, que permita a inclusão de um outro nível de percepção. Por exemplo, o carnaval nele (*Triste Trópico*) é percebido diferente. Se você vai pegar *A Lira do Delírio*, o carnaval é o carnaval. É um filme de carnaval. Entendeu? Não tenho nada contra, mas é carnaval.

Isabel: O *Triste Trópico* teatraliza o carnaval o tempo inteiro. As encenações, os monstros. Em relação ao *História do Brasil*, eles são realmente filmes assimétricos nesse sentido, com essa questão de Brasil...

Arthur Omar: Não, a palavra não é assimétrico, a palavra é simétrico.

Isabel: Sim.

Arthur Omar: Quer dizer, não que eles sejam filmes assimétricos, mas você poderia pensar os dois num certo nível, como sendo simétricos em pontos diferentes. E realmente é isso, ele constrói um documentário partindo de imagens de ficção, que são vistas como se fossem documentos, documentário. (...) E tem um pouco da simetria de um, que seria um pouco da diferença deles, é que praticamente a fonte do *História do Brasil* é o cinema. Digamos... toda a pesquisa e tal são imagens cinematográficas, às vezes um pequeno documentário. Mas a fonte dele é uma. No caso do *Triste Trópico*, a fonte é múltipla. Não só pela multiplicidade das imagens, mas todo texto ele é construído como uma montagem, muitas vezes, não oferecida como montagem. Você não percebe que é uma montagem. Às vezes, você tem uma frase de Euclides da Cunha junto com Antônio Vieira e aquilo é montado para parecer uma frase só. E aí texto do século XVII, texto do Lévi-Strauss, notícias de jornais do século XIX. Quer dizer é uma quantidade imensa de materiais heterogêneos... Eles (os dois filmes) estariam em oposição, em simetria oposta, em oposição simétrica, ou seja, simétrico oposto...

Isabel: E que são filmes realizados exatamente ao mesmo tempo, né. Também a realização do Triste Trópico é entre 71 e 74. O filme (*História do Brasil*) termina, bom termina de uma maneira conturbada, num termina exatamente, mas em 74 justamente que é quando ele passa em Paris.

Arthur Omar: É, o *Triste Trópico* é um trópico, o outro é o Brasil. Tem uma ideia de história só que a história no *Triste Trópico* ela é uma remontagem. Aí é montagem a própria narrativa, ela é montagem. No caso do Glauber, a história é linear na verdade. A história do Triste Trópico, ela mistura Canudos com, com messias indígenas, com não sei que lá. Então os almanaques... são o que há de história, de referência à história ali... E ali (na montagem) entra muitas vezes até datas, mas é como se fosse uma história explodida da sua linearidade.

Annexe II – « Entrevista a M. », 1974 (inédite)

Entrevista a M.

De Arthur Omar

Obrigado por enviar as 10 perguntas. Respondi às sete primeiras, e deixei de lado três, porque as respostas ficariam redundantes. Aqui vão elas, precedidas de uma breve introdução.

INTRODUÇÃO À ENTREVISTA

Neste começo, há a dificuldade de falar do filme, o problema de encontrar o tom adequado de apresentação. Um tom que seja o equivalente reflexivo do trabalho que o filme pretende realizar entre seus pares, isto é, os outros filmes do momento presente. Ou melhor, um tom que coloque o filme no seu devido lugar. Sem desviá-lo nem para a direita, nem para a esquerda.

O problema da inauguração, o ato inaugural, que seria esta entrevista: o primeiro contato, onde o produto começa a ser anunciado. Triste Trópico acabou de ficar pronto. Ninguém ainda assistiu Triste Trópico.

Esse passo inicial se agrava pela minha ausência de uma perspectiva real perspectiva sobre o filme. Ainda não o vi pronto e projetado na tela grande. Não tenho um equivalente seguro para que o julgamento possa se estabelecer. O máximo que pude ver do filme não passou de cada rolo mixado, de dez minutos cada um, projetado na tela do estúdio de som, havendo com um intervalo de quarenta e cinco minutos entre cada rolo, e com a imagem feita a partir de copião em preto e branco. Numa situação confusa de projeção, o excesso de luz dos projetores da Atlântida, lavava o degradé das imagens. Eu com um outro olho fixo no mapa de mixagem, contando plano por plano, e ao mesmo tempo esquecendo essa contagem, porque a própria mixagem foi improvisada, e inventada no ato. Como aliás o filme todo, trazendo novas camadas a cada momento.

Nunca se sabia para onde o filme estava caminhando, e, principalmente, que filme era aquele. Um filme impossível de ser planejado de antemão. Um filme de descoberta progressiva, que só revelaria sua verdadeira face no final. Ainda não vi essa face inteiramente descoberta.

Era o filme todo que se renovava, e se desfazia, a cada etapa de sua feitura, — seja a montagem, seja a escolha do material que iria compor o suporte visual, seja a transcrição das pistas em magnético, seja a combinação da música com os ruídos.

Em resumo, onde havia transporte, havia transformação. Isto foi tomado como princípio de método e norma de trabalho. Onde se processava uma mudança de lugar, se processava também uma alteração na função do elemento em questão, sempre e necessariamente.

Nunca uma operação dada se limitou a reproduzir a outra, como, por exemplo, a filmagem poderia reproduzir um roteiro, ou uma mixagem poderia reproduzir uma ambientação realista apresentada na cena.

Nosso propósito era um trabalho em duas frentes. O projeto do filme — sem fio temático, de um lado — e de outro, a sedução pelo material visual e sonoro. Deixar-se levar pelo que ele sugeria. Ser guiado pela variedade de formas e sons coletados em sobras de outros documentários, em filmes de arquivo da década de trinta registrando a vida quotidiana numa cidadezinha do interior, em fotografias da França e Inglaterra, que fixavam um olhar estranhado sobre uma cultura dominante, mas nem tanto pelo exaurimento de seu corte (corte da fotografia e da cultura), símbolos mágicos apresentados em bruto, gravuras, medalhões, nus que Delacroix fotografou, sequências de um nu caindo de Muybridge, anterior ao cinema prefigurando-o (programa: reduzir novamente o cinema a um nu caindo. i.e., carne exposta num movimento simples), fotografias da Europa, repito-o, tomadas do turístico ponto de vista de um observador fascinado e não envolvido (des-envolvido) que atravessa os museus, estátuas, galerias de portraits, ruínas romanas em Óstia, lojas de antiques & curios, etc, um espectador que expectora baixinho, e mais certas cenas curtíssimas em que um ator irrompe no filme, totalizando juntas não mais que quarenta e cinco segundos, o que corresponde a uma justa proporção do papel da encenação dentro de um filme de ficção, pelo menos dentro da nossa proposta inicial de *invert* a hierarquia da fórmula culinária que atribuía pesos relativos aos elementos de um filme, uns elementos sempre mais importantes (atores, diálogos, etc), outros menos (letreiros, narração, fotos).

Simplesmente *inverte*. Porque a fórmula culinária é tão forte que não apareceu no horizonte um modo de escapar dela. Então Triste Trópico é o mesmo filme acadêmico que se repete nas telas do Rio, talvez apenas visto através de um espelho que o coloca de cabeça para baixo...

Simples ou não? Resposta: simples. Triste Trópico é muito simples. Quase primitivo. Se poderia mesmo destacar o que existiria de primarismo assumida em sua estrutura algo rígida de uma narração obsessiva que desdobra seu recado ao longo de todo o filme, e as imagens egípcio-frontais que se justapõem em sequências privadas numa primeira leitura do encadeamento justificativo —ou da justificação encadeada — próprio do filme clássico, voltado para a psicologia, para a alma e para o abismo — mesmo que, por vezes, ou sempre, travestidos em ação e emoção —, i.e. a constituição de um personagem.

Triste Trópico teria, não a ver com a *constituição* do personagem, mas com a *reconstituição*. O que explica sua vontade de mimar o documentário — a opção por uma estrutura rigorosamente documental num filme de ficção.

Eu não diria um *documentário fictício*, ou uma *ficção documental*, pois isso nos levaria a certas experiências já marcadas nos anos recentes, e mais, nos impor a divisão um tanto gasta dos gêneros cinematográficos.

Digamos simplesmente que sim, há uma ficção. Ou melhor, uma história contada, narrada, linear, tradicional, começo-meio-fim, pouco sutil, rígida — ficção essa que é, dentro do filme, construída com material documental, recolhido, não especificamente produzido para este filme, visual e sonoro, sendo que a própria história é retirada, e montada a partir de documentos etnográficos.

Vertente principal: o estudo sobre messianismo indígena de Alfred Métraux. E documentos literários —parágrafos de Vieira, Euclides da Cunha, Nuno Marques Pereira, e outros, tomados não como documentário de época, mas como documentos de uma atitude frente ao objeto.

A eles se combinam trechos de almanaques antigos brasileiros. Os almanaques populares, muito comuns na primeira metade do século, em geral, lançados por fabricantes de remédios, para compor, senão ele próprio um filme almanaque, pelo menos um filme que, ao se voltar para a História — a “ciência” histórica, a “reconstituição do passado” — adota a postura de um almanaque, a fragmentação de um almanaque. Postura que, ao ser assumida, se transforma numa tentativa de rever o modo altamente problemático, como a História vem sendo tratada e manipulada no grande filme histórico brasileiro dos últimos cinco anos.

Modo esse que, sob uma aparência de épico e científico, é considerado pelo filme Triste Trópico como simples História de almanaque, não uma abordagem rigorosa e controlada da história dentro do cinema.

PERGUNTAS

Por que você resolveu, de repente, partir para a longa-metragem? Acha que já está preparado, após fazer apenas um curta, *Congo*?

Sugestão para você, que é crítico de cinema: rever esse conceito de longa-metragem. Um conceito puramente métrico, inventado pelos distribuidores para normalizar uma fonte de renda. Na verdade, eu não *partii* para o longa metragem depois de Congo — que é o meu terceiro curta —, mas para realizar 32 curtas-metragens encadeados, e brevíssimos, Triste Trópico, ou talvez, visto de um outro ângulo, um único fragmento que dura quase duas horas. Triste Trópico é um longa-metragem feito em prol do um *estilhaçamento da duração*.

Qual a razão de, na sua experiência inicial, você ter partido por um caminho quase completamente oposto ao que seguem todos os realizadores jovens?

Meu problema era o dos trabalhos preliminares. A limpeza do terreno. Examinar as condições de possibilidade, pensar o que poderia se ocultar por trás da espontaneidade com que alguém se atira a fazer cinema. Examinar o método vigente, e se ele poderia atender às minhas necessidades. Congo é um filme preparatório para um filme sobre a congada, e não um filme sobre a congada. Um experimento, um teste de controle do material. Um passo atrás, um filme cheio de escrúpulos.

Sim realmente é um caminho quase completamente oposto ao que seguem todos os realizadores jovens. Nota: rever essa noção de realizadores jovens, pois, hoje em dia, não existe mais um grupo social que se possa chamar de realizadores jovens, porque o cinema já não é mais uma coisa viável para realizadores jovens.

Por que você escolheu um tema basicamente etnográfico? Era aquilo que mais se adaptava às suas preocupações culturais e/ou políticas?

Sim, o tema é rigorosamente etnográfico: *o messianismo indígena*. No início da produção esse não era o tema do filme, mais vinculado à micro-sociologia dos conjuntos residenciais. O tema

etnográfico, na verdade, mesmo depois de adotado, não é o verdadeiro tema do filme — mas *um* dos temas possíveis que serviriam de caminho para se atingir o objetivo, ou seja, o verdadeiro tema do filme.

Mas em que consiste o verdadeiro tema do filme? A resposta se encontra no título, e na má leitura que se poderia fazer desse título, que não é uma simples redução ao singular da exposição *Triste Trópico* de Levy Strauss.

Ao contrário, a palavra *Trópico* deveria ser lida em itálico, ou melhor entre aspas, isto é, *Triste “Trópico”*, pelo seu caráter de citação. Onde se diz *Trópico* se está querendo dizer a *noção de Trópico* — *Triste noção de Trópico* —, uma noção cunhada para a apreensão da realidade brasileira. Realidade vista como tropical.

Essa tropicalidade é que talvez não seja tão interessante, ou melhor, tão produtiva para a feitura de filmes onde a História é o tema. Ou se faz *análise histórica*, ou se faz *análise tropical*. Mas *esta* geralmente é confundida com *aquela*, ou melhor, a existência desta detonaria automaticamente a existência daquela.

Como o cinema trabalha sobre elementos basicamente visuais, a busca de uma “visualidade brasileira” para o filme leva à valorização de certos dados que visa bloquear a análise histórica, fazendo-a deslizar para a análise tropical. O tema etnográfico é um fator muito forte, pela sugestão para essa visualidade. Mas existem outros disponíveis por aí, o cangaço, etc.

Se tivesse de filiar seu filme a alguma tendência do novo cinema brasileiro, a qual delas preferiria?

É uma longa série de desvios e equívocos a crônica dos filmes históricos recentes brasileiros. Veja bem, o cineasta está entre duas facas —sem falar na censura, que é, no fundo, a grande responsável, mas isso não é uma faca, é uma serra. Vejamos.

De um lado, a linguagem do filme recebida pela tradição — linguagem essa que implica num modo específico a ele de como a realidade vai surgir, ela tem sua própria definição e delineamento do que o real que o espectador deve apreender. De outro lado, uma reflexão intuitiva de que o filme para apreender o Brasil precisa se reformular, absorver novos lados formais e conteudísticos, isto é, se *reformar*.

O problema é que a conexão entre esses dois aspectos, essas duas facas, nunca é pensada em profundidade, dando origem a fusões espontâneas e aparentemente espetaculares, mas que não resistem a uma análise mais rigorosa. Pois o arcabouço teórico, de que elas explicitamente se revestem para se justificarem, não passa de uma pseudo-teoria. A própria distinção entre filme de autor e filme de público é uma falsa opção, decorrente dos reflexos dessas insuficiências ao nível econômico.

Seria interessante rever a história dos últimos dez anos de cinema brasileiro sob o leva dos equívocos na ruptura. Perguntar como essa vontade de ruptura foi pensada estética e economicamente? Como as soluções foram se modificando nas diversas fases? Como foi interpretada pelas diversas tendências estéticas? Como tudo desembocou no cinema brasileiro de hoje. Mas principalmente, como uma série de experiências produtivas não foram levadas adiante e como não se compreendeu a necessidade de se seguir uma série de caminhos que certos filmes-chaves abriram? E que caminhos são esses, como retomá-los superando-os?

Nota: estou falando de um ponto de vista estritamente formal, em linguagem. O dado econômico muda tudo, o que é trágico e nada mais.

A rigor, em que consiste sua fita de estreia? Fale sobre o “enredo”, sua dramatização, os intérpretes, etc.

O enredo: um médico, após estudar em Paris, volta ao Brasil e se instala em pequena cidade, publica um almanaque, inventa remédios, e se liga aos canais de poder locais. Mas começa a sofrer alterações físicas e psíquicas e abandona tudo para se transformar numa espécie de Messias que provocaria em 5 anos intensas migrações dentro da área, fenômeno comum desde o século XVI.

Tal fio narrativo simples é apenas um dos elementos do filme, limitando-se à voz do locutor, enquanto a banda de imagens trabalha numa outra faixa, não ilustrando o que a locução conta, mas reagindo contra ela. Estrutura contrapontística, onde música e ruídos vêm colaborar no conflito geral de todos os elementos fílmicos entre si.

Aparentemente o filme é um documentário tradicional, narrado e fartamente documentado, cuja estrutura é entrecortada por uma série de interlúdios visuais, que desviam a ação do seu fio condutor, criando novas ramificações.

O nível da ficção (como o nível da água) só atinge meio calado. A ficção não é dramatizada na tela, como nos filmes tradicionais, mas reduzida ao lugar de onde partem todas as narrações e histórias, a fala, a narração oral.

A imagem afronta o som — mas num regime invertido, onde a trilha sonora é o corpo principal, onde vem submeter-se a imagem. Isso correspondendo a uma etapa de transição no estudo do cinema em que se procura um novo estatuto da imagem, um novo controle, uma nova função, e como liberar na imagem uma zona de significação que no cinema vem sendo reprimida.

O texto do filme é todo feito de citações. Montadas lado a lado, sem mencionar o autor, a não ser em dois casos, Euclides da Cunha, nome emblemático, que é por si só uma citação, e o padre Antônio Vieira. Outros nomes menores são mencionados, porque nada significam.

Nos créditos havia mesmo originalmente uma cartela *Fontes*, onde se arrolavam 83 autores, cartela essa que visava dar à ficção delirante do filme o máximo de credibilidade. A ideia foi abandonada, em benefício da ambiguidade e mistério.

O personagem Dr. Arthur, sendo um médico, carrega sobre si todos os dados que seriam naturais dentro de um contexto indígena. Nisso consiste o propositivo inverossímil sobre o qual o filme faz repousar o afastamento de observador, necessário à análise do seu objeto, que não é tanto etnográfico, como o *modo* como se pretende tratar os objetos etnográficos.

Nesse caso, um filme como Congo foi um filme preparatório. Um momento de escrúpulo, onde se vacila em tocar certos objetos com a linguagem disponível hoje, e não adaptada a esse objeto.

Triste Trópico constrói explicitamente todo um sistema de defasagens entre o espectador e o objeto, procurando, a cada passo, irrealizá-lo mais, o que corresponde, no fundo, não a um desligamento, mas a um desejo de mais contundência num futuro realismo. Nesse ponto, cabe a questão do filme científico, categoria que poderia aceitar Triste Trópico, desde que devidamente alargada.

Veja bem, há um tema que regula o filme, e a ficção apesar de generalizada, ou melhor, disseminada, ao longo de todos os níveis do filme — todas as relações de elementos de imagem, narração, ruído, música, estando determinadas por motivações fictícias, e não dedutíveis logicamente como num documentário tradicional onde a forma procura se apagar diante de um conteúdo que ele apresenta como imediatamente verdadeira e real e onde essa forma se torna complexa apenas como princípio de retórica e decoração — a ficção em Triste Trópico surge como auxiliar, como serva, como subordinada a uma dinâmica que a extravasa, a ponto de não se poder qualificar Triste Trópico como filme de ficção, nem de se poder reduzi-lo ao enredo que lhe percorre.

Esse enredo foi colocado contra a parede, minimizado. Não no sentido de ser um enredo pequeno, ou de pouca importância como certos filmes de vanguarda costumam fazer, mas no sentido de se ter conseguido colocá-lo num devido lugar, espremê-lo contra apenas um dos cantos do filme, impedindo seu derramamento sobre os outros cantos, embora, vez por outra, ele se infiltre, e a imagem acabe ilustrando, e a música sublinhando, e o ruído ambientando — opa! nenhum filme é de ferro...

Concluindo, sobre o fato de ser um filme científico, podemos acrescentar que todos os elementos são documentais. São fatos, são dados, matéria de informação e divulgação. O filme realiza sobre esses dados um trabalho de ordenação e deslizamento.

O valor do filme deve ser medido, não tanto pelo valor dos fatos analisados e reunidos, mas pelo ponto onde esse trabalho parou. Isto é, até onde se conseguiu ir deslizando os elementos entre si, perguntando-se sobre a suficiência ou a insuficiência do caminho percorrido, saber se foi longe demais, ou se não deu nem para a saída.

Triste Trópico é a biografia de um personagem fictício, no modo irônico. Os cortes no tempo são bruscos, primitivos. Não há psicologia ou motivações secretas. Tudo é claro e transparente.

Fatura de mito, simplificação abusiva de mito. Modelo máximo: Os Sertões. Talvez Triste Trópico seja o único modo viável de se levar a ele Os Sertões hoje e sem recursos econômicos. O texto da cena final funde Euclides e Vieira. Beethoven tapa as grandes brechas. Não há modelo reduzido de sociedade dentro do filme. Os personagens não encarnam classes sociais ou virtudes. Propositadamente a sociologia se encontra neutralizada, como nos almanaques. Um filme anti-sociológico, porque vê, provisoriamente, na sociologia, um abuso de causalidade. Triste Trópico é uma cascata de efeitos.

Equipe:

Direção e roteiro: Arthur Omar. Narração: Othon Bastos. Fotografia: Iso Milman. Filmes da década de trinta: Arthur Álvaro Noronha. Fotografias: Arthur Omar. Montagem: Ricardo Miranda. Direção Musical: Cirilo Gonot.

Importante sublinhar o importante papel de Othon Bastos narrando o filme, não somente por ser um ator extraordinário e sutil, mas por ser uma referência maior dentro de uma cinematografia, que remete a todo um mundo, a partir de Deus e o Diabo na Terra do Sol.

Annexe III – DVD (Extraits)

« Ne m'intéresse que ce qui n'est pas à moi » : une approche esthétique de la reprise d'archives dans deux films d'histoire au Brésil pendant la dictature

Résumé : Dans le but d'évaluer la portée historiographique de ce choix de montage qui consiste à faire œuvre cinématographique à partir d'images déjà existantes, cette thèse développe une étude de deux films de réemploi réalisés au Brésil dans le début des années 1970 : *História do Brasil* (*Histoire du Brésil*, Glauber Rocha et Marcos Medeiros, 1974) et *Triste Trópico* (*Triste Tropique*, Arthur Omar, 1974). Œuvres uniques dans la filmographie de cinéastes importants, ces films, réalisés uniquement à partir du recyclage de matériaux divers, partagent en plus de leur méthode atypique de réalisation, un intérêt central pour la compréhension de l'histoire du Brésil. Dans leur travail avec les images préexistantes, *História do Brasil* et *Triste Trópico* actualisent des questions qui traversent non seulement l'esthétique cinématographique, mais plus généralement le champ de la création culturelle brésilienne des années 60-70, période politiquement marquée au Brésil par une dictature militaire (1964-1985). À partir d'une analyse esthétique du montage, nous nous interrogeons sur la façon selon laquelle ces films s'approprient l'histoire et construisent à l'aide des procédés mêmes de montage un regard sur la société brésilienne du temps présent, celui de leur réalisation. À partir de quels matériaux et de quelles stratégies discursives développent-ils une pensée historique ? Un troisième film, postérieur, *Tudo é Brasil* (Rogério Sganzerla, 1998), est ponctuellement convoqué dans la première partie de la thèse, afin de montrer combien certains choix politiques et esthétiques de ces films de réemploi de 1974 signalent une position générationnelle, partagée par Sganzerla, qui se prolonge dans le temps.

Mots-clés : *film de réemploi, montage, archive, histoire, cinéma brésilien, dictature, réappropriation*

« I am only interested in what's not mine »: an aesthetic investigation on two Brazilian compilation films

Abstract: This thesis develops a study of two compilation films made in Brazil in the early 1970s: *História do Brasil* (*History of Brazil*, Glauber Rocha and Marcos Medeiros, 1974) and *Triste Trópico* (*Sad Tropic*, Arthur Omar, 1974). Unique works in the filmography of important filmmakers, these films, made from the appropriation of various materials, share in addition to their atypical method of filmmaking, a central interest for the understanding of the history of Brazil. They radically exploit the power of rewriting what already exists to build a new work of historical content. In their work with pre-existing images *História do Brasil* and *Triste Trópico* address issues that concern not only the cinema, but the field of Brazilian cultural creation of the 60s and 70s, period politically marked in Brazil by the military dictatorship (1964-1985). Based mostly on an aesthetic analysis of the film's *montages*, we question the way in which they "write" history and offer, in their very editing processes, a perspective at Brazilian society. From what materials and discursive strategies do these films develop their historical thoughts? The thesis aims to contribute to the establishment of a range of film recycling practices and theoretical questions about the presence of archival footage in cinema, as well as about the relationship between cinema and historical narrative.

Keywords: *compilation film, montage, archive, history, Brazilian cinema, dictatorship, foundfootage.*

Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III
ED 267 - Arts & Médias - Cinéma et Audiovisuel
MAISON DE LA RECHERCHE
Bureau A007
4, rue des irlandais
75005 PARIS

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Escola de Comunicação – Programa de Pós-Graduação em Comunicação em Cultura
Secretaria de Ensino de Pós-Graduação da Escola de
Comunicação da UFRJ.
Av. Pasteur n° 250 - fds, Urca, Rio de Janeiro.
CEP: 22290-240