

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PPGLET

ANABELLE LOUISE MARIE POLLY

DOIS OLHARES CINEMATOGRAFICOS
CONTEMPORANEOS SOBRE A DECOLONIZAÇÃO E A PÓS-
COLONIZAÇÃO NO ESPACO LUSO-BRASILEIRO : *TABU* DE
MIGUEL GOMES E O *SOM AO REDOR* DE KLEBER
MENDONÇA FILHO

CURITIBA/LYON

2015

ANNABELLE LOUISE MARIE POLLY

**DOIS OLHARES CINEMATOGRAFICOS CONTEMPORANEOS SOBRE A
DESCOLONIZAÇÃO E A PÓS-COLONIZAÇÃO NO ESPACO LUSO-
BRASILEIRO : *TABU* DE MIGUEL GOMES E *O SOM AO REDOR* DE KLEBER
MENDONÇA FILHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, e ao programa Master en Études Lusophones, da Faculté des Langues da Université Lumière Lyon 2, como requisito parcial à obtenção dos títulos de Mestre em Letras e Master en Études Lusophones. Área de concentração: Estudos Literários. Linha de Pesquisa: Cinema, colonização, pós-colonização.

Orientador: Prof. Dr. João Carlos Vitorino Pereira

Coorientadora: Prof. Dr^a. Patrícia da Silva Cardoso

CURITIBA/LYON

2015

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Polly, Annabelle Louise Marie

Dois olhares cinematográficos contemporâneos sobre a descolonização e a pós-colonização no espaço luso-brasileiro: *Tabu* de Miguel Gomes e o *som* ao redor de Kleber Mendonça Filho / Annabelle Louise Marie Polly – Curitiba, 2015.

113 f.; 29 cm.

Orientador: João Carlos Vitorino Pereira

Coorientadora: Patrícia da Silva Cardoso

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Mendonça Filho, Kleber, 1968-. 2. Cinema - Brasil - História.
3. Colonização – Conflito social - Sociedade. I. Título.

CDD 791.43



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima sexta, referente à sessão pública, ocorrida por **videoconferência**, de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **ANNABELLE LOUISE MARIE POLLY**. No dia vinte e nove de setembro de dois mil e quinze, às onze horas, na sala 206, 2.º andar, no Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Patrícia da Silva Cardoso, Presidente, João Carlos Vitorino Pereira, Bernard Corneloup e Renata Telles designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “**DEUX REGARDS CINÉMATOGRAPHIQUES CONTEMPORAINS SUR LA DÉCOLONISATION ET LA POST-COLONISATION DANS L'ESPACE LUSO-BRÉSILIEN: TABU, DE MIGUEL GOMES ET O SOM AO REDOR DE KLEBER MENDONÇA FILHO**”, apresentada por **ANNABELLE LOUISE MARIE POLLY**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Patrícia da Silva Cardoso retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte e nove de setembro de dois mil e quinze.

Dr^a Patrícia da Silva Cardoso

Dr^a Renata Telles

Dr. João Carlos Vitorino Pereira

Dr. Bernard Corneloup

Annabelle Louise Marie Polly



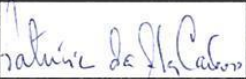
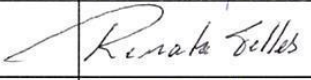
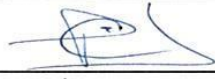

Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **ANNABELLE LOUISE MARIE POLLY** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Patrícia da Silva Cardoso, João Carlos Vitorino Pereira, Bernard Corneloup e Renata Telles arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação “**DEUX REGARDS CINÉMATOGRAPHIQUES CONTEMPORAINS SUR LA DÉCOLONISATION ET LA POST-COLONISATION DANS L'ESPACE LUSO-BRÉSILIEN: TABU, DE MIGUEL GOMES ET O SOMAIO REDOR DE KLEBER MENDONÇA FILHO**”.

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr ^a Patrícia da Silva Cardoso (Presidente)		Aprovada
Dr ^a Renata Telles		Aprovada
Dr. João Carlos Vitorino Pereira		Aprovada
Dr. Bernard Corneloup		Aprovada

Curitiba, 29 de setembro de 2015.


Prof. Dr. Antônio Augusto Nery
Vice-Coordenador

Resumo

De que modo o fantasma opressor da colonização ainda está presente nas sociedades luso-brasileiras ? O que essa presença revela acerca dessas sociedades ? A nossa pesquisa procura responder a estes questionamentos através do estudo de duas obras cinematográficas. O filme *Tabu*, obra do português Miguel Gomes, aborda a colonização e a descolonização na África, enquanto o filme *O som ao redor*, do brasileiro Kleber Mendonça Filho, enraíza sua ficção no contexto atual da pós-colonização no próprio país. A análise da construção dos espaços-tempos representados nas duas obras destaca a importância do “mito da origem” no espaço colonial, bem como a passagem do tempo na narração cinematográfica e a disposição dos espaços segundo a classe social. A oposição constante entre dominantes e dominados é representada através de duas visões, a partir das quais pode-se notar uma tensão desequilibrada entre as partes, que resultará em um final trágico. Esses dramas refletem a violência existente nessas sociedades, oriundas de uma luta de classes cada vez mais camuflada. Embora os contextos sejam diferentes, as duas obras cinematográficas têm em comum opções estéticas peculiares que traduzem um olhar específico sobre a luta de classes ligada à colonização. Mais do que uma crítica, essas obras propõem uma reflexão e uma conscientização da nossa condição explicando, através da História e das relações de poder, a essência das nossas sociedades.

Palavras chaves : Brasil, cinema, colonização, dominados, dominantes, luta de classes, Portugal, pós-colonização, sociedade.

Resumé

Comment les traces de la colonisation sont-elles encore visibles dans les sociétés luso-brésiliennes ? Que révèle cette présence à propos de ces sociétés? Notre recherche propose une réponse à ces questionnements à travers l'étude de deux oeuvres cinématographiques. Le film *Tabu*, du portugais Miguel Gomes, aborde la colonisation et la décolonisation en Afrique tandis que le film *O som ao redor*, du brésilien Kleber Mendonça Filho, propose une fiction dans le contexte actuel de post-colonisation dans son propre pays. L'analyse de la construction des espaces-temps représentés dans les deux oeuvres détache l'importance du mythe des origines dans l'espace colonial, tout comme le passage du temps dans la narration cinématographique et la disposition des espaces selon la classe sociale. L'opposition constante entre dominants et dominés est représentée à travers deux visions, à partir desquelles on peut noter une tension déséquilibrée entre les parties, qui débouchera sur une fin tragique. Ces drames refètent la violence présente dans ces sociétés, en proie à une lutte des classes dissimulée. Bien que les contextes soient différents, les deux oeuvres cinématographiques ont en commun des choix esthétiques particuliers qui traduisent un regard spécifique sur la lutte des classes liée à la colonisation. Au-delà d'une critique, ces oeuvres proposent une réflexion et une conscientisation de notre condition en expliquant, par le biais de l'Histoire et des relations de pouvoir, l'essence de nos sociétés.

Mots clés : Brésil, cinéma, colonisation, dominés, dominants, lutte des classes, Portugal, post-colonisation, société.

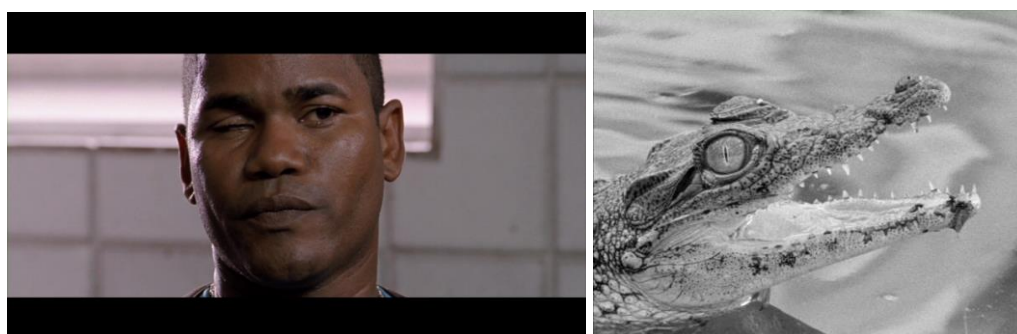
Tables des matières

Introduction	11
Chapitre I : LA DUALITÉ DES ESPACES-TEMPS	17
1. Un espace colonial mythifié	17
1.1. Un lieu et un temps indéterminés dans <i>Tabu</i>	18
1.2. Des espaces en voie de disparition dans <i>O som ao redor</i>	19
2. Comment le passé s'insinue-t-il dans le présent ?	22
2.1. Du présent vers le passé dans <i>Tabu</i>	22
2.2. Du passé au présent dans <i>O som ao redor</i>	24
3. Des espaces dichotomiques	27
3.1. Une vie facile dans un espace privilégié.....	27
3.2. Deux espaces cloisonnés.....	32
3.3. Recife : le quartier vu comme un microcosme	36
4. Des choix esthétiques au service des espace-temps	40
Chapitre II : COLONS ET « DOMINANTS » AVEUGLES À LA RÉALITÉ	45
1. Le champ de vision des « dominants » : un regard étriqué sur la réalité	46
2. Prolepses et fausses pistes	52
3. Comment les « dominés » s'emparent-ils du récit, sur l'image et dans la narration ?	59
Chapitre III : LE POUVOIR DISSIMULÉ DES COLONISÉS ET DES « DOMINÉS »	64
1. Le regard des « dominés » : un regard omniscient et dénonciateur sur les «dominants »	64
2. L'œil du crocodile et le borgne : des symboles d'omniscience	71
3. La chute des « dominants »	76
Conclusion	82
ANNEXES	88
ANNEXE 1 - Générique de <i>O som ao redor</i>	89
ANNEXE 2 - Générique de <i>Tabu</i>	90
ANNEXE 3 - Prix remportés par <i>O som ao redor</i>	91
ANNEXE 4 - Prix remportés par <i>Tabu</i>	92
ANNEXE 5 - Réception critique de <i>O som ao redor</i> au Brésil	93

ANNEXE 6 - Réception critique de <i>Tabu</i> au Portugal	96
ANNEXE 7 - Filmographie de Miguel Gomes.....	98
ANNEXE 8 - Filmographie de Kleber Mendonça Filho	99
ANNEXE 9 - Récit en voix off de l'<i>incipit</i> de « Paraíso » dans <i>Tabu</i>.....	100
BIBLIOGRAPHIE	102

Annabelle POLLY

**DEUX REGARDS CINÉMATOGRAPHIQUES
CONTEMPORAINS SUR LA DÉCOLONISATION ET LA
POST-COLONISATION DANS L'ESPACE LUSO-BRÉSILIEN:
TABU DE MIGUEL GOMES ET *O SOM AO REDOR DE*
KLEBER MENDONÇA FILHO**



**Mémoire en vue de l'obtention du
Double Diplôme de Master en Lettres / Études lusophones**

Préparé sous la direction de Monsieur João Carlos Vitorino Pereira
et de Madame Patrícia Da Silva Cardoso,

Maîtres de conférences habilités à diriger des recherches

**UNIVERSITÉ LUMIÈRE – LYON 2
FACULTÉ DES LANGUES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PPGLET**

Septembre 2015

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidée dans l'élaboration de ce mémoire. En particulier je voudrais adresser un grand merci à mes directeurs de recherches, Monsieur João Carlos Vitorino Pereira et Madame Patrícia Da Silva Cardoso, pour leur disponibilité, leur patience et leurs conseils.

Je souhaite également exprimer ma gratitude aux professeurs qui ont accepté de lire mes travaux en cours et ont su me faire avancer par leurs réflexions, Monsieur Bernard Corneloup, Madame Renata Telles et Monsieur Marcelo Paiva de Souza.

Ce mémoire n'aurait jamais atteint sa complexité sans ma mère Muriel Chandanson. Merci pour son intérêt, ses idées, ses critiques et ses conseils.

Un grand merci aussi à ma compagne Camila Nunho Riça pour sa présence et son écoute, et enfin à ma famille qui me soutient toujours dans les choix que je fais.

Introduction

L'histoire de toute société jusqu'à nos jours est l'histoire de la lutte des classes.

Homme libre et esclave, patricien et plébéien, baron et serf, maître de jurande et compagnon - en un mot, oppresseurs et opprimés en perpétuelle opposition ont mené une lutte ininterrompue, tantôt secrète, tantôt ouverte et qui finissait toujours soit par une transformation révolutionnaire de la société tout entière, soit par la ruine commune des classes en lutte.¹

Le long-métrage *Tabu* du réalisateur portugais Miguel Gomes fait sa première apparition sur les écrans en février 2012 lors de la 62^e édition du festival du film de Berlin. À cette occasion, il gagne les prix FIPRESCI, de la critique internationale, et Alfred Bauer, au titre des œuvres novatrices. S'ensuivront d'autres prix² comme ceux du meilleur film ou meilleur film étranger lors de festivals européens. *Tabu* marque donc l'année dans le monde du cinéma et suscite intérêt, étonnement et passion. Cela n'a rien de surprenant car ce qui caractérise la filmographie de Miguel Gomes³, c'est la singularité de cette production par ce qui se fait habituellement au cinéma. Le réalisateur portugais n'hésite pas à mélanger les genres entre contes, fictions et documentaires, et à égarer son spectateur dans les frontières entre réalité et fiction. Il incarne « ce cinéma de stylistes solitaires, en constante tension critique avec l'idée nationale, et qui se passent de génération en génération le flambeau de la liberté, de l'insolence, de la beauté »⁴.

La même année, le premier long-métrage du réalisateur brésilien Kleber Mendonça Filho est projeté en avant-première au festival de Rotterdam. *O som ao redor* remporte là le prix de la critique, puis celui du meilleur film, du meilleur son, du meilleur scénario, et d'autres dans divers festivals internationaux. Il a donc lui aussi bénéficié d'une réception exceptionnelle et fait partie aujourd'hui du répertoire des grands films brésiliens. L'œuvre⁵ de Kleber Mendonça Filho s'ancre très souvent dans son univers local, à Recife. S'attachant à décrire le quotidien des gens, le réalisateur aime intégrer des éléments surnaturels,

¹ Karl Marx et Friedrich Engels, *Manifeste du Parti Communiste*, Paris, 10/18, 2004, p. 19.

² Voir la liste des prix décernés aux deux films en annexe 3.

³ Voir Annexe 7, p. 91.

⁴ Jacques Mandelbaum, « *Les Mille et Une Nuits, vol.1, L'inquiet : les mille et une révolutions de Miguel Gomes* », *Le Monde*, le 23/06/2015, [En ligne], http://www.lemonde.fr/cinema/article/2015/06/23/les-mille-et-une-revolutions-de-miguel-gomes_4659581_3476.html, [17 août 2015].

⁵ Voir Annexe 8, p. 92.

fantômes ou autre dérèglement climatique extrême. Bien qu'il représente sa ville natale, ses films reflètent généralement le Brésil tout entier.

Ces deux films, au premier abord très différents, ont ainsi été produits quasiment au même moment, et ont suscité de fortes réactions de la part de la critique, dans des revues spécialisées. La liste d'articles que nous avons trouvés sur Internet, et que nous commenterons plus en profondeur dans notre conclusion, illustre ce fait⁶. Pour la plupart, ces articles sont élogieux envers les deux films, auxquels ils reconnaissent une forte originalité, autant dans le traitement du sujet que dans l'esthétique mise en œuvre. L'un brésilien, l'autre portugais, leurs sujets ne sont pas identiques ; on leur trouve pourtant comme point commun un regard spécifique sur une lutte des classes liée à la colonisation, ainsi que des choix esthétiques très particuliers. Dans ces choix, même distincts, on peut relever des similitudes qui montrent que ces deux réalisateurs tendent à renouveler l'approche cinématographique de ces thèmes.

Miguel Gomes livre, par le biais d'un regard incisif, une simple histoire d'amour où transparait une réalité silencieuse, celle des colonies portugaises en Afrique. Composé d'un court prologue, et de deux parties intitulés « Paraiso » et « Paraiso perdido », ce film met en scène deux voisines lisboètes, Pilar et Aurora, cette dernière étant assistée par Santa, Cap-Verdienne énigmatique. Effectuant un retour dans le passé, le cinéaste nous transporte alors dans la jeunesse de Aurora, fille et épouse de colons dans une terre Africaine jamais bien définie, où se joue une intense histoire d'amour interdite se terminant avec l'indépendance des colonies portugaises. Le cinéaste ne semble pas témoigner d'un engagement politique, et pourtant l'Afrique des colonies est bien présente en toile de fond tout au long du film, s'entremêlant avec la fiction. Gomes offre ainsi un regard sur les colons et les colonisés au quotidien, parallèlement à une histoire d'amour, si bien qu'on ne sait plus quel est le véritable sujet. C'est là que réside l'originalité de l'œuvre. La colonisation a déjà été filmée par d'autres réalisateurs, notamment par le portugais Manoel de Oliveira avec *Non, ou a vã gloria de mandar*, des films documentaires ont également été réalisés *a posteriori* à ce propos. Pourtant, bien peu proposent un regard apparemment aussi neutre, accordant ainsi à ce sujet une importance et une force singulières.

⁶ Nous renvoyons aux Annexes 5 et 6 où se trouvent, pour chaque film, trois références d'articles, accompagnés d'extraits.

Dans *O som ao redor*, Kleber Mendonça Filho filme le quartier de Boa Viagem à Recife, où il a toujours vécu. Nous sommes plongés dans le quotidien de différents personnages qui partagent ce lieu en tant qu'habitants ou travailleurs. Peu de choses se passent, mais divers événements apparemment insignifiants ponctuent ce quotidien, comme l'arrivée d'une équipe de sécurité pour protéger le quartier. Peu à peu, une tension monte et le son de la ville contribue au suspense qui va crescendo et qui débouche sur un règlement de compte tragique entre le fils d'un petit agriculteur assassiné et le riche propriétaire commanditaire. Il semblerait ici aussi qu'il n'y ait pas d'engagement politique. Pourtant, dans cette fiction représentant le quotidien d'une classe moyenne, le réalisateur présente deux types de protagonistes, que nous n'appellerons pas colons et colonisés, mais « dominants » et « dominés », selon la dénomination de Bourdieu, telle qu'elle est reprise dans la revue *Sciences Humaines*⁷. En effet, Pierre Bourdieu, dans son ouvrage *La domination masculine*, a abordé la notion de domination en ces termes :

Cette relation sociale extraordinairement ordinaire [la domination masculine] offre ainsi une occasion privilégiée de saisir la logique de la domination exercée au nom d'un principe symbolique connu et reconnu par le dominant comme par le dominé, une langue (ou une prononciation), un style de vie (ou une manière de penser, de parler ou d'agir) et, plus généralement, une propriété distinctive, emblème ou stigmaté, dont la plus efficiente symboliquement est cette propriété corporelle parfaitement arbitraire et non prédictive qu'est la couleur de la peau.⁸

Cela dit, les deux films ne s'inscrivent pas dans des contextes exactement identiques. Miguel Gomes plante son décor dans le Portugal d'aujourd'hui et en Afrique au temps de la colonisation, plus précisément à la fin de celle-ci ; il s'agit donc de la décolonisation. Kleber Mendonça Filho, quant à lui, choisit le temps présent et dépeint une partie de la société brésilienne actuelle, tout en pointant du doigt les vestiges d'une époque où cette société était coupée en deux, avec les maîtres d'un côté et les esclaves de l'autre. Le terme approprié pour désigner cette situation est alors celui de « post-colonisation ».

⁷ « [...] la société est un espace de différenciation dans lequel les rapports de domination sont dissimulés, car profondément intériorisés par les individus. Toute l'entreprise de Bourdieu va consister, en observant des terrains et des populations de toutes sortes [...], à démontrer les mécanismes de cette domination. » (Philippe Cabin, « Dans les coulisses de la domination », *Sciences Humaines* « Le monde selon Bourdieu », n° 105, mai 2000, [En ligne], disponible sur http://www.scienceshumaines.com/dans-les-coulisses-de-la-domination_fr_429.html, [consulté le 2 juillet 2015]).

⁸ Pierre Bourdieu, préambule du livre *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, [En ligne], disponible sur : <http://www.monde-diplomatique.fr/1998/08/BOURDIEU/3940>, [consulté le 30 juin 2015].

Yves Lacoste⁹ nous rappelle qu'en Amérique ce ne sont pas les autochtones qui ont remporté la lutte pour l'indépendance mais une oligarchie créole (les Européens nés dans la colonie), afin de se libérer du pouvoir des fonctionnaires venus d'Europe ainsi que du monopole commercial de la métropole. C'est l'exploitation de la main d'œuvre autochtone et des esclaves venus d'Afrique par le commerce triangulaire qui fonde la richesse de cette oligarchie créole. Le processus d'indépendance est très différent pour l'Afrique puisque ses peuples se sont libérés eux-mêmes par le biais d'organisations politiques tels le Parti africain pour l'indépendance de la Guinée et du Cap Vert (P.A.I.G.C.V.), le Mouvement populaire de libération de l'Angola (M.P.L.A.), puis l'Union des peuples angolais (U.P.A.), le Front de libération du Mozambique (FRELIMO). Ces mouvements indépendantistes ont souvent été soutenus par les régimes communistes de Chine, d'U.R.S.S. et de Cuba. D'une certaine façon, au Brésil, les anciens oppresseurs sont les « dominants » actuels, puisqu'il n'y a pas eu de révolution ni de transfert de pouvoir contrairement à ce qui s'est produit dans les ex-colonies africaines. C'est pourquoi nous avons décidé de bien définir deux contextes politiques différents, tels qu'ils apparaissent dans les deux films, qui sont celui de la décolonisation, dans le cas de l'Afrique lusophone, et celui de la post-colonisation dans le cas du Brésil.

Néanmoins, Miguel Gomes fait le choix, dans la première partie à Lisbonne, de montrer un Portugal contemporain dans lequel on perçoit une prolongation des rapports maîtres-serviteurs qui le rapproche de la situation du Brésil.

Avant d'entamer notre étude sur ces deux films, il convient de présenter les trois notions de colonisation, décolonisation et post-colonisation. La complexité de ces notions nous amène à les étudier du point de vue de plusieurs auteurs. Aimé Césaire tente de définir la colonisation en commençant par ce qu'elle n'est pas : « [...] ni évangélisation, ni entreprise philanthropique, ni volonté de reculer les frontières de l'ignorance, de la maladie, de la tyrannie, ni élargissement de *Dieu*, ni extension du *Droit* [...] »¹⁰, pour nous amener à :

[...] admettre une fois pour toute, sans volonté de broncher aux conséquences, que le geste décisif est ici de l'aventurier et du pirate, de l'épicier en grand et de l'armateur, du chercheur d'or et du marchand, de l'appétit et de la force, avec, derrière, l'ombre portée, maléfique, d'une forme de civilisation qui, à un moment de son histoire, se constate obligée, de façon

⁹ Cf. Yves Lacoste, *La question postcoloniale, Une analyse géopolitique*, Paris, Fayard, 2010.

¹⁰ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme – Discours sur la négritude*, Paris, Armand Collin, 1955, p. 9.

interne, d'étendre à l'échelle mondiale, la concurrence de ses économies antagonistes.¹¹

Cet aspect concurrentiel nous renvoie à Albert Memmi, pour qui l'aspect économique de la colonisation est fondamental : « La colonisation, c'est d'abord une exploitation politico-économique. [...] Elle est une relation de peuple à peuple et non de classe à classe. C'est cela qui constitue, à mon sens, l'aspect spécifique de l'oppression coloniale. »¹²

Voyons à présent comment définir le terme « décolonisation » avec Henri Brunschwig :

Elle est l'abandon par la métropole de sa souveraineté politique sur sa colonie. Ce qui ne signifie pas un retour au *statu quo ante*, car l'Histoire est irréversible et les colonies ont trop profondément subi l'empreinte des métropoles pour désirer effacer toutes leurs traces. [...] Pour les colonies, la décolonisation est l'accès à l'indépendance.¹³

Il est également important de souligner, comme le fait Albert Memmi dans *L'homme dominé*¹⁴, que ce n'est pas parce que l'oppression cesse que le colonisé n'existe plus en tant que tel. La décolonisation ne permet pas l'émergence d'un homme nouveau. Cela aura des conséquences essentielles dans notre étude, notamment en ce qui concerne le film *O som ao redor*. Ce fait amène à parler de post-colonisation. Selon Akhil Gupta, le post-colonial est « tout ce qui procède du fait colonial, sans distinction de temporalité »¹⁵. Pour Georges Balandier, le post-colonial est un « fait global total »¹⁶, une situation qui nous affecte tous, et pas seulement les anciens colonisés.

Ces considérations nous conduisent à poser la question suivante : comment ces films considèrent-ils, d'une part, le passé colonial africain du Portugal et, d'autre part, la situation post-coloniale actuelle du Brésil en ce début du 21^e siècle ? Bien que ces thématiques ne sautent pas aux yeux du spectateur non-averti ni dans *Tabu*, ni dans *O som ao redor*, nous allons tenter de montrer qu'en réalité ce sont des questions centrales dans ces deux œuvres. L'un des éléments de notre démonstration sera bien sûr l'étude de l'esthétique filmique, qui sera notre point d'ancrage tout au long des trois axes qui vont structurer notre recherche.

¹¹ *Ibid.*

¹² Albert Memmi, *Portrait du colonisé, Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, Folio Actuel, 1985, p. 15.

¹³ Henri Brunschwig, « Colonisation – Décolonisation. Essai sur le vocabulaire usuel de la politique coloniale », *Cahiers d'études africaines*, vol. 1 n°1, 1960, p. 52-53.

¹⁴ Albert Memmi, *L'homme dominé*, Paris, Gallimard, 1968, p. 66.

¹⁵ Akhil Gupta, « Une théorie sans limite », in Marie-Claude Smouts (dir.), *La situation postcoloniale, Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de SciencesPo, 2007, p. 218.

¹⁶ Georges Balandier, « Préface », in Marie-Claude Smouts (dir.), *La situation postcoloniale, op. cit.*, p. 24.

Nous étudierons notamment la bande-son, l'image, le montage, pour voir comment ces éléments contribuent à créer un regard singulier sur ces faits socio-politiques. Pour mettre en évidence à la fois les points communs et les points de divergence de ces deux films, nous examinerons la dualité des espaces-temps, où de nombreux éléments prendront tout leur sens à travers le prisme du mythe. Nous nous intéresserons ensuite aux colons et aux « dominants » dans leur rapport à la réalité. Enfin, nous étudierons le pouvoir occulte des colonisés et des « dominés ».

Les deux fictions, dont nous allons étudier le contexte historico-politique, exigent que l'on étudie d'abord les espaces référentiels et les liens qu'ils entretiennent avec une double temporalité.

CHAPITRE I

LA DUALITÉ DES ESPACES-TEMPS

Chaque film de notre *corpus* divise l'action en deux lieux et en deux époques. Dans les deux cas, les lieux sont liés au temps, ce qui nous amène à parler d'espace-temps, que Mikhaïl Bakhtine désigne sous le terme de « chronotope » – « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels telle qu'elle a été assimilée par la littérature »¹⁷ – et qu'il définit plus précisément comme :

[...] la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps.¹⁸

En effet, nous distinguerons l'espace rural, qui correspond au temps de la colonisation, et l'espace urbain, celui de la post-colonisation. Dans *Tabu*, c'est Lisbonne qui constitue le lieu de la contemporanéité et c'est l'Afrique mythique qui représente les lieux du passé. S'agissant du Brésil, nous observerons l'espace urbain et contemporain d'un quartier de Recife ainsi que l'espace de la plantation (dont ne sait jamais vraiment de quelle culture), dans les terres du Pernambouc, à Bonito. Si les lieux sont réels et identifiables, il n'en va pas de même pour l'espace rural et africain dans *Tabu*, que l'on vient justement de qualifier de mythique.

1. Un espace colonial mythifié

La présence du mythe se fait plus facilement sentir dans le film de Gomes parce qu'il reprend le titre et la structure d'un film de Murnau des premiers temps du cinéma muet. Cela nous renvoie au temps des commencements puisque ce film reprend les personnages du jardin d'Eden, mythe des origines de l'humanité. Les définitions du mythe sont multiples et nous ne retiendrons que la plus générale, celle de Mircea Eliade qui

¹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

¹⁸ *Ibid.*

convient le mieux à notre propos : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements »¹⁹. Cette définition nous interpelle étant donné la construction du film portugais en deux parties, « Paraíso perdido » et « Paraíso », titres qui évoquent le mythe biblique d'Adam et Eve chassés du paradis. Ce temps primordial est par définition un temps indéterminé.

1.1. Un lieu et un temps indéterminés dans *Tabu*

Le temps fabuleux des commencements est, par définition, un temps indéfini. Toute la partie se déroulant en Afrique, où les personnages principaux ne travaillent pas, servis par des domestiques, et déambulent dans une nature généreuse, est donc clairement annoncée comme un paradis et, par conséquent, un mythe. L'*incipit* de la deuxième partie nous plonge d'ailleurs immédiatement dans un univers mythique. En effet, le narrateur commence son récit par ces mots : « Ela tinha uma fazenda em África » [00 : 50 : 17]. Cet énoncé renvoie dans un passé indéterminé, ce qui rappelle le conte avec son traditionnel *incipit* « era uma vez »²⁰.

Quand le vieux Gian Luca Ventura raconte l'histoire d'Aurora, il commence par dire : « Aurora tinha uma fazenda em África, no sopé do monte Tabu »²¹ [00 : 50 : 37] ; c'est ainsi que débute la deuxième partie « Paraíso ». C'est la première et la seule phrase qui désigne les lieux, conférant au récit l'aspect d'un conte. Le mot « Afrique » est assez vague. Il désigne un continent mais aucun des pays colonisés par le Portugal : l'Angola, le Mozambique ou la Guinée-Bissau. D'ailleurs, nous savons, par des déclarations du cinéaste, que le film a été tourné dans plusieurs pays du continent et que le but n'était pas de recréer un fait historique précis, mais plutôt une atmosphère :

Il n'y a ni moment, ni lieu précis. Ce n'est jamais dit. Mais je dirais que c'est le début des années soixante. D'autres éléments de contexte étaient prévus par le scénario. Par exemple, une séquence où l'on voyait Gian Luca au travail dans une mine. Or, il n'y avait pas de mines dans cette région du Mozambique. Les mines de diamants étaient surtout en Angola, et le thé au Mozambique. Au moment de l'écriture du scénario, on a mélangé plusieurs endroits pour créer le territoire du film.²²

¹⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 16.

²⁰ La plupart des théoriciens ne font pas de différence fondamentale entre le mythe et le conte.

²¹ Voir l'*incipit* du récit de la deuxième partie cité dans l'Annexe 9.

²² Miguel Gomes *apud* Cyril Neyrat, *Au pied du Mont Tabou, Le cinéma de Miguel Gomes*, Paris, Independencia éditions, 2012, p. 116.

Le narrateur lui-même parle des « escarpas do mítico monte », et des « indispensáveis mitos locais » des natifs [00 : 54 : 12]. C'est un lieu mythique qui relève du système de pensée « archaïque » des indigènes. Il y a une hiérarchisation de cet espace que chacun voit selon un regard différent. Par ailleurs, la mention « berço da humanidade », en parlant de l'Afrique et du lieu inventé en question, ramène à la question des origines de l'humanité, et donc à la question essentielle du mythe.



Fig. 1 - [00 : 53 : 31]

Cette image [Fig. 1], qui comporte trois plans bien distincts, est révélatrice d'un espace et d'un temps. On voit au fond un ciel nuageux, au deuxième plan un espace intermédiaire en gris clair constitué de montagnes, et au premier plan un espace plus sombre, où se détache, à contre-jour, une ligne d'arbres bien dessinés. Ces trois plans pourraient figurer des époques plus ou moins éloignées, comme la création du monde.

1.2. Des espaces en voie de disparition dans *O som ao redor*

La plantation n'apparaît qu'à deux moments dans le film de Kleber Mendonça Filho : au tout début, dans les photographies en noir et blanc, non datées, non situées, puis lorsque Senhor Francisco invite João et Sofia dans son « engenho », un lieu oublié de tous, puisque personne ne s'y rend et qui est en état d'abandon et de décrépitude. L'image passe sans transition de la ville à une route qui mène à la plantation. En effet, cette image d'une route de campagne inaugure le début de la troisième partie, « Guarda-costas » [01 : 17 : 17]. Cette absence de transition crée une rupture entre la grande ville de Recife et l'espace de la plantation, dont on ignore la localisation exacte. Cette rupture par la fin d'un chapitre et le début d'un nouveau se fait brutalement par ce changement d'espace-temps. On ne sait pas par où le couple est sorti de la ville, ni comment il est arrivé sur le chemin de l'ancienne

plantation. Cela rend ce lieu complètement irréel car hors du temps et de l'espace que l'on a vu jusqu'à présent. Comme nous l'avons dit, l'endroit est en proie à la destruction due au temps, puisque, comme le déplore Senhor Francisco, aucun des membres de sa famille ne s'y rend. Par ailleurs, c'est un lieu dont la société ne souhaite pas conserver la mémoire. Tout d'abord, l'ancienne plantation n'a aucune utilité de nos jours, si ce n'est personnelle ; en outre, la société porte encore en elle les traces du colonialisme, dans ses rapports de classe. La plantation est le souvenir du colonialisme officiel et elle n'a donc plus lieu d'être.

En parlant d'espaces en voie de disparition, on ne peut manquer de parler du passage où l'oncle de João, Tio Anco, sort de chez lui et observe la rue que l'on voit dans un champ-contrechamp²³ avec son visage [Fig. 2 et Fig. 3].



Fig. 2 et Fig. 3 - [01 : 45 : 04]

Remarquons que cette image est légèrement teintée d'une couleur sépia, afin que le spectateur se rende compte qu'elle ne correspond pas à la réalité actuelle de la rue mais qu'elle est une vision qui surgit dans la mémoire d'Anco, un moment de nostalgie. Anco penche la tête, comme plongé dans une réflexion, et on comprend ensuite qu'il examine une image qui n'est pas en face de lui mais dans sa mémoire des lieux. Il ressuscite l'espace de la rue tel qu'il était par le passé : sans grillages, sans véritable limite entre la végétation et l'asphalte, sans bruit de voiture, remplacé par le chant des oiseaux. Il est intéressant alors de penser à la définition de champ-contrechamp, censé faire comprendre au spectateur qu'il s'agit d'un même espace. Le réalisateur joue avec la technique cinématographique pour tromper l'œil du spectateur et jongler entre passé et présent, puisque l'espace est le même mais à une autre époque. Dans le même temps, la bande-son propose un bruit sourd,

²³ « Il s'agit, lors d'une conversation entre deux personnages, de faire alterner un premier champ avec son contrechamp, ce que voit le personnage que nous voyons en premier, puis l'inverse. Pour homogénéiser ces deux espaces et permettre aux spectateurs de saisir intuitivement qu'il s'agit d'un même espace. » (Joël Magny, *Vocabulaires du cinéma*, 3^e éd., Paris, Les Cahiers du Cinéma, « Les petits Cahiers », 2006, p. 27).

indéfinissable, dont l'intensité augmente, comme souvent au long du film, comme pour évoquer une tension latente. Celle-ci a peut-être pour fonction d'attirer l'attention du spectateur sur le bruit omniprésent de la ville actuelle, en l'opposant à l'image proposée, qui ne correspond pas à cette ville bruyante cloisonnée par des lignes droites. Cette image présente, au contraire, des formes douces, celles de la ville de Recife dans un passé relativement proche.

Cet épisode nous montre à quelle vitesse la ville change de physionomie et on le comprend d'autant plus qu'il s'insère dans la scène où João et Sofia se rendent dans la maison où a vécu Sofia dans son enfance. Ceux-ci contemplant la piscine vide [Fig. 4], en évoquant l'immeuble de vingt et un étages qui va être construit après la démolition de cette maison. L'ensemble de la scène montre que la société brésilienne évolue par destruction successive des lieux du passé. La position des personnages, de dos, en train de regarder ces lieux, invite le spectateur à se placer dans la même position vis-à-vis de ces lieux.



Fig. 4 - [01 : 45 : 07]

Ce film nous présente donc trois étapes de cette évolution vers la modernité : la plantation, la ville dans sa première physionomie avec une nature encore très présente et, enfin, la juxtaposition d'immeubles dans une course effrénée à la spéculation immobilière. Ceci montre bien que le Brésil, à l'inverse de l'Europe, que l'on peut considérer comme un musée à ciel ouvert par la conservation de ses monuments, détruit les traces de son passé pour reconstruire. Malgré cet acharnement à détruire les traces du passé, celui-ci parvient tout de même à trouver un écho dans le présent.

2. Comment le passé s'insinue-t-il dans le présent ?

2.1. Du présent vers le passé dans *Tabu*

Bien que Gomes commence par un prologue où l'action se déroule sur une terre africaine, on ne peut classer ce pseudo-documentaire dans la réalité coloniale puisque cela évoque davantage au spectateur un certain imaginaire mythique de l'Afrique. Le personnage principal est un explorateur [Fig. 5], mais bien différent des explorateurs mis en valeur par le discours colonial. Il n'a rien d'héroïque et le ton de la voix-off a quelque chose d'ironique : « uma melancólica criatura », « o intrépido explorador », « pobre homem, o infeliz », « Intrépido é o explorador, mas por desespero », « taciturno e melancólico, a triste figura erra sem consolo pelo planalto inóspito », « O explorador despede-se da vida », « mandado pelo coração ». C'est une description qui s'oppose à celle de l'image commune que l'on a d'un aventurier. Par ailleurs, on voit un homme petit, plutôt immobile, hésitant, dans l'introspection au lieu de l'action, dépressif et suicidaire. L'explorateur commun défie de nombreux dangers, évite la mort, alors que le personnage de Gomes la recherche. Nous pouvons comparer cette figure à Claude Lévi-Strauss qui débute *Tristes Tropiques* par la célèbre phrase : « Je hais les voyages et les explorateurs »²⁴. Mário de Andrade s'exprime d'une façon similaire lorsqu'il écrit dans *O Turista aprendiz* (7 de maio de 1927) : « Não fui feito pra viajar, bolas! »²⁵. Il existe entre ce personnage et les deux intellectuels une contradiction semblable : pour ces explorateurs, ethnographes ou anthropologues, le voyage est éprouvant ; c'est le moyen de l'accomplissement de leur quête et de leurs investigations, tandis qu'on aurait tendance à croire que le voyage est en lui-même le véritable but de ces personnages.



Fig. 5 - [00 : 00 : 55]

²⁴ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1984, p. 9.

²⁵ Mário de Andrade, *O turista aprendiz*, São Paulo, Duas cidades, 1976, p. 51.

Le seul élément dans l'image qui permet d'identifier cet homme à un explorateur, c'est son casque colonial. Mais c'est un pseudo-passé colonial puisque le ton du narrateur et les images sont empreintes d'ironie et, donc, loin de la réalité. C'est un anti-explorateur, comme on pourrait parler d'un anti-héros.

La première partie de *Tabu*, intitulée « Paraíso perdido », annonce déjà, de par son titre, la deuxième partie. Si paradis perdu il y a, il faut bien qu'un paradis ait existé. Cette première partie se déroule de nos jours, à Lisbonne, capitale de l'ex-empire colonial portugais. Les lieux ne sont pas mythiques puisqu'ils se réfèrent à des lieux réels. Ainsi, nous savons précisément en quelle année et quels jours se passe l'action. Le « Paraíso perdido » n'est donc pas un mythe, c'est la réalité, le présent de 2011 à Lisbonne. C'est comme si cette ville n'existait aujourd'hui que par rapport à la colonie africaine d'autrefois, ce qui engendre un sentiment de perte et donc de nostalgie.



Fig. 6 - [00 : 26 : 40]



Fig. 7 - [00 : 33 : 40]

Cette nostalgie s'exprime tout d'abord à travers le personnage de Santa, la Cap-Verdienne qui prend soin de la vieille Aurora [Fig. 7]. Elle est noire et, comme à l'époque des colonies, elle est au service d'une Portugaise. Pourtant, les rapports sont déjà inversés. En effet, elle travaille et elle est donc rémunérée. Par ailleurs, c'est la vieille dame qui dépend d'elle puisqu'elle-même est sénile et incapable de prendre soin d'elle toute seule. Quoiqu'il en soit, Santa rappelle l'Afrique. La nostalgie de ce monde perdu se ressent également dans les décors : l'intérieur de la maison d'Aurora est saturé de plantes [Fig. 6] et notamment celui d'un centre commercial, comme Miguel Gomes en fait le constat :

On l'a découvert dans la banlieue de Lisbonne. Il est décoré à l'africaine parce que beaucoup de gens qui ont vécu dans les colonies se sont installés dans cette banlieue à leur retour. Donc ils ont construit un centre commercial

qui est un peu la matérialisation d'un manque, d'une envie d'un autre monde.²⁶



Fig. 8 - [00 : 49 : 20]



Fig. 9- [00 : 50 : 00]

C'est ainsi que ce décor de jungle factice, avec des plantes tropicales, un toucan en bois, [Fig. 9], et un crocodile mécanique, [Fig. 8], fait le lien avec l'univers du passé colonial présenté dans la deuxième partie. C'est comme si l'univers de ce paradis perdu était recréé à Lisbonne pour s'adresser à l'imaginaire des Portugais actuels. Ce décor fabriqué rappelle l'univers de la deuxième partie intitulée « Paraíso ». Nous constatons que Miguel Gomes a choisi de partir du présent pour mieux conduire le spectateur vers ce passé colonial. Nous allons voir maintenant que la construction du film brésilien est inversée par rapport à celle de *Tabu*.

2.2. Du passé au présent dans *O som ao redor*

En effet, Mendonça Filho a fait le choix de présenter le paradis dès les toutes premières images du film. Il montre d'abord le « paradis » à travers une succession de photos d'archives en noir et blanc dans les plantations de Bonito, avant de passer brutalement et sans transition au Recife contemporain par une image en couleur. Cela établit d'emblée un lien fort avec le passé. On voit sur ces photographies des familles, des plantations, des champs, des personnes au travail sous l'œil d'un homme à cheval, d'anciennes bâtisses coloniales et une foule de travailleurs avec un bâton à la main en train de regarder l'objectif. Ces photos sont un témoignage d'une réalité vécue et non pas d'une fiction sous forme de pastiche comme dans le prologue de *Tabu*. Kleber Mendonça Filho n'établit pas de différence entre paradis et paradis perdu mais ces photographies nous renvoient à la deuxième partie du film de *Tabu* intitulée « Paradis perdu », également en

²⁶ Miguel Gomes *apud* Cyril Neyrat, *op.cit.*, p. 172.

noir et blanc. On peut donc établir un parallèle entre ces deux parties, si l'on part du principe que cette notion de « paradis » n'est applicable qu'aux colons et aux « dominants ». Finalement, ce prologue avec des photographies d'époque montre la plantation brésilienne de façon mythifiée car celle-ci n'est pas donnée à voir dans le film par des images en mouvement ; on est donc dans l'immobilité. La succession de photographies en noir et blanc fige ce lieu dans le passé, que l'on peut considérer comme un passé des origines, de la société brésilienne actuelle. En effet, la plantation est le lieu ontologique de la colonisation.



Fig. 10 et Fig. 11 - [00 : 02 : 14]

Selon l'une des définitions du mythe proposées par André Siganos²⁷, la plantation serait un « engramme narratif », c'est-à-dire une image primordiale qui émerge de la mémoire collective et individuelle.

Le choix de commencer le film par une série de photographies est tout à fait paradoxal par rapport à l'art du cinéma. En effet, la photographie ne capte que l'instant tandis que le cinéma « se [moule] sur le temps de l'objet afin de prendre par surcroît le temps de sa durée »²⁸. André Bazin dit même que l'art photographique est « infirme » comparé à l'art cinématographique. Il convient donc d'analyser ce choix en montrant en quoi la photographie peut être supérieure vu le but qui semble être recherché par Mendonça Filho. Le but serait de frapper les esprits par une image fixe, qui se gravera plus facilement dans la mémoire du spectateur qu'une succession d'images au rythme de 24 par seconde qui créent le mouvement au cinéma. Selon André Bazin, la photographie est un intermédiaire, parmi d'autres possibles, entre la présence concrète et l'absence. Elle est un aide-mémoire, mais elle est bien plus que la simple image d'un objet ou d'un être, elle en est la trace. Bref, d'après Bazin, le photographe procède à une « prise d'empreinte

²⁷ Cf. André Siganos, « Définitions du mythe », in *Questions de Mythocritique, Dictionnaire*, Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), Paris, Imago, 2005, p. 89.

²⁸ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, « 7^{ème} Art », 2008, p. 151.

lumineuse », à un moulage. D'ailleurs, *O som ao redor* comporte de nombreux plans fixes, très photographiques. Il semblerait que pour parler de Recife, Mendonça Filho recourt davantage à la photographie qu'à l'image-mouvement, qu'il a voulu donner un instantané, un moulage, une empreinte de la ville, qui serait, par extrapolation et métonymie, celle du Brésil actuel tout entier.

Remarquons notamment que la dernière image du film est figée, comme les premières images photographiques.



Fig. 12 - [02 : 04 : 47]

C'est comme si Mendonça Filho fermait la boucle qu'il a ouverte en mettant en parallèle la plantation et l'explosion de violence finale. Par ces images fixes, il relie passé et présent, comme pour montrer que la dernière image ne peut être que la conséquence inéluctable des toutes premières, conférant ainsi une dimension historique à cette image de violence.

La société représentée dans *O som ao redor* porte les traces d'un passé colonial qui hante la société contemporaine : on en trouve la présence résiduelle dans les relations entre les protagonistes et leurs employés qui rappellent les rapports entre les maîtres et les esclaves. Ce passé, dont on trouve des empreintes dans le quotidien des personnages, envahit le présent tant par ses vestiges que par une espèce de fatalité puisqu'il ouvre le film, et le clôt également par la vengeance finale qui fait écho à un fait divers réellement survenu en 1984, la mort accidentelle ou l'assassinat du père de Clodoaldo. Pourtant, quand João et Sofia retournent sur les lieux de la plantation dans la dernière partie du film, le passé semble avoir disparu ; c'est donc bien une sorte de paradis perdu. Par ailleurs, il s'agit d'un couple et c'est donc une histoire d'amour qui va se jouer sur les ruines de la plantation. Ce couple s'amuse à errer dans ces lieux abandonnés : ils jouent, ont l'air heureux, comme Adam et

Eve, comme Aurora et Gian Luca dans leur paradis. En fait, le passé ne cesse d'envahir le présent, car même s'il n'est plus, il apparaît dans ce passage empreint de nostalgie, notamment par le son. En effet, on entend la bande-son d'un vieux film, rare moment de son extra-diégétique de *O som ao redor*. Pourtant, elle fait partie d'une certaine façon de la fiction, car c'est ce que les personnages sont en train d'imaginer : sur les lieux d'un cinéma qui n'est plus, ils se voient dans un film ancien dont seul le son permet au spectateur d'identifier le jeu et l'univers de João et Sofia. Le protagoniste Clodoaldo personnifie lui-même une réminiscence du passé, puisqu'il n'est présent que pour réparer une injustice commise quelques décennies plus tôt. Passé et présent cohabitent donc constamment.

3. Des espaces dichotomiques

Bien qu'il semble que les domestiques et les maîtres partagent un même espace, la maison ou les espaces extérieurs, on peut tout de même remarquer qu'ils occupent en réalité des espaces séparés et bien délimités qui correspondent à des activités totalement différentes.

3.1. Une vie facile dans un espace privilégié

Dans *Tabu*, la séquence sur laquelle s'ouvre la seconde partie est exemplaire en ce qui concerne la présentation des décors et des modes de vie. Pendant que le narrateur parle en voix off, on voit Aurora en train de dessiner un âne, sous le regard d'un jeune africain qui tient l'animal. On la voit ensuite faire seule de la gymnastique dans une grande maison puis courir au milieu de femmes noires qui font le ménage. Cela place immédiatement le personnage dans un contexte colonial où les activités sont nettement réparties selon le statut social. On comprend que ce personnage est seul ou plutôt se sent seul car, bien qu'entourée de domestiques noirs, Aurora, dans le photogramme suivant, [Fig. 13], ne regarde pas la fillette qui lui tient compagnie. Cette absence de regard la plonge dans un univers de solitude. On devine une vie facile, sans soucis matériels, mais visiblement ennuyeuse.



Fig. 13 - [00 : 53 : 00]

Cela est à rapprocher du personnage de Beatriz (Bia) dans *O som ao redor* dont les seules occupations consistent à surveiller de loin les activités de ses enfants et se préoccuper d'un chien du voisin qui aboie et, accessoirement, de son foyer. On la sent, elle aussi, assez seule, et la plupart du temps elle est chez elle où elle reçoit le livreur d'eau, qui lui vend également du cannabis. En outre, elle épie le chien des voisins à qui elle donne parfois un somnifère, regarde ses enfants prendre des cours particuliers de chinois, dispute son employée lorsque celle-ci fait une erreur et fume en cachette. Sa vie est donc régie en partie par les activités de ses enfants et ses petites manies quotidiennes. On perçoit donc ici aussi une vie facile et ennuyeuse puisque ce sont des détails relativement insignifiants qui semblent prendre de l'importance aux yeux de Bia. Dans son désœuvrement, celle-ci confère une place tout à fait particulière aux appareils électroménagers. En effet, on la voit à plusieurs reprises détourner la fonctionnalité de ces objets afin de combler un manque : elle utilise l'aspirateur pour aspirer la fumée du cannabis qu'elle fume dans sa chambre [00 : 28 : 00] puis se masturbe à l'aide de la fonctionnalité « essorage » de sa machine à laver [00 : 46 : 00]. Ce manque, ou plutôt cette recherche de sensations, vient souligner l'aspect monotone et futile de cette existence. Lorsqu'elle sort de chez elle, c'est en voiture, à la rigueur à vélo, mais on ne la voit jamais marcher dans la rue. Le réalisateur est tout à fait conscient de la représentation qu'il fait ici : « J'ai une idée sur la classe moyenne qui est la suivante : ses pieds ne touchent jamais le sol. Les gens de la classe moyenne sont toujours chez eux, ou dans la voiture avec la climatisation, ou à leur travail »²⁹. C'est pour cela que l'on voit presque toujours Bia et sa famille entre quatre murs ou derrière des barreaux et autres grilles. Considérons par exemple le photogramme [Fig. 14]: le visage de Bia est encadré par les deux barreaux horizontaux, qui soulignent une expression de souffrance. Celle-ci n'est pas expliquée par la narration mais on peut l'interpréter comme la souffrance intrinsèque du personnage dont la vie se limite à l'espace intime, comme si elle en était prisonnière. Le photogramme suivant, [Fig. 15], montre une Bia derrière ces mêmes barreaux qui, grâce aux jumelles de ses enfants, scrute l'espace extérieur, qui l'intrigue et irrite son quotidien. L'extérieur est l'espace de l'ennemi, du chien avec ses aboiements, ou

²⁹ Kleber Mendonça Filho *apud* Nathan Reneaud, [En ligne], <http://www.accreds.fr/2014/02/26/kleber-mendonca-filho-je-voulais-que-ca-ressemble-a-un-soap-opera-filme-par-john-carpenter.html>, [consulté le 02 fév. 2014].

de sa propre sœur qui en vient à l'agresser au moment où elle s'introduit brièvement dans l'entrée de son logement.



Fig. 14 - [00 : 08 : 48]



Fig. 15 - [00 : 21 : 45]



Fig. 16 - [00 : 03 : 34]

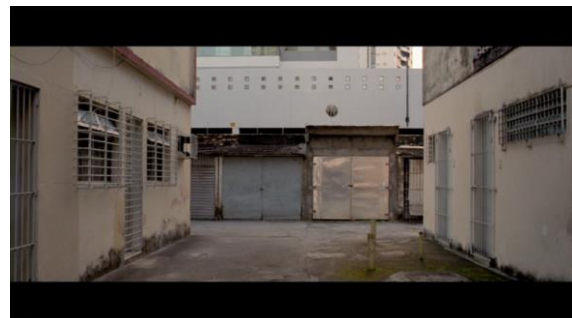


Fig. 17 - [00 : 21 : 00]

La figure 16 représente Bia et ses enfants rejoignant la voiture pour aller à l'école. La caméra les filme à travers des barreaux, alors qu'ils ne sont pas à l'intérieur de leur appartement. Dedans ou dehors, des grilles les entourent constamment. Finalement, pour passer de l'espace privé à l'intérieur de la voiture, ils n'ont pas besoin de passer par un espace extérieur à ces grilles, qui les soustrairait à cette protection. Le photogramme précédent, [Fig. 17], est emblématique d'un espace fermé où la perspective ferme toute issue éventuelle et dont les murs sont eux-mêmes dotés de barreaux ou de portes métalliques fermées. La lumière basse et les couleurs ternes complètent ce tableau de la prison que semble être le lieu de vie représenté dans le film.

Pour corroborer cette impression globale quant à l'atmosphère d'enfermement du film, arrêtons-nous sur l'image suivante, construite en plusieurs plans. C'est la fin d'une séquence où la caméra, après avoir suivi la fille de Bia en roller dans le parking de l'immeuble jusqu'à une cour de récréation, s'approche peu à peu, pour s'arrêter derrière des enfants qui observent l'origine d'un son strident. On voit donc leur tête de dos devant un grillage, puis des barreaux et, enfin, un homme travaillant avec une meuleuse sur des barreaux de fenêtre [Fig. 18]. Cette séquence présente une mise en abîme du spectateur ;

c'est lui, en effet, qui regarde derrière les spectateurs que sont les enfants, face à la succession de barrières et de barreaux qui délimitent leur espace.



Fig. 18 - [00 : 03 : 34]



Fig. 19 - [01 : 24 : 24]

La caméra souligne d'ailleurs parfaitement cet enfermement des habitants par des plans qui amplifient la perspective de ces espaces clos, accumulent les grilles et représentent par des plans fixes des rues où rien ne se passe ; elles sont quasiment toujours vides, comme sur l'image [Fig. 19].

N'oublions pas la toute première photo sur laquelle s'ouvre le film : elle cadre un morceau du capot avant d'une vieille automobile devant une barrière en bois qui semble délimiter une propriété, la plantation. L'image la représente comme un lieu clos, et toutes les photographies qui apparaissent ensuite sont prises à l'intérieur de cet espace fermé. C'est une préfiguration des espaces que l'on trouve dans la suite du film quise déroule à Recife où les espaces fermés – les murs, les portes, les barrières, les grillages, les barreaux, les vues sans horizon – se multiplient, comme nous venons de le signaler.

O som ao redor présente bien des espaces privilégiés car protégés du monde extérieur, mais ce sont également des espaces d'enfermement, comme contrepartie à la protection recherchée.

Dans *Tabu*, l'évocation de la vie de la mère d'Aurora confirme tout à fait une vie vide, la lecture de romans d'amour permettant une évasion facile et préfigurant l'histoire de sa fille : « não chegou a conhecer a mãe ; a senhora morreu depois do parto, lamentando o tempo perdido passado num quarto para escapar aos mosquitos, ler romance de amor, e curar uma crónica enxaqueca » [00 : 50 : 47]. L'éducation d'Aurora est décrite ainsi : « Aurora cresceu prendada, conforme exigido à sua condição, dividida entre professoras particulares e criados negros. [...] Com aproveitamento concluiu a licenciatura em linguas germânicas, numa universidade anglófona. » [00 : 51 : 50]. Elle a donc eu des professeurs blancs et n'a eu aucun contact sur les bancs de l'école avec des camarades noirs. Le fait

d'être obligatoirement douée du fait de son statut social traduit le sentiment de supériorité des colons. Une certaine ironie pointe derrière les études choisies. On voit bien que le diplôme compte davantage que le contenu de la formation : faire le choix d'une université anglophone pour des études germaniques montre que c'est le prestige qui oriente ses choix. Il en va de même du choix du mari, choisi en raison de son apparence et de sa valse « impeccable ». Ainsi, sa vie est régie par le souci des convenances et du prestige.

De la même façon, Bia souhaite, comme beaucoup au sein de la classe moyenne brésilienne, perfectionner l'éducation de ses enfants. Sa propre fille constate la chose suivante lors d'un petit-déjeuner en famille : « Vocês pagam a escola da gente, e ainda pagam o curso de inglês. Mesmo tendo inglês na escola. » [00 : 55 : 13]. Notons également qu'ils apprennent le chinois. Nous avons remarqué qu'au Brésil la plupart des gens qui parlent une langue étrangère l'ont apprise par le biais de cours particuliers ou dans une école privée, et l'anglais en est l'exemple le plus courant. L'argument le plus récurrent est que l'enseignement des langues dispensé à l'école publique n'est pas de grande qualité. Si cela est devenu une habitude des familles de la classe moyenne, même lorsque les enfants sont scolarisés dans des écoles privées, on peut se demander si ce n'est pas une façon de viser le meilleur, et ce par le biais d'une attitude consumériste à l'égard du système scolaire. Puisque l'argent permet d'avoir toujours plus, alors on achète le savoir. Pour conclure sur ce sujet, le savoir est un bien de consommation qui permet de conforter son statut social, et non une nécessité pour accéder à une situation sociale supérieure.

Gian Luca Ventura n'a pas le même mode de vie qu'Aurora ; il voyage à la recherche d'aventures, d'où son nom, Ventura, et son prénom italien, image du séducteur, à l'instar de Casanova. Il est aussi un Blanc et, malgré l'évocation d'un emploi, il est toujours représenté à l'image dans des activités de loisirs comme des balades à moto ou au milieu de musiciens de variétés. Il mène une existence dorée, comme il le dit lui-même : « Fiz dinheiro fácil e gastei-o sem esforço. » [00 : 56 : 00].



Fig. 20 - [00 : 57 : 00]

Ventura s'est réfugié dans cette colonie pour échapper aux vicissitudes de sa vie d'aventurier, ayant en tête une vision mythique de l'Afrique car il la voit comme un paradis. Notons que le mythe est une production de l'imaginaire humain et que, par conséquent, il ne correspond pas forcément à la réalité. C'est en cela que le personnage se trompe lorsqu'il pense échapper aux ennuis sentimentaux dans ce paradis, alors même qu'apparaît à l'écran, au ralenti, le visage avenant et radieux de la très belle et séduisante Aurora : « África, para além de me atrair com as suas promessas de exotismo e vida fácil, abria-me as portas a um novo mundo, sem dívidas de jogo e chatices sentimentais. » [00 : 56 : 44]. Voilà qui contredit ses propos. Notons par ailleurs que le prénom « Aurora » porte une connotation symbolique, l'aurore étant le début d'un nouveau jour. Le nouveau monde dont parle Ventura se personnifie alors.

Dans *O som ao redor*, João est issu d'une famille riche ; c'est un héritier et il n'a donc aucune obligation de travailler pour gagner sa vie. Pourtant, il travaille pour l'entreprise de son oncle et vend des appartements. Cet emploi lui permet de s'occuper et qui ne l'empêche pas de faire la fête chez lui. À la différence des autres personnages du film, João sort, se déplace, voyage, et a une attitude différente de celle de sa famille envers les employés, comme nous le verrons plus tard. Son grand-père, Senhor Francisco, vit dans un énorme duplex et se contente de faire le trajet entre sa maison de campagne et son appartement à Recife. On le voit lire, passer des coups de téléphone, manger ; sa vie se résume à l'inactivité d'un retraité très aisé.

3.2. Deux espaces cloisonnés

Une scène de *Tabu* est particulièrement éloquent en ce qui concerne le style de vie des colons et leur rapport aux domestiques [Fig. 21]. Il s'agit de celle du « cadeau extravagant » qui vient compenser l'ennui de l'épouse. Le mari d'Aurora lui offre un bébé

crocodile à son retour de voyage professionnel. On voit le couple de profil dans un plan assez large où interviendra un domestique noir qui apportera une boîte contenant le cadeau. Le domestique, bien que portant entre les mains l'objet du suspense, s'efface de l'action et presque de l'image : il est caché successivement derrière les corps du couple, habillés en blanc, le point de vue de la caméra le reléguant au rang de décor, comme le souhaitaient probablement les colons.



Fig. 21 - [00 : 54 : 15]

Miguel Gomes retranscrit cela à l'image en éparpillant des domestiques et des travailleurs noirs dans une toile de fond ou dans de gros plans ; mais, en tout cas, on remarquera qu'ils ne sont jamais sujets du récit. Ces gens sont donc là pour servir les Blancs, leur épargner toute tâche pénible, ce qui fait de la colonie un paradis où une partie du moins de la population, celle des colons, ne travaille pas. Cela nous ramène à l'histoire biblique du jardin d'Eden où Adam et Ève n'avaient pas à travailler. Ici, c'est possible grâce à la présence des domestiques qui sont souvent effacés de l'image.

Dans le film brésilien, il y a également une intéressante répartition de l'espace avec, d'un côté, les « dominants », de l'autre, les « dominés ». On le remarque déjà dès le début du film : les « dominants » sont chez eux, ont leur espace, leur appartement ou leur maison et l'on ne voit jamais les employés ou autres travailleurs chez eux. Ces derniers sont soit dans la rue, soit chez les « dominants » pour réaliser leur travail. Leur intimité n'est jamais donnée à voir chez eux. Ainsi, Lucienne, la domestique de Senhor Francisco, qui se prépare pour retrouver Clodoaldo, s'habille dans le « quarto de empregada » chez son patron. Lorsqu'ils se retrouvent pour passer un moment tous les deux [01 : 33 : 20], ils vont dans la maison d'un habitant du quartier qui a laissé ses clefs à Clodoaldo pour arroser les plantes. À l'image, il est courant que les plans divisent l'espace selon les classes sociales, comme

on peut le voir au début du film lorsque Maria arrive chez João pour commencer sa journée de travail. La caméra passe du salon à la cuisine et de la cuisine au salon en un même plan où un mur sépare les deux pièces où se trouvent Maria et ses petites filles d'un côté, et de l'autre João et Sofia.



Fig. 22, Fig. 23, Fig. 24 - [00 : 06 : 20]

De la même façon, le salon du Senhor Francisco se divise en deux espaces grâce au poteau qui coupe l'image avec, d'un côté, Lucienne, l'employée, et de l'autre, le maître des lieux. Cela se produit à plusieurs reprises tout au long du film, comme en témoignent ces deux photogrammes.



Fig. 25 - [00 : 54 : 53]

Fig. 26 - [01 : 32 : 50]

On pourrait presque croire qu'ils se trouvent dans des pièces différentes, si Lucienne ne finissait pas de l'autre côté du poteau.

Le film brésilien propose également des plans en plongée et en contre-plongée qui s'opposent dans cette représentation de l'espace. On pourrait dire qu'ils représentent, de

façon métaphorique, l'opposition entre « dominants » et « dominés », comme peuvent l'illustrer ces photogrammes :



Fig. 27 - [00 : 03 : 43]



Fig. 28 - [00 : 20 : 25]



Fig. 29 - [00 : 03 : 49]

Les images 27 et 28 sont vues depuis une fenêtre ou un balcon et montrent l'espace de la rue, laissé aux plus pauvres, comme nous l'avons vu plus haut. Nous pouvons citer, en ce qui concerne l'image 27, Joël Magny qui rappelle que « dans la rhétorique classique, la plongée signifie traditionnellement l'écrasement »³⁰. L'espace de la rue est donc l'espace des dominés. Dans le deuxième photogramme, la plongée est oblique, mais l'intention est la même puisque la vision de la rue qui apparaît est sombre, triste, sale et le seul personnage qui circule est à peine visible. C'est un jeune garçon qui joue au ballon et on le voit du point de vue d'une jeune fille qui visite un appartement avec sa mère. Le garçon envoie le ballon du côté de la cour de l'immeuble, volontairement, et demande à la fille de le lui renvoyer. Celle-ci ne peut pas, comme s'il n'y avait pas de possibilité d'échange entre ce garçon dans la rue et la fille. D'ailleurs, on a uniquement le point de vue de cette dernière. Cette action et ce point de vue séparent d'autant plus les deux espaces représentés.

³⁰ Joël Magny, *Le point de vue, de la vision du cinéaste au spectateur*, Paris, Cahiers du cinéma, « Les petits Cahiers », 2001, p. 38.

L'image 29, à l'inverse, représente un immeuble apparemment moderne, lieu où logent donc des personnes aisées. Ces espaces, d'où l'on s'observe, s'opposent, ce qui met en évidence le décalage qui existe entre au moins deux classes sociales.

Il y a donc bien une réelle différence de mode de vie entre deux classes sociales, entre les employeurs et les employés, les « dominants » et les « dominés », différence que Mendonça Filho a tenté de cristalliser par sa façon de filmer les lieux, en séparant bien les différents protagonistes selon leur milieu social, afin de renforcer le fossé qui existe déjà entre eux. Si les personnages n'en n'ont pas conscience, les spectateurs en ont la preuve physique.

3.3. Recife : le quartier vu comme un microcosme

La société représentée dans *O som ao redor* pourrait ne pas être représentative du Brésil tout entier, étant données la taille du pays, les différences culturelles qui en découlent et la diversité des populations. Pourtant, on y trouve un échantillon de plusieurs milieux sociaux au sein d'un seul et même quartier cosu de Recife, Boa Viagem. Cela donne donc à voir différentes classes sociales qui se côtoient dans un espace unique et restreint. Nous allons illustrer ces propos par quelques remarques onomastiques à partir des différents personnages qui apparaissent dans ce film. On peut classer les prénoms de ceux-ci en deux catégories : ceux qui appartiennent au registre des prénoms de tradition chrétienne et qui sont portés par les membres des couches sociales les plus élevées, ou classe moyenne, comme c'est le cas de Beatriz et Betânia, et les prénoms nouveaux, inventés ou transformés, portés par les membres des classes sociales plus basses. On remarque les prénoms très classiques comme João, Francisco, Dinho (probablement diminutif de Fernando) et Sofia pour les personnages les plus importants, puis encore Armando, Carlos, Diogo, Ana Lúcia, pour des personnages de moindre importance mais appartenant à la même couche sociale. En revanche, on relève la présence de prénoms atypiques, comme Adailton, Cleide, Sidiclei ou encore Pacote (qui est un diminutif peu valorisant du prénom Francisco), dont l'origine semble souvent rattachée à des sonorités anglo-saxonnes. Un article du journal *L'Équipe* étudie l'onomastique des joueurs de football brésiliens. Ceux-ci sont souvent appelés par leur prénom, ou leur surnom, voire par leur nom de famille raccourci. Cela est un marqueur

de classe sociale. C'est également le cas pour l'ancien chef d'Etat Luiz Inacio Lula da Silva, communément appelé Lula ; lui-même est issu d'un milieu très modeste³¹.

Les sociologues français se sont intéressés à la répartition des prénoms en fonction des classes sociales et l'on peut citer à cet égard les travaux de Jean-Gabriel Offroy et, plus récemment, ceux de Baptiste Coulmont³². Le sociologue Jean-Gabriel Offroy explique comment le prénom exprime le désir de celui qui l'impose³³. Désir, peut-être, du moins pour les classes inférieures, de s'identifier à des modèles admirés et imposés par l'impérialisme culturel nord-américain. Les « dominés » inventent des prénoms, non répertoriés parmi les prénoms chrétiens, choisissant des sonorités anglo-saxonnes, probablement dues à leurs références télévisuelles. Ils se coupent ainsi de leurs racines africaines. Nous pouvons alors citer les prénoms suivants : Gleidson, Kariston, Clemilson, Ederson, que nous avons déjà entendu au Brésil, et qui ne semblent pourtant pas provenir d'une tradition brésilienne.

L'un des personnages du film n'apparaît que quelquefois, très brièvement, et n'est jamais nommé. Il est d'ailleurs plus une silhouette qu'un personnage ; dans le générique, il est désigné sous les termes de « menino da árvore ». Or le nom est un constituant essentiel de l'identité. Alex Mucchielli³⁴ remarque que dans le contexte banal de la vie quotidienne, on se définit les uns les autres par un nom, et qu'à la question « Qui es-tu ? » l'immense majorité des personnes répond par leur prénom. Ce « garçon-fantôme », qui n'a pas de prénom, est donc dépourvu d'identité. Quand il apparaît, on n'est même pas certain de l'avoir vu ; il est insaisissable, quasiment invisible, et hante la vie des gens. Présent sans être là, comme s'il n'avait pas droit à la visibilité, il semble contraint de vivre caché, d'usurper sa place dans la société brésilienne. Il entre même dans les propriétés des habitants du quartier. Métaphoriquement, on peut l'appréhender comme l'expression du

³¹ « L'affinité du Brésil pour les surnoms vient du taux historiquement élevé d'illettrisme. Par conséquent, des noms raccourcis sont typiquement plus utilisés que les vrais noms de famille, plus longs. Dans la société brésilienne, l'utilisation d'un prénom ou d'un surnom est aussi une marque d'intimité et un marqueur de classe sociale. Lula, par exemple, est connu pour être issu de la classe ouvrière. » (Nick Schulz, traduit par Grégor Brandy, « Pourquoi la plupart des joueurs brésiliens sont-ils désignés par leur prénom ? », *L'Équipe*, 28/06/2014, [En ligne], <http://www.lequipe.fr/Football/Actualites/Le-mystere-des-noms-des-bresiliens/478148>, [consulté le 30 juin 2015]).

³² Cf. Baptiste Coulmont, *Sociologie des prénoms*, Paris, La Découverte, 2014.

³³ Cf. Jean-Gabriel Offroy, *Le choix du prénom*, Marseille, Hommes et Perspectives, 1993, p. 23.

³⁴ Cf. Alex Mucchielli, *L'Identité*, PUF, « Que sais-je, n°2288 », Paris, 2002, p. 24.

passé esclavagiste. Mendonça Filho, lui, avait l'intention d'introduire dans son film une légende urbaine, comme il le dit dans une interview :

[...] je me suis inspiré d'une légende urbaine récente sur un [...] adolescent entre 13 et 18 ans, qui grimpait dans les immeubles et s'introduisait chez les gens. Il faisait ça plus pour le défi que pour voler des choses dans les appartements qu'il visitait. Des fois, des gens se réveillaient la nuit et le trouvaient allongé sur leur canapé. Un jour, on l'a retrouvé mort, le corps criblé de balles, 12 à ce qu'on raconte.³⁵



Fig. 30 - [01 : 37 : 37]

Enfin, ce garçon souhaitait pénétrer dans l'espace privé, si protégé, des propriétaires, sans autre but que le défi. On peut le considérer comme un « sous-dominé »³⁶, puisque les « dominés » eux-mêmes le maltraitent, au moment où les vigiles le surprennent dans un arbre, l'en font descendre et le battent jusqu'à ce qu'il fuie. Cette scène illustre le propos d'Albert Memmi qui parle d'une « pyramide des tyranneaux » : « [...] chacun, socialement opprimé par un plus puissant que lui, trouve toujours un moins puissant pour se reposer sur lui, et se faire tyran à son tour »³⁷. Il est le personnage de ces couches invisibles de la société, évoquées à nouveau lorsque João téléphone à son grand-père Francisco du haut d'un immeuble et que la caméra zoome brièvement sur une favela [00 : 51 : 55]. La brièveté de ces images suggère qu'ils sont éloignés de la société et qu'ils sont quasiment invisibles. La conversation porte d'ailleurs sur l'arrivée de Clodoaldo et son équipe de sécurité ; il n'est pas anodin que la caméra se concentre alors sur cette favela, comme si celle-ci était menaçante, sans que personne s'en rende compte, à l'image de Clodoaldo.

Les pauvres suscitent chez les classes moyennes une peur latente, raison pour laquelle elles cherchent à s'en protéger. On se rappelle à ce propos le rêve de la fille de Bia

³⁵ Kleber Mendonça Filho *apud* Nathan Reneaud, *op. cit.*

³⁶ Pour imiter Marx et Engels qui créent le terme de « sous-prolétariat » dans *L'idéologie allemande*, écrit en 1945 et publié à titre posthume en 1932.

³⁷ Albert Memmi, *Portrait du colonisé, Portrait du colonisateur*, *op. cit.*, p. 41.

[01 : 38 : 05], où un, puis, peu à peu, des dizaines de jeunes noirs envahissent sa propre maison par le jardin. On ne sait pas ce qu'ils y font mais on imagine, par des sons étranges, qu'ils volent les biens de sa famille, absente. La peur évoquée plus haut se retrouve dans l'inconscient de la fillette, illustrant ce que tous ces murs, grilles, barreaux que l'on voit tout au long du film impliquent quant à la notion de danger si présent dans les esprits au Brésil, notamment dans les grandes villes. Ces craintes « colonisent » l'inconscient de toutes les classes moyennes, jusqu'aux enfants.



Fig. 31 - [00 : 17 : 08]

Au-delà de l'insistance sur les différences de classes, d'autres éléments du film concourent à la création de ce microcosme brésilien. Dans la première partie du film, où l'on découvre peu à peu les lieux, le cinéaste réalise un plan singulier, qui donne à la ville un rôle tout particulier. En effet, lors de la visite de l'appartement que João fait à une mère et sa fille, un travelling avant sur la jeune fille vue de dos, de sorte que le spectateur adopte sa vision, met en évidence la volonté du cinéaste d'offrir une vision globale de la ville comme archétype de la mégapole brésilienne, comme on le voit sur l'image précédente, [Fig. 31]. La jeune fille n'est filmée ni en plongée, ni en contre-plongée ; elle se situe au même niveau que la ville, comme s'il s'agissait d'un face à face dans lequel la ville va livrer son identité. La jeune fille est d'abord séparée de la ville par la baie vitrée qu'elle ouvre pour découvrir avec le spectateur ce qu'est la ville, ou plutôt, « qui » elle est, car on peut considérer cet espace comme un actant, un personnage qui agit sur la vie de ses

habitants. Cette image est emblématique de l'esthétique du film puisque les différents montants de la baie vitrée en découpent la surface comme en plusieurs espaces cloisonnés. Elle présente une vision d'enfermement d'un espace entièrement construit pour séparer les gens et elle est à rapprocher du plan où João et Sofia observent la piscine, [Fig. 4, p. 14], et que l'on voit également de dos. C'est comme s'il y avait un avant et un après, un espace au sol où un nouvel immeuble va prendre place puis un espace aérien depuis un étage élevé d'un immeuble. La représentation de la ville, comme celle de la peur, ont très bien été analysées dans un article spécialement dédié au film, dans une revue brésilienne sur le cinéma³⁸.

4. Des choix esthétiques au service des espace-temps

Les deux films ont en commun un rythme très lent que certains pourraient qualifier de caractéristique d'un cinéma contemplatif. Cela provient des choix de découpage et du montage voulu par les réalisateurs. En effet, certains plans sont très longs, plusieurs scènes semblant se dérouler en temps réel. Dans *Tabu*, lorsque Aurora raconte son rêve à Pilar au casino, où elle vient de perdre tout son argent, la vieille femme est filmée de face, en gros plan, et le décor défile derrière elle. Elle semble être sur une plaque tournante, ce qui confère un aspect plus irréel à la scène. Ici, il n'y a pas de coupes ; tout le récit d'Aurora est reproduit du début à la fin. Cela permet de découvrir le personnage, d'entrer dans son univers dès sa première apparition. En même temps, cela place le spectateur au plus près de la réalité des personnages puisqu'il suit l'action dans son intégralité.

On observe la même chose dans *O som ao redor*, lorsque Clodoaldo et son comparse rendent visite à Senhor Francisco : on les voit passer par chaque porte, dans l'ascenseur et les couloirs qui mènent chez le vieil homme, et on attend avec eux dans la cuisine où ce dernier les fait patienter. Plusieurs champs-contrechamps entre les deux agents de sécurité et la cuisine vide créent ce temps qui passe, cette attente qui semble étrangement longue. Ces moments d'inaction et de silence sont rarement montrés au cinéma, sauf s'ils ont un but précis, puisqu'en une centaine de minutes, il se passe parfois des années et on ne peut montrer chaque instant dans son intégralité. Ici, bien sûr, le réalisateur souhaite mettre en

³⁸ Cf. Milene Migliano et Cristiane da Silveira Lima, « Medo e experiência urbana : breve análise do filme *O som ao redor* », *Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, année 2, n° 3, janv.-juin 2013, p. 185-209, [En ligne], <http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/18.pdf>, [5 juillet 2015].

exergue le pouvoir de Francisco qui fait attendre ses visiteurs et se pose ainsi clairement en dominant. On retrouve ce même aspect hyperréaliste lorsque João fait visiter un appartement à une mère et sa fille, ou encore lorsque Dinho va à la rencontre de Clodoaldo après l'appel téléphonique anonyme de ce dernier. Il n'y a quasiment pas de coupes, tout est montré. Ces scènes en temps réel sont communes aux deux films et contribuent à la création d'une temporalité lente. Le fait que les réalisateurs s'attachent à filmer le quotidien (surtout dans la première partie pour *Tabu*), cristallise une certaine monotonie. Plusieurs plans très semblables reviennent, même s'ils ne sont pas tournés sous la même lumière, ni avec les mêmes éléments, objets ou personnes dans le cadre. Cela permet au spectateur d'entrer dans le quotidien, dans l'espace-temps des personnages, et de conférer à la rupture de ce rythme une force plus grande au moment final, lorsque les films débouchent sur leur drame respectif.

Un autre aspect commun aux deux œuvres dans leur composition est leur littéralité. Chacun des films se divise en trois parties : un prologue dans *Tabu*, suivi de deux parties intitulées « Paraíso » et « Paraíso Perdido », et trois chapitres dans *O som ao redor*, successivement « Cães de guarda », « Guardas noturnas » et « Guarda-costas ». Marie Anne Guerin justifie cela en ces termes :

Le cinéma, venant après eux, a naturellement emprunté aux autres arts auxquels le récit doit davantage qu'au seul projet scénaristique. [...] Une des raisons de l'universalité [du récit de cinéma] tient au fait qu'il s'est nourri de modèles extérieurs, et a calqué des traits esthétiques venus d'abord de la littérature, de la poésie, de l'art de la scène théâtrale et de la photographie.³⁹

Ainsi, le cinéma s'inspire des autres arts pour construire sa narration et la construction en parties, ou bien en chapitres, des films de notre étude en est une parfaite illustration. Notons également que dans le film portugais, la littérarité tient à la façon dont est racontée l'histoire : la seconde partie est racontée par une voix off et non par les images elles-mêmes. Celles-ci n'ont parfois aucun rapport direct avec le récit. On est mis au courant qu'à travers la voix du narrateur et l'image est là non pas pour illustrer le récit mais pour en approfondir le sens, ajouter des informations ou mettre en évidence des contradictions. D'ailleurs, la dernière phrase du film est tirée d'une lettre, et son dernier mot relève du lexique de la littérature : « Peço-lhe que reduza a cinzas esta triste carta, a última que lhe escreverei. » Cet aspect littéraire relève de l'imaginaire, de l'écrit, de l'invention, de la fiction.

³⁹ Marie Anne Guerin, *Le récit de cinéma*, 2^e éd., Paris, Les Cahiers du Cinéma, « Les petits Cahiers », 2004, p. 11-12.

Un aspect essentiel de l'esthétique de ces deux films est leur référence à l'histoire du cinéma, et surtout au cinéma américain ; l'un renvoie aux films d'aventure et aux films romantiques hollywoodiens, l'autre au western, genre également hollywoodien. L'amour interdit, maudit, est l'un des grands thèmes des films hollywoodiens. Il se trouve que c'est aussi le cas de *Tabu*. Par ailleurs, Miguel Gomes cite directement l'ouvrage de Karen Blixen, *Out of Africa*, adapté à l'écran en 1985 par Sydney Pollack, réalisateur américain. En effet, comme nous l'avons vu plus haut, le personnage qui narre la seconde partie du film commence son récit ainsi : « A Aurora tinha uma fazenda em África, no sopé do Monte Tabu » ; il s'agit de la traduction presque littérale de « I had a farm in Africa at the foot of the Ngong Hills ». Cette simple phrase a ainsi le pouvoir de plonger le spectateur dans le monde du cinéma américain et dans l'univers de *Out of Africa*, époque des colonies africaines. N'oublions pas comment la technique cinématographique permet, dans ce cas, d'évoquer également l'histoire du 7^{ème} art. La pellicule et le noir et blanc sont des moyens qui témoignent aujourd'hui d'un choix esthétique de la part du cinéaste. En effet, la plupart des laboratoires de pellicules ferment actuellement et il est de plus en plus difficile de réaliser un film de cette façon. Par ailleurs, les deux parties ne sont pas filmées avec la même pellicule : 35mm pour la première, 16mm pour la seconde, ce qui confère une qualité différente aux deux univers. Le 35mm donne une image plus lisse et précise, les contrastes y sont plus forts, tandis que le 16mm donne plus de grains et de nuances de gris. De nombreuses scènes d'extérieur ont lieu la nuit dans la première partie, alors que la plupart des scènes sont déjà dans des intérieurs peu éclairés. Il en résulte une ambiance plus sombre à Lisbonne et plus lumineuse, plus claire, dans la colonie mythique.

Le travail du son est encore plus parlant : direct dans la première partie, il efface tous les dialogues dans la seconde pour ne laisser que les sons d'ambiance, produits par les oiseaux, le vent, l'eau, les mouvements. Ces choix aident à la construction d'un univers. En effet, ils renvoient au passé et à la mémoire, à celle du cinéma mais aussi à celle de ce qui n'est plus et dont on ne peut retrouver l'intégralité, d'où l'absence de couleurs et de dialogues dans la seconde partie. Les moyens employés mettent sur un même plan l'empire colonial et le cinéma : « Le projet du film est de montrer le colonialisme comme du Hollywood raté »⁴⁰ nous dit Miguel Gomes. Cette déclaration confirme notre impression au sujet de la deuxième partie du film qui peut être considérée comme une parodie de film hollywoodien de l'époque du cinéma muet. Gomes se réfère bien à ce cinéma sans pour

⁴⁰ Miguel Gomes *apud* Cyril Neyrat, *op.cit.*, p. 64.

autant le reproduire dans une simple imitation⁴¹, mais en le mettant au service de sa vision d'un colonialisme entièrement dépassé par les évènements.

Dans *O som ao redor*, l'histoire d'amour entre João et Sofia n'en est finalement pas une. C'est une fausse piste qui nous égare avant de nous conduire au vrai sujet du film : la vengeance. Jacques Rancière raconte la genèse du western d'Anthony Mann, *Winchester 73*, de 1950 de cette façon : « On sait que le héros n'y fait, avec obstination, qu'une seule chose [...] : il poursuit l'homme qui lui a volé la fameuse Winchester, c'est-à-dire aussi le mauvais frère qui a tué leur père à tous deux »⁴². On peut comparer le personnage de Clodoaldo, qui veut venger son père, à ce héros que décrit Rancière, puisque c'est finalement lui qui est le moteur du suspense du film, l'origine de la tension qui augmente. Pourtant, il n'est pas un héros habituel. Ce n'est pas le personnage sur lequel s'ouvre le film, celui que l'on voit le plus à l'écran, celui que l'on suit. Le rythme de ce film est lent et contemplatif alors que le western hollywoodien est un genre où l'action prime ; on peut dire que Mendonça Filho détourne le genre pour l'adapter à la société brésilienne contemporaine. Il y a alors un aspect parodique dans les références cinématographiques des deux réalisateurs. Si certains éléments rappellent clairement des films ou des genres du cinéma hollywoodien, d'autres éléments soulignent le fait que ce ne sont pas des westerns ni des films romantiques ou d'aventure, mais bien des films contemporains, riches d'évocations et conscients de leur effet sur le spectateur. Cela en fait des œuvres d'autant plus fines et complexes.

Nous avons vu que les deux films étudiés présentent tous deux au moins deux espaces-temps bien différenciés, l'un renvoyant à la colonisation, l'autre à l'époque post-coloniale, avec toutefois une différence capitale. Dans le film portugais, les réminiscences du passé expriment la nostalgie d'une époque coloniale vue comme un paradis, alors que dans le film brésilien, cette époque coloniale tend à être oubliée par tous. On peut parler de nostalgie pour le Portugal ; au Brésil, il y a une démarche de destruction-construction qui ne laisse aucune place à la nostalgie. Ces réminiscences du passé interfèrent sur le présent de la colonisation et ne sont pas l'expression de désirs suscité par la nostalgie. L'esthétique est au service de la mise en évidence d'une pluralité des espaces-temps, et le côté parodique

⁴¹ Nous pensons notamment au film *The artist* (2011) de Michel Hazanavicius, imitation d'un cinéma muet caricaturé.

⁴² Jacques Rancière, « Poétique d'Anthony Mann », *Trafic*, n° 3, été 1992, p. 26.

que l'on retrouve dans les références cinématographiques des deux œuvres fait émerger le regard spécifique que portent les cinéastes sur les rapports de classe qu'ils représentent à l'écran. Ils se réfèrent à l'histoire du cinéma tout en s'en éloignant pour mieux montrer les rapports entre « dominants » et « dominés ».

CHAPITRE II

COLONS ET « DOMINANTS » AVEUGLES À LA RÉALITÉ

La réalité n'est pas la même en Afrique et au Brésil selon que l'on est un « dominant » ou un « dominé ». Il suffit de considérer le moment où le narrateur de *Tabu* présente l'espace de la colonie africaine en décrivant le Mont Tabu. En effet, nous remarquons que l'endroit est perçu différemment selon qu'il est vu par un colon, par un scientifique ou par un Noir d'Afrique. Le regard porté sur les choses change donc en fonction du sujet regardant. Les colons, qui dominent cet espace, le voient comme une nature généreuse qui leur offre ses richesses : « Ao marido de Aurora, [as escarpas míticas] ofereciam ótimas condições climatéricas para a cultura do chá » [00 : 54 : 17]. Le narrateur voit trois sources d'intérêt liées au Mont Tabu selon les différentes catégories socio-ethniques : un aspect purement économique et matériel pour les colons (la culture du thé), une approche scientifique pour les académiciens qui y voient un possible « berço da humanidade » et, en dernier lieu, « os indispensáveis mitos locais ». Le terme de « locaux » appliqué aux mythes indigènes leur confère un caractère anecdotique, inessentiel puisque « locaux ». Ce terme les ravalait au rang d'éléments folkloriques sans intérêt du point de vue des colons. Cela traduit un sentiment ethnocentrique caractéristique des colons européens. Notons au passage le choix du mot « académiciens » et non « scientifiques », qui exprime la condescendance à l'égard des chercheurs. Cette énumération dans l'ordre où elle est présentée met en avant avec beaucoup d'ironie le sentiment de supériorité qui habite les colons.

Dans le film de Kleber Mendonça Filho, au Brésil, l'espace de la rue, qui est celui des travailleurs, des employés, des sans-abri, des « dominés » donc, est un espace dangereux pour les plus riches⁴³. En effet, comme nous l'avons vu plus haut, les personnages issus des classes moyennes ou supérieures sont la plupart du temps chez eux ou dans des espaces clos, protégés, auxquels ils accèdent notamment en voiture. Ainsi, ils peuvent difficilement se rendre compte de la vie de ceux qui les entourent.

⁴³ Cet espace est dangereux aussi bien pour les riches que pour les pauvres, bien entendu. Cela étant, les riches ont les moyens de s'en protéger, soit par l'espace de la voiture, soit par les grillages et autres limites.

1. Le champ de vision des « dominants » : un regard étriqué sur la réalité

Au tout début de la deuxième partie de *Tabu*, on voit Aurora en gros plan, son regard se promenant d'un point à un autre [Fig. 31]. On comprend alors qu'elle dessine et ce n'est qu'au bout de quelques secondes que la caméra se focalise sur le modèle de son dessin : un jeune Noir tient un âne par le licol [Fig. 32]. Les deux sont de face. Puis on découvre le dessin qui est une assez mauvaise représentation de la tête de l'âne [Fig. 33]. Le jeune Noir n'est donc là que pour tenir l'âne, unique sujet d'intérêt pour Aurora. Le garçon, qui semble faire partie du décor, n'est pas « regardé » par Aurora. Il est objet alors que l'âne est sujet, primant donc sur le Noir, du point de vue de la jeune femme. Cela continuera de cette façon, les Blancs ne regardant les Noirs que pour leur donner des ordres. Ceux-ci sont en quelque sorte invisibles, faisant partie du paysage colonial. Seul leur propre regard, comme nous le verrons dans la partie suivante, leur donnent du relief.



Fig. 32, Fig. 33, Fig.34 - [00 : 50 : 30]

Par conséquent, on décèle une volonté de mettre en évidence une sorte d'aveuglement de la part des colons dans le film car ils ne peuvent pas voir, décèler ce qui se passe autour d'eux, en dehors de leur monde occidental recréé en Afrique. Ce narcissisme fait que l'insurrection des Africains leur échappe totalement. C'est pourtant quelque chose d'inquiétant, de dangereux, voire de violent puisque des massacres ont lieu, mais cela est perçu avec une certaine indifférence par les colons. De la même façon le Portugal refusait de voir l'inévitable indépendance des colonies. Les colons ne voient donc qu'eux-mêmes. On voit les Blancs se regarder les uns les autres ; c'est un manège d'observations internes. Lors de la scène d'entraînement au tir, les seuls regards échangés sont ceux des deux amants, furtifs [Fig. 35].



Fig. 35 - [01 : 18 : 22]



Fig. 36 - [01 : 22 : 52]

Ils profitent de l'enthousiasme du mari pour le tir pour passer un moment ensemble. Leurs regards se perdent dans les nuages, ils imaginent des formes irréelles comme des enfants, ignorant tout de la réalité extérieure. Après le départ en voyage d'affaires du mari d'Aurora, les amants vivent leur amour auquel on assiste dans deux scènes ; la première où ils se livrent à des ébats amoureux, la seconde dans la nature, dans un plan-séquence qui se termine par des regards-caméra des deux acteurs [Fig. 36]. Ces regards ponctuent de façon tragique une scène heureuse où les deux amoureux jouissent d'un moment d'intimité. En effet, ils reflètent une inquiétude liée à leur propre destin et non à celui de l'Empire. Ce sont des regards tournés vers l'objectif mais ils semblent finalement plutôt tournés vers eux-mêmes.

« Le pouvoir semble avoir besoin de visibilité : il souhaite être vu, contemplé, observé, par des regards respectueux, effrayés, timides, éblouis »⁴⁴. C'est bien le cas du pouvoir des Blancs, qui tout au long du film semblent se donner en spectacle, devant les indigènes qui sont toujours en retrait. Ces derniers sont comme des spectateurs, des observateurs des scènes qui se déroulent sous des yeux parfois distants, voire désapprobateurs. À l'inverse, si les Noirs ont un pouvoir, alors celui-ci est invisible. Il s'agit d'un pouvoir secret, tapi dans l'ombre, qui attend l'occasion de se manifester.

À la fin du film, lorsqu'Aurora tire sur Mário, celui-ci tombe et emporte la caméra avec lui [Fig. 37] : l'image est renversée dans un sens antihoraire. C'est probablement la dernière image que voit Mário avant sa mort, celle d'un couple dont l'avenir est de plus en plus compromis, alors qu'Aurora commence à sentir les premières contractions qui

⁴⁴ Gérard Leclerc, *Le regard et le pouvoir*, Paris, P.U.F., 2006, p. 4.

annoncent l'accouchement [Fig. 38]. On a une vision pathétique de la situation à travers ce regard : le monde est alors sens dessus dessous, la situation est complètement bouleversée.



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40

[01 : 40 : 30]

Le plan se termine sur Ventura qui, avec Aurora dans ses bras, [Fig. 39], aperçoit les deux jeunes Noirs. Ces derniers observent la scène depuis la fenêtre, répondant ainsi à leur regard, [Fig. 40]. Ici, l'observation est pour une fois réciproque, mais c'est déjà la fin.

Dans le film brésilien, un « dominant » vient affronter le regard des « dominés », mais ce n'est pas pour les regarder véritablement ; c'est plutôt pour leur rappeler qui ils sont et les renvoyer à leur place de « dominés ». Cette scène primordiale intervient presque au milieu du film brésilien, puisqu'elle est capitale dans la définition des rapports de force représentés. Il s'agit de la scène où le jeune Dinho sort dans la rue pour rencontrer les agents de sécurité et les défier, après le coup de téléphone de Clodoaldo :



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44

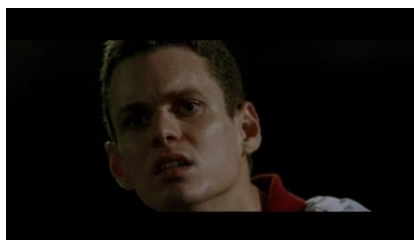


Fig. 45



Fig. 46



[01 : 14 : 50]

Avant de commenter cet échange oral, nous allons analyser l'image et les attitudes des différents protagonistes de la scène. Le rythme et la structure de la séquence sont exactement ceux du western. En effet, plusieurs champs-contrechamps présentent alternativement les trois agents de sécurité et le jeune dominant qui s'apprête à les affronter. Les premières images montrent des plans larges qui permettent de voir l'approche du jeune homme et créent en même temps le suspense, [Fig. 41 et 42]. C'est aussi l'attente du spectateur qui crée ce suspense, puisque celui-ci s'attend à un affrontement entre les deux parties : l'un est fort et sans armes, et les trois autres sont faibles mais armés. Le rapport de force n'est pas d'emblée évident : d'un côté, le nombre et les armes, de l'autre, l'assurance que donne la position sociale. Par ailleurs, le visage de Dinho, menacé sur son territoire, est affecté par la colère, alors que Clodoaldo garde son sang-froid face à l'agression que représentent la venue et les paroles de Dinho. On note également, lors du dialogue, le jeu de la caméra, qui se rapproche le plus possible du visage du jeune homme, [Fig. 46].

Ces considérations sur l'image et le rythme nous permettent de passer à l'étude du dialogue reproduit ci-dessous :

DINHO — [...] Foi vocês que ligaram pra mim?

CLODOALDO — Não, cidadão. Ninguém aqui conhece o senhor. Quem é o senhor?

DINHO — Não conhece, mas devia conhecer. Ó, essa rua daqui ó... é da minha família. É! Gente grande, de dinheiro. Aqui não é favela não, velho. Nem esse orelhão é de favela. De gente pobre. Esse orelhão não tá numa favela... e não serve pra deixar nem mandar recado.

FERNANDO — Precisa falar com a gente assim não, viu doutor.

DINHO — Sou doutor não, velho. Nem paciente. Agora se foi vocês que fizeram isso... tá fodido na minha mão.

Cet échange montre clairement que, d'après Dinho, la cabine téléphonique publique lui appartient puisqu'elle est située sur son territoire de riche, celui de sa famille. Cela met en évidence la distribution du territoire. Il explique aux hommes de sécurité que ce sont les riches qui font la loi. Mais dans ce cas précis, ce sont les délinquants qui la font puisque Dinho est un voleur. Le réalisateur pointe du doigt une société qui inverse les valeurs : ceux qui sont là pour protéger sont en bas de l'échelle sociale alors que les protégés dictent les ordres.

Par ailleurs, ce rapide discours de Dinho révèle un réel regard sur le Brésil d'aujourd'hui. En dehors du fait qu'il souhaite marquer sa supériorité vis-à-vis de ces hommes appartenant à une classe sociale inférieure, il utilise un lexique très simple pour opposer les personnes aisées aux plus démunies : « gente grande, de dinheiro », « favela », « gente pobre ». Ce vocabulaire n'est pas inventé par Kleber Mendonça Filho ni par l'acteur qui joue le rôle du jeune riche délinquant. Il provient d'une réalité brésilienne où les individus, notamment de la classe moyenne, l'utilisent innocemment pour qualifier un objet, une attitude, une situation, un évènement, une coutume. Il est courant d'entendre que tel ou tel produit, par exemple, « é coisa de pobre ». Cela signifie qu'il n'est pas de bon goût ou de bonne qualité. À l'inverse, quand il est qualifié de « coisa de rico », c'est pour justifier son prix élevé, dénoncer éventuellement son caractère futile ; cette expression est aussi utilisée pour parler de quelque chose de raffiné et qu'on ne peut pas s'offrir. Ce langage reflète les mentalités et la façon dont elles ont été travaillées par la colonisation et la décolonisation. On voit ici une société organisée autour de « dominants » et « dominés », dans une lutte des classes qui ose presque dire son nom. En effet, quand on entend dire « é coisa de pobre / de rico » pour caractériser un comportement, un objet, cela montre que toute la société est structurée autour de la relation « dominant/dominé ». Il suffit de taper

dans la barre de recherche sur internet « coisa de pobre », et on trouve divers sites qui renvoient à des attitudes de « pauvres » : « Aproveitar a chuva para lavar o carro. [...] Chorar no último capítulo da novela. [...] Colocar maiô e biquíni e tomar sol na represa. [...] Discutir na feira »⁴⁵. Bien sûr, il se passe la même chose si l'on recherche « coisa de rico ». La chanteuse à succès Erikka, très populaire, a produit une chanson en 2014, très appréciée : « Cara de rica ». Cette distinction de classe par l'argent est donc fréquente au Brésil et les Brésiliens l'acceptent puisqu'ils l'utilisent souvent dans leur vocabulaire, de façon parfois humoristique. En plus de cette volonté de marquer sa supériorité, Dinho utilise le langage de la rue : il n'accorde pas les verbes en fonction des sujets et emploie un vocabulaire parfois grossier. Cela paraît logique dans la mesure où il ne semble pas être réellement suivi et éduqué comme le voudraient les membres de sa classe sociale ; c'est un récalcitrant. Cette façon de parler lui permet notamment de se faire comprendre des classes sociales moins élevées, et également de se faire respecter. Parler le même langage que l'autre amène généralement le respect. Clodoaldo et ses comparses ne parlent pas si grossièrement que le jeune Dinho, mais on peut imaginer qu'ils connaissent ce vocabulaire.

Dans cette scène d'affrontement, le jeune homme tente de remettre chacun à sa place en disant des vérités en vigueur dans la société brésilienne dans laquelle il se meut avec toute l'arrogance de sa position de dominant. Toutefois, il ne se rend pas compte que l'argent et le pouvoir n'empêchent pas la vengeance de triompher. Sa vision de la société, bien que lucide, ne lui permet pas de comprendre ce qui se joue autour de lui. Très sûr de lui et de ses prérogatives, il reste aveugle à une réalité en train de se réaliser : la préparation de l'assassinat de son grand-père.

On peut par ailleurs croire, comme lui, que celui qui a de l'argent se fera respecter dans cette société aux classes sociales très marquées et très étanches. Pourtant, on sait déjà qu'à la fin du film son grand-père se fera tuer, précisément par des personnes qu'il a embauchées justement pour assurer sa sécurité. Senhor Francisco est donc victime de ses propres peurs et tombe dans le paradoxe suivant : ceux qui auront sa peau s'approchent de lui en tirant profit de ses craintes et en se faisant passer pour des gardes du corps. Ses tentatives pour assurer sa protection le conduisent précisément à la mort.

⁴⁵ Eduardo Alves Machado, *Mitológica*, [En ligne], http://www.geocities.ws/mitologica_2000/chpobre.html, [3 juillet 2015].

La scène où se réunissent les propriétaires de l'immeuble de João est tout à fait représentative de l'aveuglement et de l'individualisme qui règnent dans cette société. Ceux-ci remettent en question le travail du concierge qui ne répond plus à leurs attentes. Il dort pendant le service et une propriétaire prétend avoir reçu son magazine « Veja » en dehors de sa protection plastifiée. Divers arguments sont invoqués pour faire partir le vieil Agenor qui a très mal fait son travail et revient surtout cher aux propriétaires de l'immeuble. Le fils de l'un d'eux montre alors une vidéo où le concierge est en train de dormir pendant son temps de travail, afin de justifier son renvoi. Plutôt que d'écouter les voix des propriétaires qui s'expriment en faveur du vieil Agenor, comme João, le groupe se satisfait de l'enregistrement vidéo pour valider leur décision. João, qui est en désaccord avec ses voisins, n'insiste pas et quitte la réunion pour retrouver son ami Sofia. Sa parole n'a donc aucun poids ; il est le seul qui se montre de bonne foi face à la situation, mais il ne cherche pas à défendre la cause du concierge.

C'est finalement l'obsession sécuritaire de cette société qui la mène à sa perte. Les habitants du quartier et Senhor Francisco ne comprennent absolument pas ce qui se trame sous leurs yeux, malgré les rares réticences de certains quant au recrutement d'agents de sécurité ; ils voient ces intrus comme des opportunistes, voire comme des escrocs et non comme des assassins. Ils préfèrent se concentrer sur l'arrivée de leur nouvelle télé ou sur les siestes de leur concierge. Grâce à l'image, au son et au montage, seul le spectateur réalise que Clodoaldo et ses coéquipiers ne sont pas tout à fait fiables. En effet, lors des premières discussions entre les protagonistes principaux et Clodoaldo, on décèle chez ce dernier une certaine incertitude, et ce grâce à des plans rapprochés sur son visage qui donnent à voir ses expressions quand on lui pose certaines questions, apparemment embarrassantes. Les « dominants », eux, n'y voient que du feu.

2. Prolepses et fausses pistes

Tabu est un film chargé d'indices qui annoncent son dénouement. L'histoire de l'explorateur se termine déjà de façon tragique : il disparaît, englouti dans les eaux où un crocodile le dévorera. Le crocodile de la seconde partie, Dandy, ne sera jamais apprivoisé, dompté, acclimaté, car ce n'est pas un animal domesticable. Pour le spectateur, mais aussi pour les Portugais, il représente de façon métaphorique le continent africain insaisissable, puisqu'il s'échappe plusieurs fois. Aurora échoue dans sa tentative d'apprivoiser l'animal

sauvage, comme les colons finiront par échouer dans leur tentative de dominer l’Afrique. L’animal archaïque, témoin des temps préhistoriques des derniers reptiliens, est à l’image du continent africain : insondable et indomptable, il cause la perte des Blancs.

Sur son balcon à Lisbonne, Aurora accuse sa bonne de ne pas vouloir lui donner ses cachets – « Tu queres é ver-me morta ! Ingrata ! Desejas a minha morte. [...] Com tuas macumbas malditas ! » – ; elle exprime ainsi sa détresse et annonce au spectateur sa fin prochaine [Fig. 46]. On comprend en même temps que le pouvoir est entre les mains de Santa, domestique noire, puisque la fille d’Aurora est absente, ce qui effraie cette dernière. La mise en scène rend Santa encore plus inquiétante, le contrejour projetant sur l’écran une silhouette entièrement noire et la perspective la rendant bien plus grande qu’Aurora.



Fig. 47 - [00 : 19 : 12]

De même, dès le début de « Paraíso », la présence des indigènes est menaçante : « Estes últimos [os nativos], viam vingativos espíritos dos antepassados na neblina que descia da montanha, ao entardecer. », [00 : 54 : 32]. Le moment choisi n’est pas anodin : c’est le crépuscule, mais, plus généralement, la fin de quelque chose. Il annonce la fin d’une époque, la fin d’un monde heureux, le paradis des colons insouciantes qui n’ont pas d’yeux pour voir ce qui s’annonce : « Nada disto ocupava o espírito de Aurora, que amava o marido e era feliz. », [00 : 54 : 33]. En deux phrases, la situation est décrite.

Le seul personnage noir qui ait un vrai rôle dans la deuxième partie est le cuisinier. Il apparaît dans une tenue de cuisinier à l’occidentale, avec une toque blanche, comme si ses employeurs lui imposaient cet habit qui devient un peu ridicule lorsqu’on le voit portant un gilet par-dessus sa chemise blanche. Le collier qu’il porte autour du cou semble être une amulette et prouve que ce personnage n’est pas acculturé, qu’il est resté fidèle aux coutumes ancestrales. Il est au service de la famille depuis des décennies mais Aurora se méfie de lui,

tout comme elle se méfia de Santa bien plus tard, et profite d'une sombre prédiction pour le chasser de la maison : « confidenciou às criadas o que lhe tinham dito os espíritos: que a senhora se encontrava grávida, e que viria a ter um fim amargurado e solitário », [01 : 08 : 00]. Cette prédiction se réalisera, puisque tout de suite après on apprend qu'Aurora est enceinte. Tout se passe comme si le cuisinier, qui représente à lui seul la culture des Noirs colonisés, mais pas acculturés, tenait entre ses mains la clé du destin des personnages blancs. Il possède donc un pouvoir occulte qui lui permet de connaître l'avenir. Ce pouvoir effraie Aurora et les Blancs, rationalistes et étrangers à ces formes de savoir et à ces croyances. Plus tard, on voit la protagoniste au milieu de la savane, déjà enceinte, alors qu'il est dit que « seria a última caçada de Aurora ». En même temps, elle s'éclipse de l'écran par la gauche et disparaît entre les hautes herbes. Dans le plan suivant, un groupe de femmes noires entre en file indienne par la gauche, d'où la jeune femme vient de partir. On se croirait sur une scène de théâtre, où un personnage sort pour laisser entrer ceux qui vont prendre sa place. Ces deux plans sont symboliques : ils annoncent une fin pour Aurora en tant que colonisatrice et un début pour les Noires en tant que futures ex-colonisées. Ces images préfigurent la toute fin.



Fig. 48 et Fig. 49 - [01 : 17 : 19]

La scène de la messe marque un tournant dans le film. C'est là que l'on commence à entendre des rumeurs concernant des mouvements de révolte chez les Noirs, ailleurs dans la colonie (« noutros pontos da colónia »). Cette précision qui situe « ailleurs » les mouvements de révolte rend ces derniers plus lointains et moins réels. La rumeur a pour fonction de les rendre improbables. Les Blancs s'organisent en milices et s'entraînent au tir en prenant du thé et des biscuits. Cette dernière précision dénonce une réaction inadaptée, puisque la nécessité de se défendre ne vient pas troubler le mode de vie facile et

les mondanités de la colonie. Pour les deux amants, ce fait est sans importance au regard de leur passion.

On ne peut manquer de souligner l'importance du titre, comme annonce du dénouement du film. Le mot « tabou » évoque, d'après la définition du *Trésor Informatisé de la Langue Française*, une « personne, animal, chose qu'il n'est pas permis de toucher parce qu'il (elle) est investi(e) momentanément ou non d'une puissance sacrée jugée dangereuse ou impure. » Le tabou relève d'une pensée mythique, archaïque. Par ce titre, Miguel Gomes nous entraîne clairement sur la voie du mythe. On trouve également dans le même dictionnaire : « Le mot 'tabou', révélé par l'étude des langues polynésiennes dans lesquelles il désigne certaines choses dont l'usage n'est pas permis, est employé maintenant couramment par les ethnographes comme synonyme d'interdit (Hist. sc., 1957, p. 1502). » Cet interdit rappelle le contenu du film culte de 1931, *Tabu*, réalisé par Friedrich Wilhelm Murnau, dans lequel un couple d'indigènes est séparé par la malédiction d'un interdit. Le cinéaste fait donc clairement référence à un univers indigène alors qu'il place ses héros dans l'univers colonial des Blancs. Par ailleurs il reprend la structure du film américain en inversant à la fois les deux parties « Paraíso » et « Paraíso perdido » et les situations des personnages. Si l'on superpose les deux histoires, on se rend compte que l'intrigue est rigoureusement la même, avec des amants frappés d'un interdit, obligés de s'enfuir pour s'aimer mais rattrapés dans leur fuite, ce qui déclenche alors la tragédie. Finalement, aussi bien dans l'univers indigène que dans l'univers colonial, les êtres sont placés dans des situations de fatalité auxquelles ils ne peuvent échapper. De ce point de vue, les Blancs sont sur un pied d'égalité avec les indigènes, ce qui met en évidence une universalité des comportements humains qui prend le contre-pied du sentiment de supériorité manifeste chez les colons. Cela expliquerait l'ironie apparente tout au long du film de Miguel Gomes, dans les dialogues entre les personnages de la première partie et dans la voix off de la seconde. Le cinéaste se moque subtilement de ses personnages par le biais d'une littérarité assez fine, parfois triviale, dans l'écriture des dialogues et de la voix-off. Le titre fait donc référence à un film dont l'intrigue est similaire et l'ironie de cinéaste discrédite l'histoire des Blancs.

Le début de *O som ao redor* est accompagné d'un roulement croissant de tambours provoquant un suspense qui annonce déjà le ton du film : une menace grandit dans l'ombre, qui s'intensifie comme pour diffuser un sentiment d'inquiétude vis-à-vis d'une action ; la dramatisation de l'action est vite interrompue par le changement de plan, de lieu et

d'époque puisque défilent à l'écran des images en mouvement et en couleur d'un parking à Recife. Il est important de noter qu'au cinéma, le son est un élément essentiel à la création d'une atmosphère et qu'il provoque chez le spectateur des sentiments et des émotions tout au long de l'action. Au début du cinéma, il n'y avait que l'image, sans le son, ce qui impliquait pour les acteurs d'exagérer leur expressivité pour compenser l'absence de son. L'image primait donc sur le son. D'ailleurs, le choix du titre, *O som ao redor*, indique au spectateur quelle doit être la lecture du film. Cela sera nécessairement une lecture auditive. La traduction française de ce film, *Les bruits de Recife*, n'est pas adaptée puisqu'elle cite le mot Recife qui est déjà le nom d'un lieu et suggère au lecteur du titre une image mentale. Une image mentale est d'abord une image, alors que le titre original ne permet pas d'élaborer cette image. Cela signifie que le réalisateur a voulu faire un film « autour » du son, et il montre comment le son révèle à la fois une ambiance, une atmosphère, mais aussi un univers sonore qui se veut une représentation du Brésil actuel. C'est là que se trouve la profonde originalité de ce film qui donne une brève représentation visuelle du Brésil, un quartier et quelques Brésiliens évoluant sur une courte période, pour n'en garder que des manifestations sonores. Ce son croissant du début, que l'on retrouve à plusieurs reprises, provoque une tension grandissante qui n'atteindra son climax qu'à la toute fin du film. Michel Chion parle d'illusion audio-visuelle⁴⁶. Le cinéma n'est pas qu'un art de l'image puisque le son le travaille de façon invisible ; il devient alors cette illusion où se rejoignent son et image. En effet, l'un sans l'autre, ils forment des « films » complètement différents alors que superposés, ils créent une histoire, un sens. Michel Chion appelle cet effet la « valeur ajoutée », définie comme la

[...] valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée, jusqu'à croire, dans l'impression immédiate qu'on en a eu le souvenir qu'on en garde, que cette information ou cette expression se dégage « naturellement » de ce qu'on voit, et est déjà contenue dans l'image seule. Et jusqu'à procurer l'impression, éminemment injuste, que le son est inutile, et qu'il redouble un sens qu'en réalité il amène et crée, soit de toutes pièces, soit par sa différence même d'avec ce qu'on voit.⁴⁷

Kleber Mendonça Filho utilise à la perfection cette valeur ajoutée. Sans ces sons de tambours, les images en noir et blanc ne seraient qu'une simple série de photographies fixes, dépourvues de vie et d'intensité. Ainsi, l'histoire se crée déjà et la tension est présente. Nous pouvons citer d'autres exemples où le son confère au récit une dimension

⁴⁶ Cf. Michel Chion, *L'audio-vision, Son et image au cinéma*, 3^{ème} Ed., Paris, Armand Colin, 2013, p. 8.

⁴⁷ *Ibid.*

qu'il n'aurait pas avec l'image seule. Au moment où le « garçon-fantôme » passe très rapidement devant la porte de la chambre où se retrouvent Clodoaldo et Luciene pour leurs ébats amoureux, un bruit soudain, fort et sourd se fait entendre, aussi bref que le passage de l'enfant. Ce son ajouté à ce passage furtif, qui n'a pas vraiment lieu d'être dans la mesure où l'enfant n'habite pas la maison, rend la situation particulièrement étrange et menaçante, provoquant un sursaut chez le spectateur. Pourtant, le son seul indiquerait un objet qui tombe et l'image sans le son, un garçon qui essaie de se cacher.

Cette menace grandissante est donc perceptible grâce au son et aux nombreuses situations ambiguës qui ponctuent le film. En effet, le réalisateur ne cesse de jouer avec les attentes du spectateur en émaillant son film d'éléments perturbateurs qui annoncent un drame ou un événement marquant qui ne se produit finalement jamais. Tout d'abord les titres des différentes parties (« Cães de Guarda », « Guardas Noturnos » et « Guarda Costas »), qui traduisent l'insécurité, créent le suspense. Nous remarquerons que ces trois titres portent le mot « guarda » qui est une allusion très nette à la notion de sécurité. On en déduit que cette question de la sécurité est l'un des thèmes essentiels du film. On remarque également une gradation entre ces trois titres de chapitre puisque le premier fait allusion au chien de garde, qui n'est autre que celui du voisin, qui représente une nuisance en même qu'une prétendue sécurité. Ce chien de garde est donc ambivalent : il rassure ses propriétaires mais constitue une nuisance sonore pour leurs voisins. Le titre de la deuxième partie, qui contient le mot « noturno », évoque la nuit, c'est-à-dire l'obscurité, et donc le danger. La nuit est associée au danger et aux peurs. On passe enfin à la troisième partie, qui implique un rapprochement physique, le garde du corps étant très proche de la personne qu'il est censé protéger. Puisque les gardes du corps sont en réalité les assassins, ce rapprochement est encore plus inquiétant. Le spectateur peut commencer à se douter que les vigiles ne sont pas ce que l'on croit. Nous verrons par la suite que la scène d'embauche permet au spectateur de commencer déjà à douter.

Parmi d'autres éléments perturbateurs qui peuvent mettre le spectateur sur une fausse piste, on trouve le chien qui empêche Bia de dormir. Celle-ci tente plusieurs fois de le neutraliser par des cachets, car il gêne son quotidien. Le chien masque en fait une réalité : c'est sur lui que s'achève le film, alors que le grand-père est en train de se faire tuer. On voit la famille de Bia faisant exploser des pétards pour effrayer l'animal, et non pas le drame qui se joue ; c'est le bruit des pétards qu'entend le spectateur au lieu de la détonation de l'arme à feu. Non seulement Mendonça Filho montre à la fin du film que les Brésiliens

voient autre chose que ce qu'il faut voir, mais aussi que certains bruits en masquent d'autres qu'ils devraient pourtant entendre. C'est le cas du pétard, symbole de la joie de vivre et de la fête, utilisé ici dans le seul but dérisoire d'effrayer un chien qui dérange. Est-ce que la joie de vivre, la fête et le feu d'artifice, qui symbolisent une forme de culture brésilienne, ou du moins l'image qui en est transmise à l'étranger, ne dissimulent pas autre chose ?

Le suicide d'une femme dans l'immeuble où João loue des appartements crée une situation particulière. On s'attend à ce que la cliente de João s'inquiète du drame qui s'est joué dans l'immeuble, par peur ou par superstition, alors qu'elle s'en sert finalement comme argument pour faire baisser le prix de l'appartement. Le fait que le spectateur ne sache rien du suicide et que cette femme tente de s'en servir à des fins économiques confèrent à la situation un aspect plus morbide et violent en ce sens que le sort de l'autre ne compte pas au regard de l'intérêt personnel de la cliente. C'est un drame dont on ne sait rien, comme si la société n'était faite que de drames individuels volontairement ignorés des autres. Par ailleurs, ce suicide, qui est une défenestration, préfigure ce que sera la fin du film, avec la mort d'un « dominant », l'ancien colon et grand propriétaire Senhor Francisco.

On pourrait également citer le vol de l'autoradio de Sofia, la police qui fait des rondes dans le quartier, la dispute entre Bia et sa sœur, l'étrange arrivée de l'équipe de sécurité, le garçon « fantôme », Senhor Francisco se baignant dans des eaux dangereuses pendant la nuit, le rêve agité de la petite Fernanda, la femme qui vomit en sortant de sa voiture le soir, l'argent perdu, etc. Chacun de ces éléments crée le suspense et l'on imagine alors le début d'une intrigue qui n'aura pas lieu. Au fond, c'est peut-être pour mieux tromper le spectateur, pour l'amener à croire qu'un événement insignifiant se produira au cours du récit quand il se trame quelque chose de presque invisible. En effet, il y a bien un moment marquant qui vient ponctuer le film, même s'il n'est pas montré à l'écran : la mort de Senhor Francisco. On a donc une augmentation du suspense grâce à diverses scènes et à un son oppressant qui font naître une menace latente et annoncent un drame dont on ne verra rien et dont on ne connaîtra pas réellement les raisons. Tous les événements précédemment évoqués ne semblent être que de fausses pistes. Pourtant, s'ils ne semblent avoir aucun lien direct avec l'assassinat, à la fin du film, du Senhor Francisco, tous ces éléments perturbateurs sont reliés et traduisent la même chose : le malaise d'une société fondée sur des grandes inégalités. Les fausses pistes ne sont donc pas uniquement destinées à désorienter le spectateur et à créer du suspense, mais servent à construire une atmosphère

imprégnée de violence, qui est l'un des thèmes phares du film. Cependant, l'assassinat supposé de Senhor Francisco donne tout son sens, rétrospectivement, à une scène insolite et surprenante, celle où l'eau transparente et purificatrice de la cascade où se baignent João, Sofia et Francisco, se transforme soudainement en image sanglante. C'est là un moment d'intense tension dramatique qui préfigure la tragédie qui est en train de se jouer, et dont le spectateur, égaré par toutes les fausses pistes que nous avons citées, n'a pas encore connaissance. Cette douche rafraîchissante devient un bain de sang.



Fig. 50 et Fig. 51 - [01 : 24 : 02]

Bien que ce jeune homme ne soit pas lui-même la victime et qu'il ne soit pas non plus en cause dans ce drame, il semble être, par cette vision fulgurante, le messager, l'intermédiaire entre les protagonistes du crime et le spectateur. En tant que petit-fils de la future victime, il semble être l'héritier des injustices commises par Senhor Francisco ; car il reste un descendant de « fazendeiro », un « dominant » dans la société brésilienne.

L'action va se dérouler ensuite selon un scénario conçu par les vigiles, qui vont occuper l'essentiel de la diégèse.

3. Comment les « dominés » s'emparent-ils du récit, sur l'image et dans la narration ?

Dans le prologue de *Tabu*, les Noirs dansent et chantent à la suite du suicide de l'explorateur [00 : 04 : 00]. Ils sont ceux qui restent, qui survivent au drame et leur rituel ressemble à celui qui clôt un sacrifice. D'une certaine façon, ils dominent l'action car ils sont nombreux, vivants, dynamiques. On peut dire qu'ils préfigurent l'avenir, et la future victoire sur l'explorateur, c'est-à-dire le premier colon.

Dans la première partie, Santa est un personnage-clé. Si Pilar semble être la protagoniste principale, il se trouve que la Cap-Verdienne joue un rôle intéressant car ambigu. Aurora se méfie d'elle, mais on ne sait pas si on peut accorder du crédit à sa suspicion car c'est une vieille dame apparemment sénile. Ceci fait de Santa un personnage énigmatique, presque mystique, qui garde tout son mystère même si on aimerait en savoir davantage sur elle. Ainsi, elle dispose d'un certain pouvoir vis-à-vis de sa patronne, et régente la vie d'Aurora. C'est elle qui décide de donner ou non ses médicaments à Aurora, d'appeler la fille de celle-ci, de lui donner de l'argent ou pas. Santa est donc déjà en quelque sorte la maîtresse de la situation, bien qu'étant une domestique. Sa personnalité aussi bien que son statut font d'elle la gouvernante de sa patronne : on ne sait plus très bien qui commande qui dans une relation profondément ambiguë.



Fig. 52 - [00 : 23 : 35]

Bien que les personnages ne parlent pas à l'écran dans la seconde partie, la bande-son présente à la fois un récit en voix off et des sons d'ambiance. Ce n'est donc pas un film muet. Parmi ces sons d'ambiance, la musique a toute son importance. On peut en distinguer deux : la musique des Noirs et la musique des Blancs. En dehors de la musique extra-diégétique sur laquelle s'ouvre et s'achève le film, c'est la musique des Noirs qui encadre le récit, bien que moins présente dans la globalité du film. En tout cas, lorsqu'elle se fait entendre, les Noirs ne sont pas forcément à l'image, à l'inverse de la musique des Blancs que l'on n'entend que lorsqu'ils sont à l'écran. Les chants et les percussions d'Afrique permettent ainsi de toujours rappeler que même si les Noirs ne sont pas visibles, ils sont bien là. Ils font partie du paysage visuel ou sonore et habitent les lieux.

À partir du moment où les Blancs sont dans la détresse, ce sont les femmes noires qui prennent en main les opérations. Elles éloignent l'homme blanc lors de l'accouchement

et Aurora est alors obligée d'accoucher selon leur tradition, [01 : 41 : 25]. C'est ensuite un Africain qui va avertir le mari d'Aurora de la situation. Enfin, les Noirs prennent le pouvoir par les médias et c'est ainsi qu'ils ont la possibilité de dire, d'inventer la vérité. Ce sera la parole tenue pour vraie. Ce sont eux qui s'expriment en dernier, la lettre d'Aurora étant de toute façon brûlée. Ce sont également les derniers humains représentés à l'écran, avant l'image du crocodile sur laquelle s'achève le film.

À Recife, c'est également dès le prologue que les « dominés » apparaissent, dans des photos d'archives où l'on voit des travailleurs dans des plantations. Ils sont déjà le sujet du film, même si les protagonistes pressentis seront par la suite du côté des « dominants ». C'est le cas de João, petit-fils de Senhor Francisco, propriétaire de la fazenda. Il est éloigné de son grand-père par deux générations, ce qui lui donne sa place dans une dynastie. Cela fait de lui un héritier du patrimoine mais aussi d'une culture familiale et d'une position sociale. C'est bien le personnage de João que l'on suit le plus souvent et, finalement, c'est peut-être parce qu'il permet d'établir un pont entre « dominants » et « dominés ». En effet, c'est lui qui semble avoir le plus de contacts avec ses employés, qui traite avec bienveillance les travailleurs, qui connaît les gardiens de parking. En tous cas, s'il apparaît comme le personnage principal, cela est toujours remis en question car l'on voit également en parallèle la vie de Bia, sans qu'elle n'intervienne jamais dans celle du premier ; la caméra s'infiltré parfois chez d'autres habitants du quartier. Bien évidemment, chez l'un ou chez l'autre, mais également chez Senhor Francisco ou chez Dinho, dans quasiment toutes les scènes, il y a toujours un ou une employée, des travailleurs, ceux que l'on appelle dans notre mémoire les « dominés ». D'ailleurs, chacun des habitants du quartier a une « empregada », ou bien une « diarista », des personnes qui viennent faire le ménage, ranger, préparer les repas, tenir la maison en ordre et faciliter la vie des employeurs. Quand ce ne sont pas elles que l'on voit à l'écran, ce sont des livreurs de télévision, des agents de sécurité, des vendeurs de CD, des gardiens de parking ou d'immeuble.

On constate au long du film que ces personnages-là, bien qu'apparemment sans importance du point de vue de la narration, ont toujours un impact sur la vie des « dominants ». Maria, l'employée de João, semble être une personne à qui le jeune homme tient, car il lui parle comme à une mère, et elle comme à un fils. D'ailleurs, elle finit par envahir son espace puisqu'à chaque fois elle ramène plus de personnes dans l'appartement : d'abord ses petites-filles, puis son fils qui ira dormir sur le canapé, [00 : 41 : 00]. On a du mal à savoir si João maîtrise réellement cette situation et si cela lui plaît. En tous cas, il la subit sans rien

dire. Plus tard, lors d'une réunion des propriétaires de son immeuble, [00 : 56 : 07], une question divise la communauté, celle de savoir s'il faut renvoyer le gardien de nuit qui dort la plupart du temps. Selon João, cela n'est pas correct, même si la plupart souhaitent voir le salarié partir à la retraite. Un enfant apporte même une vidéo du gardien qu'il a réalisée afin de prouver aux habitants que l'homme n'est plus en mesure d'exercer ses fonctions. La communauté se penche sur ce point qui semble le plus important lors de la réunion. Cette question divise les propriétaires, ce qui montre que le salarié pose un réel problème, quasi éthique. Bia agresse son employée lorsqu'elle détériore une prise de courant, [01 : 48 : 46]. La réaction de Bia est totalement disproportionnée, et ce parce que, tout au long du film, elle est sous tension. Plus que tout autre élément dans le film, son employée a le pouvoir de la faire sortir de ses gonds.

Le personnage qui prend le plus d'importance au fil du récit est Clodoaldo. À partir du moment où il entre en scène, après la première demi-heure de film, le ton de ce dernier change, [00 : 30 : 00]. Bien sûr, on observait déjà un sentiment d'insécurité, ou plutôt une obsession sécuritaire chez les habitants du quartier. Clodoaldo ne fait que confirmer ce fait instaurant un climat d'incertitude. Nous sommes dans une fiction ; si une équipe de sécurité vient s'installer dans ce quartier, c'est bien parce qu'il se passe quelque chose. Finalement, bien qu'on ne sache que peu de choses sur Clodoaldo et sa vie quotidienne, l'intrigue peu à peu se concentre sur lui. Il est l'artisan du dénouement.

Ce que dit Albert Memmi pourrait s'appliquer à ces deux films : « Si la colonisation détruit le colonisé, elle pourrit le colonisateur »⁴⁸. En effet, certains personnages de « dominants » sont très égoïstes, comme Aurora, voire dépravés, comme Dinho, et d'autres, que l'on pourrait croire plus sensibles, font preuve d'une grande indifférence à l'égard des « dominés », comme João ou Ventura. Les « dominants » des deux films ont la même attitude : ils sont aveugles à la réalité, ce qui annonce inmanquablement leur chute. Le mépris et l'indifférence qu'ils manifestent à l'égard des « dominés » se traduisent par un renversement de situation. Celui-ci est annoncé en filigrane dès le début des deux œuvres, dans la narration mais également dans l'esthétique, au moyen d'un décalage entre son et image qui crée une tension qui atteint son climax à la fin du film.

⁴⁸ Albert Memmi, *Portrait du colonisé, Portrait du colonisateur*, p. 19.

CHAPITRE III

LE POUVOIR DISSIMULÉ DES COLONISÉS ET DES « DOMINÉS »

« Dans toutes les séquences, des gens regardaient la caméra, plantaient leurs yeux dans l'objectif. Normalement on dit 'coupez', c'est la règle numéro un. Là, non, on ne coupe pas »⁴⁹. Comme l'ingénieur du son l'a constaté, il y a quelque chose d'inhabituel dans le dernier film de Miguel Gomes ; ce sont tous ces regards dirigés vers la caméra, autrement dit vers le spectateur. On observe cela uniquement dans la deuxième partie du film. Pourtant, au cinéma, cette adresse au spectateur est peu commune, et même déconsidérée par le cinéma classique. Au-delà des regards-caméra, ceux entre les acteurs eux-mêmes sont parlants ; outre le regard, il y a les discours, les points de vue qui expriment également une vision des événements. Nous essaierons de donner un sens à la circulation des regards dans les œuvres.

1. Le regard des « dominés » : un regard omniscient et dénonciateur sur les « dominants »

Dès le prologue de *Tabu*, le spectateur est confronté au regard-caméra : des Noirs exécutent une danse après la mort de l'explorateur, de façon rituelle [00 : 04 : 05]. Voici la définition qu'en donne Marie-Thérèse Journot :

Le regard à la caméra figure l'échange, la communication possible entre l'espace de la fiction, et donc de l'énonciation, et celui du spectateur. En cela, il est une figure interdite par le cinéma classique et l'esthétique de la transparence, excepté dans certains genres (la comédie musicale, par exemple), car il dénonce le simulacre du film. Les réalisateurs modernes l'utilisaient à cette fin, pour mettre à mal l'illusion référentielle, le cinéma postmoderne, friand de second degré, l'a érigé en clin d'œil au spectateur, levant le tabou.⁵⁰

Il est intéressant de noter l'usage du mot « tabou » concernant cette pratique cinématographique. En effet, le regard-caméra existe depuis les débuts du cinéma, mais il

⁴⁹ Vasco Pimentel *apud* Cyril Neyrat, *op.cit.*, p. 147.

⁵⁰ Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Collin, 2011, p. 5.

a été utilisé volontairement, de façon provocatrice peut-être, à partir de la Nouvelle Vague. Pourtant, il reste un outil rarement utilisé car il compromet l'illusion de réel. Son utilisation crée un pont entre fiction et réalité, entre acteurs et spectateurs et amène toujours ces derniers à une remise en question, à prendre position par rapport à ce qui est montré, évoqué. Le spectateur ne peut rester indifférent devant un tel face à face, et à l'égard d'une aussi claire interpellation de la part du cinéaste. Ici, Gomes semble ne pas avoir prévu ces regards, comme en témoigne cette réflexion : « La plupart des Africains dans le film regardent la caméra. Au montage, on s'est souvent demandé si tel regard-caméra était gênant ou pas, et je prenais la décision en fonction du plaisir qu'il me donnait, ou pas »⁵¹. Ainsi, chaque regard a été étudié lors du montage et sa présence relève ainsi d'une véritable prise de position de la part du réalisateur. Cela instaure d'entrée de jeu une distance vis-à-vis de la fiction car on se rend compte que c'est bien le chef opérateur que regardent ces faux acteurs, à travers l'objectif. Ce sont de faux acteurs car ils s'extraient du monde fictif ; le regard de ces personnes suggère qu'elles ne sont pas habituées à être filmées. La façon dont s'effectue le tournage suscite la curiosité car les individus sont probablement en train d'exécuter un véritable rite.



Fig. 53 - [00 : 03 : 40]



Fig. 54 - [00 : 04 : 13]

Le spectateur doit donc accepter le pacte de lecture explicitement proposé par la fiction, alors même que cet aspect documentaire est mis en évidence par la caméra. Par ces premiers regards, le cinéaste instaure une complicité avec le spectateur car on sait dès lors que ce qui va être montré n'a pas forcément été filmé selon les règles de la fiction cinématographique. Le fait que Miguel Gomes ait conservé au montage ces regards-caméra indique qu'au-delà d'une volonté de ne pas cacher ces défauts de tournage, il a voulu leur

⁵¹ Miguel Gomes *apud* Cyril Neyrat, *op. cit.*, p. 231.

donner un sens dans le monde qu'il crée, puisque le film est clairement présenté comme une fiction. Si ces premiers regards-caméra scellent simplement un pacte de lecture avec le spectateur, ce sont surtout ceux de la deuxième partie (« Paraíso ») qui prendront tout leur sens.

D'autres regards de la part des Noirs établissent une certaine relation entre colons et colonisés. Le domestique, qui rapporte le crocodile avec Ventura, observe les deux futurs amants au bord de l'étang artificiel, [Fig. 55]. Il assiste à l'une de leurs premières rencontres intimes et pourrait être considéré par eux comme un personnage gênant. Pourtant, il semble être invisible à leurs yeux, car ils n'ont d'yeux que pour l'être aimé. C'est un témoin-fantôme probablement conscient de ce qui se passe ou va se passer, mais qui se trouve en dehors de la « bulle » des deux protagonistes. Ainsi, même si le spectateur le voit assister à la scène, Aurora et Ventura ne s'inquiètent pas de sa présence, alors que, comme nous le verrons plus loin, elle est peut-être annonciatrice d'une fin, en tous cas d'un changement.



Fig. 55 - [01 : 05 : 10]

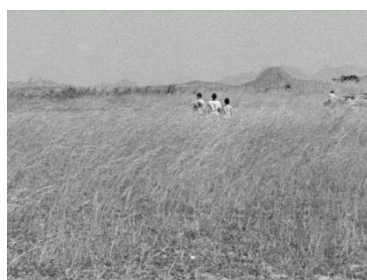


Fig. 56 - [00 : 57 : 15]



Fig. 57 - [01 : 12 : 53]

Lors de la balade de Mário et Ventura en voiture et à moto au milieu des plantations, on voit trois petits Africains surgir des herbes hautes après leur passage sur la route, [Fig. 56], comme s'ils étaient présents un peu partout dans la nature, en train d'observer ce que font les Blancs. Plus tard, c'est un Noir qui photographie les membres du groupe de musique de Ventura et de Mário pour illustrer leur album, [Fig. 57]. L'image est chargée de sens : l'homme se place lentement derrière l'objectif de l'appareil afin de cadrer la photo et on le voit donc à moitié, mais c'est bien lui qui regarde. C'est donc lui qui domine la scène. Gérard Leclerc évoque d'ailleurs très clairement le pouvoir du regard photographique :

La photographie, par exemple, est un peu l'incarnation technologique de la fonction prédatrice du regard, du moins durant l'acte de la prise de photo. Mais elle peut aussi représenter la modalité de la domination, en tant

qu'elle fournit une médiation technique possible au voyeurisme individuel ou collectif [...].⁵²

Ainsi, de façon métaphorique, les Noirs ont déjà un certain pouvoir, grâce au regard. Lorsque Mário et Ventura font un tour en moto au début de la seconde partie [00 : 56 : 35], on voit un cueilleur de thé qui regarde l'objectif tout en travaillant. Plus loin, Mário est dans une voiture avec de nombreux enfants qui, tour à tour, regardent l'objectif, [00 : 58 : 43]. C'est lors de la scène dans l'église que ces regards deviennent plus nombreux, se faisant interrogateurs, insistants, puissants. Six plans s'enchaînent où l'on voit des Africains assis ou debout ; l'un deux dirige toujours son regard vers le spectateur. Ces personnes sont, par le montage, faces à un soldat blanc, [Fig. 58].



Fig. 58



Fig. 59

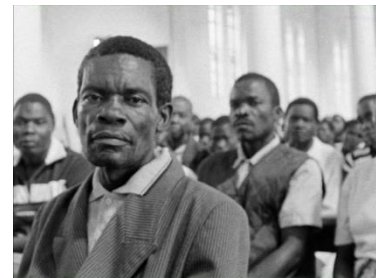


Fig. 60



Fig. 61

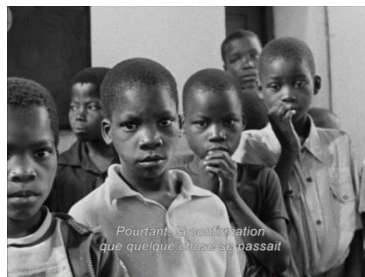


Fig. 62



Fig. 63

[01 : 17 : 21]

Miguel Gomes a tourné ces plans durant une messe et ces personnes sont donc dans une situation réelle. En revanche, le plan où l'on voit le soldat blanc a été pensé et tourné ailleurs et à un autre moment pour construire ce champ-contrechamp. Miguel Gomes a su tirer profit de ces plans tournés un peu au hasard, sans intention précise quant au scénario :

Dans mon esprit, [le contrechamp] suffisait à dire : "la colonie, les Portugais en Afrique, c'est fini.". Simplement par la confrontation entre le regard faux du faux soldat et les vrais regards de ces vrais gens. Il est seul, ils sont nombreux. Il joue, il est déguisé, ils étaient vraiment là, habillés pour la messe.

⁵² Gérard Leclerc, *op.cit.*, p. 2.

C'est un champ-contrechamp totalement fabriqué. [...] J'espérais que la force du regard de ces gens puisse écraser la fiction du soldat. Comme si la guerre était déjà perdue.⁵³

Les regards des ouailles venues écouter un prêtre deviennent des regards violents, dirigés vers le soldat qui semble les surveiller. C'est surtout la voix off qui leur confère toute cette force : « Entretanto, começaram a correr rumores de revoltas e massacres perpetrados por negros noutros pontos da colónia. », [01 : 17 : 32]. Collées à ce texte, ces images d'Africains calmes, muets mais nombreux, laissent planer une menace. Ces Africains commencent à prendre de l'importance dans le récit, même s'ils semblent ne pas inquiéter les protagonistes. Dans une révolte latente face aux colons, les Africains fixent l'objectif, le spectateur, comme s'ils étaient conscients de leur situation. Le regard le plus puissant et le plus dénonciateur, peut-être, est celui des deux jeunes garçons qui, dans l'encadrement d'une fenêtre, observent le meurtre de Mário par Aurora : « Des Blancs tuent des Blancs, font des choses folles, il y a un plan subjectif d'un mort... Puis le regard des Africains remet de l'ordre. C'est le plan des colonisés qui donne à la séquence sa place dans le film⁵⁴. » Comme le dit le réalisateur, ce plan donne tout son sens à la séquence puisque c'est sur l'image des Noirs que s'achèvent le récit. Ainsi, ce dernier regard, qui semble indiquer que les Noirs ont tout vu et tout compris depuis le début, dénonce les actes des Blancs, c'est-à-dire le meurtre auquel ils viennent d'assister ainsi que l'égoïsme et l'insouciance dont font preuve les protagonistes.

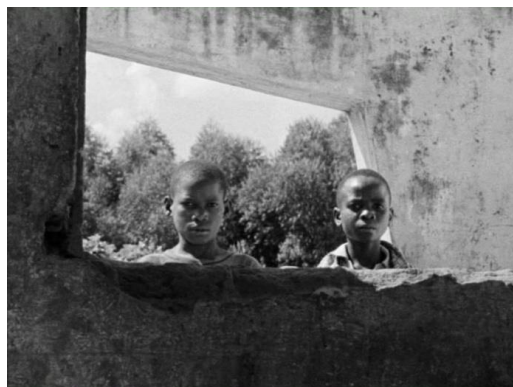


Fig. 64 - [01 : 41 : 00]

Dans le film de Kleber Mendonça Filho, tout comme dans *Tabu*, ceux qui sont en marge – les Noirs –, ceux qui travaillent pour vivre et qui ne sont pas les sujets apparents

⁵³ Miguel Gomes *apud* Cyril Neyrat, *op. cit.* p. 60.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

du film, sont ceux qui observent, qui voient tout mais ne disent rien. Ils semblent ignorés, inexistants. Cela ne se présente pas exactement de la même manière que dans *Tabu*, puisque ces personnes ont une voix : elles parlent et s'expriment, sans presque jamais donner leur opinion, et ne se prononcent pas sur tel ou tel événement. Cependant, ce ne sont jamais ces individus qui lancent la conversation : ils ne font que répondre aux questions. Quand João va interroger Adailton et Pacote à propos du vol de l'autoradio de Sofia, les deux jeunes gens qui gardent les voitures ont tout vu mais ils ne veulent rien dire [00 : 13 : 06]. On se demande si c'est par principe, par peur ou par fierté qu'ils ne veulent pas se mêler des affaires des « dominants » qui ne les regardent pas. C'est différent quand Clodoaldo arrive et propose ses services : on ne l'a pas appelé et c'est lui qui vient lancer la conversation. Lorsque le père de João lui demande s'il porte une arme, il ne répond pas vraiment. Il commence alors à incarner un certain pouvoir à l'écran.

Dans *O som ao redor*, les « dominés » sont moins méprisés que dans *Tabu*. On note à leur égard une sorte de bienveillance paternaliste de la part des « dominants » ; mais les maîtres portent sur les domestiques un regard toujours condescendant. Cela est dû au fait, bien sûr, que l'on est dans un contexte de post-colonialisme et non pas de colonialisme, comme dans la deuxième partie de *Tabu*. Les domestiques sont bien des personnages effacés, quoique plus présents que dans *Tabu*. Dans les deux films, ils représentent une force latente. Les « dominés » n'ont pas le droit d'avoir une opinion ; c'est ce qui fait qu'ils sont des « dominés ». Ils ont pourtant le pouvoir d'être ambigus, nous entraîner sur de fausses pistes, de désorienter l'autre, de le manipuler. D'ailleurs, à la fin du film de Mendonça Filho, ce sont les « dominés » qui tuent Francisco ; dans *Tabu*, c'est Santa qui décide pour Aurora.

Il y a un rapport de maître à esclave qui, d'une certaine façon, continue d'exister. D'ailleurs, l'employée de João est remplacée par sa fille, comme à l'époque de l'esclavage où l'on travaillait pour un patron de père en fils et de mère en fille. Bia a une réaction violente lorsque son employée détériore la prise de courant : elle l'agresse verbalement et la renvoie au travail sans écouter ce qu'elle a à lui dire. De la même façon, elle fait peu de cas des hommes qui lui livrent sa nouvelle télévision et donne des ordres avec impatience, voire avec agressivité. Dans une autre scène, lorsqu'une femme sort de chez elle avec un téléphone à l'oreille et qu'Adailton, le portier, lui propose son aide pour porter ses sacs, elle le renvoie d'un simple geste et avec une onomatopée méprisante, faisant comprendre qu'elle

a d'autres choses en tête et qu'elle n'a pas besoin de lui [00 : 25 : 11]. Celui-ci se venge alors en rayant la voiture de cette femme, petite vengeance de la vie quotidienne filmée en gros plan et amplifiée par le son. Cela met en valeur les tensions interpersonnelles au sein d'une société où les différences de classe ne se cachent pas. D'autre part, Cleide, la domestique de Dinho, écoute aux portes : elle est consciente de ce qui se passe et compte bien rester informée. On la voit apparaître quelques secondes au beau milieu de la dispute entre João et son cousin Dinho. Elle est témoin des turpitudes de son jeune maître et c'est ensuite elle qui remettra à João l'autoradio volé de la voiture de Sofia, objet de la dispute. L'image est quasiment vide, composée de pans de mur et de cadres de photos vus à contre-jour et qui constituent des surfaces sombres au bas du cadre. L'image est coupée verticalement en deux par le mur derrière lequel se cache Cleide. C'est une image qui pourrait sembler vide ; pourtant, elle est très significative. C'est le regard caché du « dominé » sur les « dominants ». Ce regard est composé d'un seul œil, comme celui du comparse borgne de Clodoaldo. Cela confère à ces deux personnages l'aspect d'un cyclope, le géant à l'œil rond au milieu du front. Les cyclopes à œil unique sont vus comme la personnification du volcan qui crache le feu et sont donc potentiellement dangereux. C'est bien le cas du « dominé » lorsqu'il se révolte contre les « dominants ». Cette image est donc chargée de sens ; elle est inquiétante car l'observateur, Cleide, se cache ; elle voit sans être vue comme on peut le voir sur le photogramme suivant :

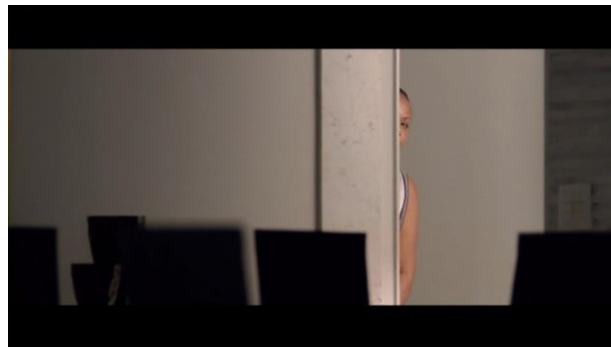


Fig. 65 - [00 : 37 : 39]

Chez João, la famille de l'employée prend peu à peu toute la place dans son appartement. Tout d'abord, elle vient avec ses petits-enfants. Par la suite, João rentre chez lui et trouve un jeune homme se reposant sur son canapé, le fils de Maria. Plus tard, c'est une petite fille qui l'observe se réveiller dans sa chambre en fredonnant une chanson.

Ici, les « dominés » ont donc des rôles ambigus, un peu comme Santa dans la première partie de *Tabu* : c'est une employée avec un certain pouvoir, noire, probablement descendante d'esclaves car venant d'une ancienne colonie portugaise. Ces employés travaillent pour les plus riches mais ne se laissent pas faire ; ils se vengent même. Sur l'image, cela se traduit aussi par une prise d'espace : Clocoaldo apparaîtra de plus en plus à l'écran et la famille de l'employée de João s'approprie en quelque sorte son appartement.

Pourtant, les « dominants » ne semblent pas toujours avoir conscience des différences qui existent entre eux et les employés : ils savent bien que ce sont eux les maîtres, que ce sont eux qui possèdent, qui décident, mais ils ne se rendent pas tellement compte de la réalité des « dominés ». Cela est évident lorsque João demande à Sidiclei, fils de son employé, quel est son travail. Le jeune homme répond qu'il travaille dans un supermarché de 22 heures à 6 heures du matin ; c'est un travail difficile et ingrat. João semble alors le comprendre, comparant son emploi à un job d'étudiant que lui-même avait obtenu lors d'une année d'études à l'étranger [00 : 42 : 26]. Cela paraît légèrement décalé et illustre parfaitement la remarque de Philippe Cabin citant Bourdieu : « les dominés sont inconscients de ces mécanismes par lesquels s'exerce la domination ; [...] les dominants aussi »⁵⁵.



Fig. 66, Fig. 67 - [01 : 41 : 00]

2. L'œil du crocodile et le borgne : des symboles d'omniscience

Le crocodile, qui figure sur l'affiche, apparaît comme un élément essentiel du film. En effet, il intervient tout au long du film sous différentes formes. Dans le prologue, il est un personnage de légende qui, après avoir dévoré l'explorateur, a pris son âme triste et

⁵⁵ Philippe Cabin, *op. cit.*, [En ligne], disponible sur http://www.scienceshumaines.com/dans-les-coulisses-de-la-dominance_fr_429.html, [consulté le 2 juillet 2015].

mélancolique [00 : 04 : 43]. Dans la première partie, il apparaît sous la forme d'un jouet mécanique dans le centre commercial africanisé où le vieux Ventura racontera le passé d'Aurora à Pilar et à Santa [00 : 49 : 28]. Au début de la deuxième partie, il est offert en cadeau à Aurora par son mari, comme s'il s'agissait d'un animal domestique et donc inoffensif. C'est pourtant sa fuite chez Gian Luca qui provoque la rencontre des deux amants. Cela en fait le médiateur de cette passion tragique. Il représente la fatalité car ses tentatives de fuite le conduisent par deux fois vers la maison de Gian Luca. Il est le lien entre les deux amants, le porteur d'une malédiction, celle de la passion interdite. Ce crocodile est comme le cuisinier-sorcier, qui est vu comme un jeteur de sorts et comme le représentant de la culture africaine. Dans la deuxième partie du film, on le verra à plusieurs reprises, dans la baignoire de Ventura le soir où ce dernier retrouve l'animal après la première rencontre avec Aurora, dans le bassin du même Ventura, puis entouré de jeunes Africains qui jouent avec lui. L'image du crocodile ponctue le récit à la façon d'un leitmotiv. Il est toute l'Afrique pour Aurora qui, au moment de mourir, déclare à sa bonne et à sa voisine interloquées qu'il faut surveiller le crocodile [00 : 40 : 47], comme si, dans son souvenir, il occupait une place centrale, comme s'il résumait toute son expérience africaine. Elle emploie le mot « espreitar » qui veut dire observer sans être vu. Dans ses derniers instants, elle entrevoit une vérité, celle de la nature qui commande les hommes : le crocodile est l'image du désir, l'instinct qui suscite les comportements inconscients. Ce même crocodile occupe la toute dernière image du film : on le voit, la gueule ouverte, triomphant, tourner sur lui-même.



Fig. 68 - [01 : 49 : 57]

Miguel Gomes se réfère à Renoir à propos du sens qu'il donne au crocodile :

Il n'y a pas de crocodile dans le fleuve de Renoir, mais c'est la même chose : le fleuve, le crocodile, c'est le temps qui passe, qui continue, avec des gens qui naissent, qui meurent, des amours qui commencent et finissent. [...] Le

crocodile a ce côté préhistorique, donc il doit se souvenir des choses que les gens oublient. [...] Le crocodile, c'est le cinéma : de la mémoire, des gens qui passent, des histoires d'amour et des empires qui commencent et finissent.⁵⁶

Le qualificatif de « préhistorique » montre que Gomes renvoie au mythe dans ce film et que le mythe est aussi vieux que l'humanité. Il n'est donc pas étonnant que seul le crocodile figure sur l'affiche, comme s'il était le véritable sujet du film. En outre, le titre *Tabu* figure en bas de l'affiche, laissant un espace carré au-dessus, dont l'œil du crocodile occupe le centre. L'œil du crocodile est verdâtre, couleur entre le vert et le gris bleuté, tout comme le titre, ce qui les détache du reste de l'affiche qui est en noir et blanc. C'est la couleur de l'Afrique qui est ici évoquée. Cet œil représente tout au long du film la présence de l'animal qui observe l'action. C'est donc lui le détenteur du pouvoir grâce à son regard. D'abord animal effrayant dans le prologue, c'est un bébé dans la seconde partie où il passe par les mains des Blancs en tant que cadeau, puis revient très vite dans les mains des Noirs. Et c'est par le crocodile que le pouvoir parvient de façon métaphorique aux Noirs.

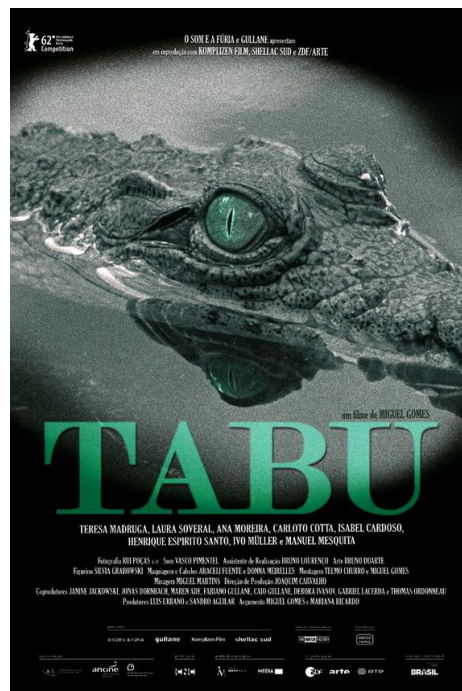


Fig. 69

C'est par le regard et donc par le crocodile, que le pouvoir, progressivement, change de main, de façon très subtile. Ce n'est d'ailleurs pas l'impression première qui se dégage du premier visionnage « innocent » du film. Le spectateur a plutôt une intuition qui se confirme lors d'une lecture plus détaillée de l'image et une écoute plus précise. Ce sont

⁵⁶ Miguel Gomes *apud* Cyril Neyrat, *op. cit.* p. 79.

effectivement des détails, certains faits qui, peu à peu, changent la donne, permettant un transfert de pouvoir, donc de liberté pour le peuple colonisé.

S'il est vrai que ce sont les riches qui semblent dominer dans *O som ao redor*, cela n'est pas toujours le cas, et c'est un personnage secondaire qui va nous aider à le prouver. Senhor Francisco compte bien marquer son importance lorsqu'il discute avec Clodoaldo et son collègue Fernando [00 : 49 : 14] :

SENHOR FRANCISCO — Chegou na minha rua sem pedir licença.

CLODOALDO — Tô aqui pra isso.

SENHOR FRANCISCO — Às suas ordens.

CLODOALDO — Pois é, eu vim aqui justamente falar com o senhor para pedir sua bênção pro serviço que a gente veio fazer. [entregando um papel para Senhor Francisco]

SENHOR FRANCISCO — Não, eu não junto papel. Eu quero dizer uma coisa pra vocês, que fique bem claro. É que eu sou proprietário de mais da metade dos imóveis dessa área.

CLODOALDO — Comecei a ouvir falar do senhor e disse : "a gente tem que ir lá pra acertar essas coisas".

SENHOR FRANCISCO — Quem falou de mim?

CLODOALDO — Rapaz... Seu Anco, Dr^a Fernando, a maioria dos moradores aqui.

SENHOR FRANCISCO — Escute aqui. Na verdade... eu já não mando mais essas coisas todas por aqui. Meu negócio, meu trabalho, é lá no engenho em Bonito, onde tenho minhas terras. Aqui eu só faço morar.

Il arrive et se définit comme un « dominant » riche. Pourtant, dans sa première phrase, on comprend que les deux intrus ont déjà un certain pouvoir : ils sont entrés sur son territoire sans sa permission. Par la suite, après avoir fait le point sur l'importance de son propre statut, le vieux Francisco reconnaît pourtant qu'il n'est plus celui qui commande et que son réel « royaume », c'est là où se trouvent ses terres. Cette scène est d'une importance capitale : elle sert de transition, marquant une passation de pouvoir. On y voit le pouvoir des « dominants » faiblir et la conquête du pouvoir par les autres, les premiers permettant inconsciemment cette évolution par leur aveuglement, les deuxièmes profitant de cette insouciance pour mettre en marche la machine de la vengeance. La figure du patriarche mythique commence à se lézarder. La suite de la conversation confirme ce point. Senhor

Francisco ordonne de façon menaçante aux deux agents de sécurité de ne pas se mêler des affaires de son neveu Dinho, alors que l'on sait que Clodoaldo va justement contrarier le vieil homme et menacer le garçon au téléphone. À la fin de la conversation, le vieil homme se dirige vers Fernando, l'homme de main de Clodoaldo, se demandant s'il est muet et aveugle en raison de son silence et de son œil borgne. Ils s'échangent alors quelques piques, tout en se référant à Lampião, bandit d'honneur mythique de la culture brésilienne. Ce personnage, devenu un héros populaire du Nordeste, avait constitué une bande de « cangaceiros » à la suite d'une histoire personnelle de vengeance familiale. Cette référence n'est donc pas anodine. Senhor Francisco rappelle que Lampião a été tué par la police – « foi apagado » – tandis que Fernando précise qu'avant cela, il en a tué beaucoup – « derrubou muitos » –, comme si chacun d'eux se rangeait derrière la bannière de la police ou de celle du bandit. Derrière la formulation « derrubou muitos » s'insinue une menace.

Ce passage, où l'on sent les personnages tendus, dans une situation ambiguë sans que l'on sache encore pourquoi, annonce alors la mort du Senhor Francisco.

SENHOR FRANCISCO — E esse aí, é mudo?

CLODOALDO — Não, ele fala. Fala aí, pô.

FERNANDO — Sei falar, senhor.

SENHOR FRANCISCO — E esse olho cego? Tá certo pra um segurança isso?

FERNANDO — Se brincar, enxergo melhor do que o senhor.

SENHOR FRANCISCO — Lampião também era cego de um olho. [rindo] Enxergava melhor do que eu, e foi apagado.

FERNANDO — É, mas antes dele cair, derrubou muitos.



Fig. 70 - [00 : 50 : 03]

Cet homme est borgne, mais il est plus informé que Senhor Francisco de ce qui se passe ; il fait partie du plan vengeur de Clodoaldo. La fameuse expression « Au pays des aveugles, les borgnes sont rois » prend ici tout son sens. L'allusion à la lutte du personnage historique renvoie à une menace qu'on ne voit pas forcément, la chute de Francisco étant ainsi subtilement évoquée.

3. La chute des « dominants »

À travers des images variées, le film de Kleber Mendonça Filho offre un portrait de la cité de Recife, non seulement du quartier, mais aussi de la ville dans son ensemble. Ce que l'on voit de cette ville, c'est surtout une forêt de gratte-ciel, à plusieurs reprises : d'abord chronologiquement en contre-plongée puis de face, et, enfin, en plongée. Cela correspond à l'évolution de l'action et de la prise du pouvoir par les « dominés », jusqu'au moment où Francisco est pris au piège : la caméra filme les immeubles depuis leur sommet pendant qu'on entend une sonnerie de téléphone. On voit ensuite Francisco laisser un message vocal à Clodoaldo, l'air inquiet. D'une façon plus générale, les immeubles de Recife symbolisent l'ensemble de la société. On passe ainsi d'un plan sur des gratte-ciels à un autre plan, en intérieur, sur une table où se trouvent, alignées, des bouteilles vides. Ces bouteilles, dans leur verticalité, évoquent une maquette de la ville, celle que l'on vient de voir.

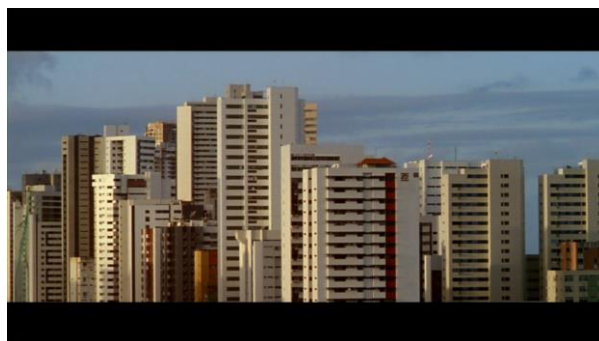


Fig. 71 et Fig.72 - [00 : 06 : 48]

Ces images se succèdent sans transition et le passage de l'une à l'autre met clairement en évidence une similitude de construction et de sens. Le deuxième plan, que l'on peut assimiler à une nature morte, dans la mesure où l'image est très élaborée et comprend des objets vides, comme des bouteilles et des verres, et un cendrier plein, évoque une fin de fête. La verticalité y domine grâce à la forme des bouteilles. Cette image laisse penser que la ville toute entière est comme ces bouteilles vides : la vie y est vide de sens, du moins celle des plus riches. On peut voir ces images comme une allusion à une vie futile et décadente.

Dans *Tabu*, la fuite à moto des amants maudits les conduit dans un village africain où ils sont rejoints par Mário, qui veut ramener l'épouse au domicile conjugal. Le conflit dégénère en tragédie, laquelle met un point final au bonheur des amants. Leur paradis se transforme brutalement en enfer, dès qu'Aurora tue Mário qui voulait empêcher leur union. Cette tragédie se déroule sous les yeux des Noirs pour qui ce crime n'a pas de sens. Mais très rapidement, on entend une voix off à la radio déclarant qu'un colon a été tué par des rebelles africains. Les Noirs s'emparent de ce fait divers pour le transformer en événement politique. Il a donc été officiellement tué par les Forces Vives Révolutionnaires Africaines. Ce mensonge montre que la parole officielle et reconnue est désormais celle des Africains. Alors qu'ils ne pesaient guère sur l'action, hormis le cuisinier qui par sa parole a déclenché la colère de sa patronne, les Noirs prennent cette fois la parole et ce n'est plus le narrateur qui la reproduit puisque c'est la voix d'un activiste africain que l'on entend. Sa déclaration mensongère va avoir une incidence sur la vie des protagonistes blancs puisque ces derniers sont alors lavés de toute accusation de crime. C'est la fin de l'empire colonial portugais qui se profile derrière cette annonce à la radio. Ce sont maintenant les Africains qui font l'Histoire de leur pays en voie de décolonisation et qui racontent l'histoire fictionnalisée des Blancs. Ils dominent l'action et le film peut alors prendre fin.

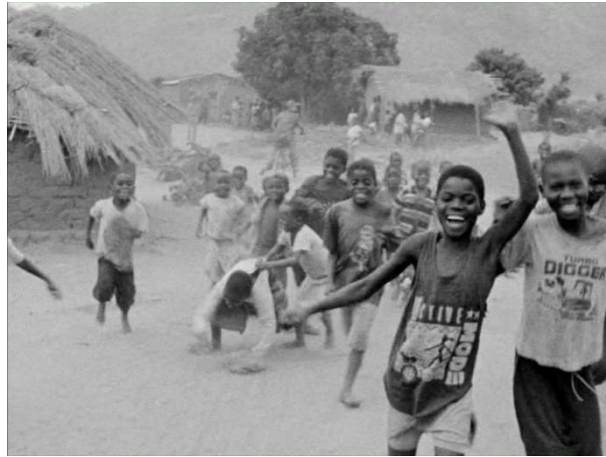


Fig. 73 - [01 : 45 : 52]

À l'écran, dans un travelling arrière, on voit s'éloigner la silhouette de Gian Luca dépassé par un groupe d'enfants noirs qui envahit l'écran en courant vers le spectateur. Symboliquement, l'espace est occupé par un groupe de joyeux jeunes noirs courant derrière la jeep qui emporte Aurora et son mari. L'image et le son contribuent à montrer que l'espace est à nouveau dominé par les Noirs. Gian Luca est le dernier Blanc vu à l'écran. Ensuite, on ne voit plus que des Noirs accomplissant les mêmes tâches quotidiennes qu'avant – lavage de la voiture, balayage de la cour, ménage à l'intérieur de la maison coloniale –, mais il semble qu'à présent ils nettoient l'espace laissé libre par les Blancs, un espace qui leur appartient désormais. Il se peut aussi qu'ils continuent à accomplir ces tâches par habitude, sans pouvoir adopter d'autres comportements. Quoi qu'il en soit, on ne voit plus les Blancs qui leur donnaient des ordres. L'épilogue fait coïncider des événements latents : la naissance de l'enfant d'Aurora, la séparation des amants, la guerre d'indépendance et le début de la fin de la colonisation. Ce concours de circonstances conduit à reconsidérer le sujet du film qui est multiple, un événement permettant de parler des autres.





Fig. 74-79 - [01 : 46 : 00] - [01 : 49 : 56]

La fin du film de Kleber Mendonça Filho fait, elle aussi, coïncider plusieurs événements : l'assassinat du Senhor Francisco, le grand-père de João et Dinho, et la scène finale où la famille de Bia allume des pétards, probablement pour effrayer le chien des voisins.



Fig. 80, Fig.81 - [02 : 04 : 05]

Quand les trois hommes se lèvent dans un bruit de chaises, l'image est coupée et on passe à celle où une main allume la mèche des pétards. On entend le briquet, le chien aboyer, puis on voit la mèche s'enflammer et Bia crier. Cela n'est donc pas un hasard si l'on n'entend pas le coup de feu, pour faire entendre ces bruits de mouvements puis d'explosion. Chez Bia, on perçoit plusieurs sentiments : attente, espoir, peur et joie. Elle a peur du bruit, elle est contente de mettre enfin un terme à son calvaire, même de manière provisoire. L'espoir est difficile à définir, mais il semble grand et intense dans ce seul contexte.

Les deux scènes se répondent puisqu'on ne voit pas la mort du vieil homme, qu'on n'entend pas non plus. Elle est métaphorisée par ce bruit assourdissant de pétards qui explosent. Nous remarquons à l'image qu'il y a six pétards déposés en cercle. Or, le spectateur attentif entend bien sept coups. Le coup de feu est couvert par les explosions des pétards. C'est donc la violence qui est escamotée. Il semble que la société brésilienne ne reconnaisse pas cette violence, qui reste plus ou moins latente, invisible, inaudible dans ce cas précis. L'esthétique du cinéaste consiste à dissimuler pour mieux montrer, pour mieux dévoiler. On peut parler ici d'une esthétique du camouflage.

En effet, si le dénouement est montré de façon aussi elliptique, c'est peut-être pour que l'on passe à côté de la tragédie, l'assassinat d'un homme, et que le spectateur se concentre plutôt sur la signification symbolique de ce crime. L'important est ce que ce non-dit révèle sur la société actuelle brésilienne, marquée par la violence. Cette violence post-coloniale est elle-même issue d'une violence originelle, celle de la colonisation, et le Brésil d'aujourd'hui ne parvient pas à juguler ce fléau, puisque Jean-Pierre Langellier, correspondant régional pour *Le Monde*, dit que la violence armée est la plus meurtrière : « le nombre d'homicides tourne autour de 50 000 par an »⁵⁷. Ce n'est pas le seul fait du Brésil post-colonial puisqu'il ajoute dans le même article : « le Brésil a une vieille tradition. Pendant longtemps, les homicides ont conclu les conflits privés. »

Dans cette ellipse, il y a un paradoxe : le fait d'occulter un élément fondamental du récit lui confère encore plus de puissance. Le réalisateur ne montre rien afin d'en dire davantage. C'est par la dissociation entre le son et l'image que le réalisateur exprime le mieux l'idée d'une dissimulation de la violence post-coloniale. Il semble appliquer, dans sa logique la plus radicale, la règle édictée par Bresson : « Un son ne doit jamais venir au secours d'une image, ni une image au secours du son. [...] Il ne faut pas qu'image et son se prêtent main forte, mais qu'ils travaillent chacun à leur tour par une sorte de relais »⁵⁸.

Par ailleurs, ces pétards qui éclatent pourraient représenter bien plus que de simples pétards : ils renvoient à une société qui arrive à son terme, qui explose sous l'effet de toutes ces tensions qui la traversent. Au moment crucial, le réalisateur dévie le regard vers autre chose. Il souhaite minimiser le drame en train de se dérouler. Là où on aurait dû voir et entendre un coup de feu, on voit autre chose et on entend un autre bruit. La société brésilienne se cache à elle-même les tensions qui l'animent, tensions exprimées par les bruits. Le film s'achève sur ces scènes brutales : les trois ennemis sur le point de s'entretuer, et la famille se protégeant des pétards. L'image se fixe alors sur la famille et le film se termine comme il a commencé : par une photo.

Cette dernière image est celle où l'on voit la famille de Bia qui vient de faire exploser des pétards. Il est remarquable qu'on ne voie plus l'origine du bruit, qui se trouve hors champ. Les regards convergent vers la droite, d'où vient l'explosion. Mais au premier plan et à gauche, le jeune garçon ferme les yeux et se bouche les oreilles des deux mains.

⁵⁷ Jean-Pierre Langellier, « Un sursaut tardif contre une violence endémique », *Le Monde*, Hors-Série « Brésil, Un géant s'impose », sept.-oct. 2010, Paris, p. 39.

⁵⁸ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 61-62.

Il personnifie l'attitude des classes moyennes et dominantes qui ferment les yeux et les oreilles aux bruits et signes de la violence qui sous-tend les structures et les relations sociales.

Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre de ce travail, de nombreux signes suggèrent la décadence des « dominants » et corrélativement, la force secrète des « dominés ». Leur force s'exprime notamment par leurs regards, mis en valeur à l'écran, ainsi que par leur attitude discrète mais de plus en plus visible. C'est sur l'image de ces « dominés » que s'achèvent les deux films. Leur rôle devient de plus en plus important, par le biais de l'image ou du son, si bien que les films gagnent en profondeur. Le spectateur est invité à aiguïser son regard critique grâce à ces ressources esthétiques significatives. Les deux films se passent ainsi de procédés didactiques qui pourraient être lourds.

Conclusion

À travers une histoire d'amour passionnelle et contrariée, Miguel Gomes exprime dans *Tabu* une vision mythique de la colonisation en Afrique, sans faire toutefois de ce sujet historique le centre de son histoire. Si l'on considère le mythe comme un « temps fabuleux des commencements »⁵⁹, notons que tout commencement est aussi une fin. Il s'agit ici de la fin de l'empire colonial qui coïncide avec le commencement du Portugal d'aujourd'hui et de l'indépendance des colonies. Bien qu'il se défende d'avoir réalisé un film sur la colonisation, le recours au mythe des origines attire malgré lui l'attention sur ce sujet, du moins sur l'expression d'une vision particulière de cet événement historique. C'est ce que l'on peut voir dans cet extrait d'un article de l'édition portugaise du *Monde Diplomatique* : « Nas entrevistas sobre a sua obra, Miguel Gomes procurou afastar-se deste debate, rejeitou que o seu filme fosse um comentário histórico e afirmou-se vinculado a outra história : a história do cinema »⁶⁰. Le cinéma, comme le roman, est une fiction qui autorise la plus grande liberté artistique vis-à-vis de l'Histoire. Miguel Gomes donne une dimension fondamentale à la colonisation, qui va bien au-delà du fait historique.

Voici ce qu'écrit Georges Balandier : « [Le mythe] comporte, même dans ces sociétés africaines, même avant la colonisation, *une part d'idéologie*. Il a une fonction justificatrice dont savent fort bien jouer les gardiens de la tradition, les détenteurs et bénéficiaires de l'autorité »⁶¹. On pourrait alors penser que Gomes regrette l'époque des colonies, selon une idéologie conservatrice. En effet, certains critiques ont pensé que *Tabu* adoptait un point de vue très distant à propos de la colonisation, que ses partis pris esthétiques étaient trop naïfs et simplistes, créant une affabulation éloignée du réel. Pour exemple, la phrase suivante résume un point de vue que nous ne partageons pas : « Naively simplistic in its narrative, opaque in its politics, the movie's appeal is hard to understand »⁶². Anthony Oliver Scott, dans *The New York Times*, présente la même opinion : « *Tabu* views

⁵⁹ Georges Balandier, « Les mythes politiques de colonisation et de décolonisation en Afrique », *Les Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 33, juil. – déc. 1962, Paris, P.U.F., p. 85.

⁶⁰ Nuno Domingos, « O tabu da História », d'abord publié dans l'édition portugaise de *Le Monde Diplomatique*, [En ligne], <http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-tabu-da-historia>, [01 juillet 2015], article IV, Annexe 6.

⁶¹ Mircea Eliade, *op. cit.*

⁶² Philip French, « Tabu, a review », *The Observer*, [En ligne], <http://www.theguardian.com/film/2012/sep/09/tabu-review-french-portuguese>, [9 septembre 2012].

colonialism as an aesthetic opportunity rather than a political or moral problem »⁶³. Ces critiques semblent s'en tenir à la diégèse du film portugais, ou à critiquer une esthétique qui serait superficielle. Pourtant, l'esthétique est le moyen par lequel on peut accéder au véritable sens du film, qui présente une critique sociale et politique indirecte, bien plus subtile que le film à thèse traditionnel. Au contraire de Nuno Domingos, qui écrit que « [O] casamento entre o mito do imaginário cultural português e o mito do cinema português só pode ter um resultado perverso. Ambos ocultam e distorcem mais do que explicam ou interpretam »⁶⁴, nous pensons plutôt que ce film s'adresse à un public averti, un public de cinéphiles capable de saisir les clins d'œil à l'Histoire du cinéma et à l'ironie des situations. Le risque de mauvaise interprétation est donc peu plausible. Il serait bien plus facile de présenter une critique sociale du point de vue des « dominés » et des colonisés plutôt que du point de vue des « dominants » et des colonisateurs, qui reconnaissent difficilement l'existence de la lutte des classes. Le colonialiste qui se reconnaît comme tel « accepte en même temps, même s'il a décidé de passer outre, ce que ce rôle implique de blâme aux yeux des autres et aux siens propres »⁶⁵. Si Gomes adopte le point de vue des colonisateurs, le résultat est forcément ambigu. Il inclut dans leur point de vue la volonté d'effacer le point de vue de l'autre, le colonisé. C'est dans cet effacement que se trouve le réalisme du film et en même temps la critique ; c'est précisément là que le film s'éloigne de sa référence hollywoodienne. La dénonciation n'est pas évidente et directement perceptible, comme elle pourrait l'être dans un film nord-américain. Elle l'est en filigrane, dans le détail des images, le cadrage, le montage, et non dans la diégèse ou dans un récit plus dénonciateur.

De l'autre côté de l'océan, au même moment, Kleber Mendonça Filho propose une relecture de la société contemporaine brésilienne à travers la mise en scène d'un quartier de Recife. Dans son film, on observe une division au sein de cette société entre « dominants » et « dominés », comme dans *Tabu* entre colons et colonisés. Si le contenu de l'histoire semble flou lors d'une première vision, il est pourtant moins ambigu que celui de *Tabu* dans sa prise de position à l'égard d'une société post-coloniale. On perçoit la représentation des rapports de force sans savoir, cependant, ce à quoi cette histoire va aboutir. Chaque

⁶³ Anthony Oliver Scott, « Remembrance of Passions (and Follies) Lost, Miguel Gomes's 'Tabu' », *The New York Times*, [En ligne], <http://www.nytimes.com/2012/12/26/movies/miguel-gomess-tabu.html>, [25 décembre 2012].

⁶⁴ Nuno Domingos, *op. cit.*

⁶⁵ Albert Memmi, *Portrait du colonisé - Portrait du colonisateur*, *op. cit.*, p. 74.

petit événement est une fausse piste sur le sens de l’histoire racontée, mais dévoile la véritable intention du cinéaste. Le sujet de son film se révèle être un conflit entre le riche propriétaire Francisco et Clodoaldo, fils d’un « dominés » dont on ne sait presque rien. Dans ce film où rien ne se passe, le réalisateur semble vouloir diriger le regard du spectateur sur les rapports de classe, chose que l’on ne peut percevoir que dans le quotidien des gens. Nous pensons, à l’instar de Elder Dias, que : « Entre as poucas críticas negativas que recebeu, uma é especialmente injusta : a que aponta para uma suposta lentidão do filme »⁶⁶. Le rythme lent du film se justifie par le fait qu’il traite de la vie des brésiliens dans une grande ville, « a rotina de uma comunidade », comme le précise Lucas Salgado⁶⁷. Nous avons vu qu’en outre, cette lenteur est précisément un des éléments de l’esthétique du film, et de ce qui fait sa singularité dans le panorama actuel de l’audiovisuel brésilien, comme l’admet Eduardo Scorel⁶⁸. En effet, il ne souscrit pas au style moderne qui consiste à adopter un rythme accéléré, plein de rebondissements, montrant une violence directe et instantanée qui heurte le spectateur, dont le film argentin à succès *Relatos Salvajes*, de Damián Szifrón, 2015, est une parfaite illustration.

Le sujet choisi par Mendonça Filho semble être un sujet de prédilection dans la filmographie brésilienne actuelle puisque d’autres réalisateurs ont choisi de le traiter. Les films *Casa grande*, de Fellipe Barbosa, et *Que horas ela volta ?*⁶⁹ d’Anna Muylaert, tous deux sortis en 2015, représentent la vie de riches familles et leurs relations avec leurs domestiques ; *Doméstica*, de Gabriel Mascaro, 2012, montre des femmes de ménage filmées par sept adolescents auxquels le réalisateur a confié les caméras. La question des rapports de force entre « dominants » et « dominés » dans la société brésilienne est donc aujourd’hui encore un sujet crucial. Sérgio Buarque de Holanda⁷⁰ et Gilberto Freyre⁷¹ sont loin d’avoir épuisé le sujet et le cinéma poursuit par d’autres voies l’œuvre des historiens et des sociologues autour de la violence sur laquelle s’est construite la société brésilienne.

Plutôt que de dénoncer directement l’oppression des puissants, les deux réalisateurs cherchent à faire prendre conscience au spectateur que le « dominant » est presque toujours aveugle à la réalité profonde des choses. Ils montrent ce qui est invisible parce que les

⁶⁶ Elder Dias, « *O som a o redor é o Brasil acontecendo* », *Revista Bula*, [En ligne], <http://www.revistabula.com/84-o-som-ao-redor-e-o-brasil-acontecendo/>, [01 juillet 2015], article I, Annexe 5.

⁶⁷ Voir article III, Annexe 5.

⁶⁸ Voir article II, Annexe 5.

⁶⁹ Sorti sous le nom de *Une seconde mère* en France.

⁷⁰ Cf. Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, Lisboa, Gradiva, 2000.

⁷¹ Cf. Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala*, (25^e ed.), Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1987.

préjugés et les préoccupations personnelles des « dominants » l'effacent de leur champ de vision. Au lieu de braquer les projecteurs sur les faits injustes et cruels de l'oppression et des mécanismes de celle-ci, ils montrent au spectateur l'incapacité des « dominants » à percevoir la réalité et leur propension à vivre dans un monde éloigné des réalités quotidiennes des « dominés », ce qui les conduit nécessairement à leur chute. Les deux cinéastes s'accordent ainsi dans leur perception de l'aveuglement des « dominants ». Comme nous l'avons vu dans les deux derniers chapitres, la question cruciale de ces films est celle du regard, à plusieurs niveaux : celui des réalisateurs, celui du spectateur, celui des « dominés » sur les « dominants » et inversement, et enfin du cinéma sur lui-même. Au-delà de la critique sociale, c'est sur cet aspect que le film portugais et le film brésilien se rejoignent. Ils font tous deux état d'une grande liberté dans l'usage des techniques cinématographiques, revisitées plutôt que simplement réutilisées, ce qui confère aux films leur modernité, même si *Tabu* paraît aussi vieux que l'invention du cinéma. C'est donc notamment par l'esthétique que les cinéastes revisitent le passé colonial et la décolonisation africaine ainsi que la post-colonisation brésilienne. Aucun des deux ne propose de discours partisan ; ils n'idéalisent ni vainqueurs, ni vaincus, laissant chacun à sa place sans remettre les événements en question. C'est ainsi qu'ils laissent le spectateur porter lui-même un regard personnel sur les événements représentés à l'écran. La critique sociale émerge, peut-être, chez le spectateur éveillé.

Pourtant, Fernando Curopos affirme que « le divorce entre les deux cinématographies semble irrévocable. Le Portugal est définitivement une *Terra estrangeira* (1996), comme l'indique l'*opus* du brésilien Walter Salles »⁷². Au-delà des points communs que nous avons évoqués et qui renvoient à ce que l'on a coutume d'appeler « l'aire culturelle luso-brésilienne », comme s'il s'agissait d'une entité homogène, les deux films ont vu le jour dans deux pays distincts. L'un est le pays colonisateur, et l'autre est le pays issu de la colonisation. Logiquement, ils devraient aboutir à des divergences idéologiques et/ou culturelles. Si la critique essentielle que l'on y perçoit et la façon de la présenter sont très proches, il n'en reste pas moins que les contenus de ces deux films ont peu de choses en commun. Le Portugal est représenté par trois vieilles femmes qui partagent un palier d'immeuble, ce qui donne de la société portugaise une image décadente. Ces femmes

⁷² Fernando Curopos, « Panorama du cinéma portugais », *Les Langues Néo-Latines* « Regards sur le Portugal contemporain », n° 369, avril-juin 2014, p. 174.

évoquent la nostalgie d'un ailleurs et d'un autrefois, une société en fin de parcours. Par ailleurs, Nuno Domingos⁷³ observe que *Tabu* est un film sur la perte. Il s'agit de la perte de l'autre (l'amant) et du « paradis » colonial ; le tout renvoyant à la nostalgie du passé. *O som ao redor*, qualifié de « o Brasil acontecendo » par Elder Dias dans le titre de son article⁷⁴, renvoie au contraire à un présent toujours en construction. La société brésilienne de Recife présente tous les âges de la vie dans différentes couches de la population et de différentes conditions sociales, dans un espace beaucoup plus large, celui du quartier. Les personnages sont dans la gestion du quotidien et vivent au présent. Seul Clodoaldo agit par rapport à son passé, mais le spectateur ne se doute pas avant la fin du film que le mobile de tous ces actes est à rechercher dans le passé.

Si les deux réalisateurs portent sur la société un regard similaire sous-tendu par une critique subtile, leur environnement diffère tout comme la société et l'Histoire de leur pays, malgré les liens qui les unissent. C'est là que la comparaison s'avère intéressante puisqu'il faut chercher les points de contact entre deux représentations d'univers distincts. Il devient alors évident que la lutte des classes n'est pas un questionnement propre à une société, à une culture ou à un continent et qu'il se fait présent là où « dominants » et « dominés » s'affrontent. Les films brésilien et portugais, bien que distants, mettent tous deux ce questionnement en scène. Pour reprendre la formule de Fernando Curopos qui parle de « divorce » entre les deux cinématographies, nous dirons, au contraire, qu'elles entrent en résonance. Ce n'est probablement pas par hasard que les films de notre étude sont sortis sur les écrans au même moment et qu'ils ont suscité autant d'intérêt. Ce fait doit traduire un questionnement actuel et commun aux deux cinématographies qui y répondent de façon non pas similaire mais en investissant des points de références communs, comme le regard et le travail du son, deux éléments essentiels pour renouveler une recherche esthétique ancrée dans l'histoire du cinéma.

⁷³ Nuno Domingos, *op. cit.*

⁷⁴ Elder Dias, *op. cit.*

ANNEXES

ANNEXE 1

Générique de *O som ao redor*

O som ao redor

2.35 Scope / cor / 131'

Réalisation et Scénario : Kleber Mendonça Filho – **Directeur de la photographie et opérateur** : Pedro Sotero & Fabricio Tadeu – **Prise de son** : Nicolas Hallet & Simone Dourado – **Montage** : Kleber Mendonça Filho & João Mariá.

Avec Irhandir Santos, Gustavo Jahn, Maeve Jinkings, W.J. Solha, Irma Brown, Lula Terra, Yuri Holanda, Clébia Souza, Albert Tenório, Nivaldo Nascimento, Felipe Bandeira, Clara Pinheiro de Oliveira, Sebastião Formiga, Mauricéia Conceição.

Assistant réalisation : Clara Linhart – **Directeur artistique** : Juliano Dornelles – **Maquillage** : Marcos Freire – **Costumes** : Ingrid Mata – **Casting** : Daniel Aragão – **Coaching acteurs** : Amanda Gabriel & Leonardo Lacca – **Montage son & Mixage** : Kleber Mendonça Filho & Pablo Lamar – **Création sonore** : DJ Dolores – **Production** : Emilie Lesclaux & CinemaScópio – **Direction de production** : Brenda da Mata & Renato Pimentel – **Distributeur brésilien** : Vitrine Filmes

Produit au Pôle Industriel de Manaus par Sonopresso Rimo Indústria e Comércio Fonográfica S/A.

Avec le soutien de Funcultura – Fundarpe – Secretaria da Cultura – Governo do estado de Pernambuco – Petrobras – Ancine – Hubert Bals Fund – Secretaria do Audiovisual – Governo Federal do Brasil.

ANNEXE 2

Générique de *Tabu*

Tabu

35mm / N&B / 1 :1.37 / Dolby SRD / 118'

Réalisation : Miguel Gomes – **Scénario** : Miguel Gomes & Mariana Ricardo – **Directeur de la photographie** : Rui Poças – **Ingénieur du son** : Vasco Pimentel – **Montage** : Telmo Churro & Miguel Gomes.

Avec Laura Soveral, Teresa Madruga, Isabel Cardoso, Henrique Espírito Santo, Ana Moreira, Carloto Cotta, Ivo Müller, Manuel Mesquita.

Premier assistant réalisation : Bruno Lourenço – **Deuxième assistant réalisation** : Rita Cabral – **Première assistante opérateur** : Lisa Persson – **Script** : Telmo Churro – **Consultante artistique N&B** : Silke Fischer – **Directeur artistique** : Bruno Duarte – **Costumes** : Silvia Grabowski – **Maquillage et Coiffures** : Araceli Fuente & Donna Meirelles – **Montage son** : Miguel Martins & António Lopes – **Mixage** : Miguel Martins – **Directeur de Production** : Joaquim Carvalho – **Régie générale** : Joana Vaz da Silva – **Chef électricien** : José Rodrigues – **Conducteur de groupe** : Joaquim Antunes – **Chef machiniste** : Manuel Ramos – **Producteur associé** : Alexander Bohr, ZDF/Arte – **Producteur exécutif** : Luís Urbano – **Co-producteurs** : Janine Jackowski, Jones Dornbach, Maren Ade, Fabiano Gullane, Caio Gullane, Thomas Ordonneau – **Producteurs** : Luís Urbano & Sandro Aguilar.

Co-production France (Shellac Sud) – Portugal (O Som e a Fúria) – Allemagne (Komplizen Film) – Brésil (Gullane).

Avec le soutien du Programme Media – Aide au développement du CNC – Aide aux films en langue étrangère, de l'ICA et de la RTP, du Fonds de Hambourg et de la ZDF Arte, du Luso-Brazilian Protocol et de l'Ibermedia.

ANNEXE 3

Prix remportés par *O som ao redor*

– 31 prix et 15 nominations

ABC Cinematography Award – 2014 // Meilleur montage, Meilleur son

Associação Paulista de críticos de Arte – 2014 // Meilleur film, Meilleur réalisateur

CPH : PIX – 2012 // Nouveau talent Grand Pix

Grande Prêmio do Cinema Brasileiro – 2014 // Meilleur scénario

Cinemanila IFF – 2013 // Meilleur réalisateur

Cineport – 2013 // Meilleur son

Gramado Film Festival – 2012 // Prix de la critique, Prix du public, Meilleur réalisateur, Meilleur son

Festival de Lima, Encuentro latinoamericano de Cine – 2013 // Meilleur film, Meilleur scénario

Festival do Rio – 2012 // Meilleur film, Meilleur scénario

Festival d’Oslo, Films from the South – 2013 // Prix FIPRESCI

Mostra de cinema de Catalunya, Mostra de Cinema Llatinoamericà de Lleida – 2013 // Meilleur scénario, Prix du jury

Novi Sad IFF (Serbia) // catégorie “Hungry Days” - Meilleur film

New Horizons IFF (Pologne) // Prix FIPRESCI

Rotterdam IFF – 2012 // Prix FIPRESCI

São Paulo IFF – 2012 // Meilleur film brésilien

SESC FF – 2014 // Prix du public : Meilleur film, Meilleur réalisateur, Meilleur scénario, Meilleur image // Prix de la critique : Meilleur film, Meilleur réalisateur, Meilleur scénario

Toronto Film Critics Association – 2014 // Meilleur premier film

ANNEXE 4

Prix remportés par *Tabu*

– 21 prix et 38 nominations

Autores Awards – 2013 // Meilleur film

Berlin IFF – 2012 // Prix Alfred Bauer, Prix FIPRESCI

CinEuphoria Awards – 2013 // Prix Top 10 de l'année, Meilleur scénario, Meilleure actrice secondaire, Meilleur Casting

Cinema Bloggers Awards – 2013 // Meilleur film portugais

Cineport – 2014 // Meilleur montage, Meilleur réalisateur

Festival de Las Palmas – 2012 // Prix du public, Prix Silver Lady Harimaguada

Ghent IFF – 2012 // Meilleur film

Golden Globes, Portugal – 2013 // Meilleur film

International Cinephile Society – 2013 // Meilleur scénario

SESC FF – 2014 // Meilleur réalisateur étranger

Sophia Awards – 2013 // Meilleur film, Meilleur montage

ANEXE 5

Réception critique de *O som ao redor* au Brésil

Article I. « *O som ao redor é o Brasil acontecendo* » – Elder Dias – *Revista Bula*

[...] Entre as poucas críticas negativas que recebeu, uma é especialmente injusta : a que aponta para uma suposta lentidão do filme. Primeiramente, por provir de um argumento que deixa subentendido que seria preciso mais “dinâmica” para o êxito no cinema — nada mais descaradamente hollywoodiano. Mais importante é perceber que a crítica é ainda mais inviável se fizer referência a alguma monotonia : apesar de o enredo não ter absolutamente nada que não pudesse ocorrer na rotina e na intimidade de qualquer pessoa comum (até mesmo, por que não?, o ritual de fumar maconha disfarçado pelo aspirador de pó que vira exaustor), a expressividade e sensibilidade com que tudo é tratado se torna um dos maiores méritos da obra.

[...] Polissemias e simbologias várias emergem de *O Som ao Redor* e mostram o talento de Kleber Mendonça Filho, mais um representante da ótima geração de cineastas de Pernambuco, que tem também Cláudio Assis (*Amarelo Manga*, *Febre do Rato* e *Baixio das Bestas*), Lício Ferreira (*Baile Perfumado* e *Árido Movie*), Paulo Caldas (também *Baile Perfumado* e *Deserto Feliz*) e Marcelo Gomes (*Cinema*, *Aspirinas* e *Urubus*). Os olhos mais interessados podem vasculhar a internet para se esbaldar de interpretações as mais diversas sobre o filme.

Interessante é que, apesar de só agora chegar ao circuito no interior do País, *O Som ao Redor* não é propriamente uma novidade. Antes de os cinéfilos brasileiros — e nossa cultura cinematográfica o faz um filme de cinéfilos — o terem assistido, ele foi premiado em quatro festivais na Europa e um dos Estados Unidos. Foi também aclamado pelo respeitado crítico de cinema do *New York Times*, A. O. Scott, como o 9º melhor filme de 2012 em uma seleta lista de dez, ao lado de superproduções como *Lincoln*, de Steven Spielberg, e *Django Livre*, de Quentin Tarantino. Não é pouca coisa para algo que custou R\$ 1,8 milhão, enquanto *Lincoln* só saiu do forno depois de consumir R\$ 132 milhões (US\$ 65 milhões) e ainda gastará dezenas de milhões de dólares com marketing.

Reavaliando a obra a partir das cifras, percebe-se como o longa-metragem de estreia de Mendonça na ficção, é um filme maduro ou, melhor, maturado : o roteiro data de 2008, o que teoricamente deu-lhe o prazo de quatro anos para lapidar a obra. O resultado que se

vê demonstra que o tempo foi muito bem aproveitado. Antes de chegar a *O Som ao Redor*, o cineasta também dirigiu ótimas curtas — cinco, entre eles *Vinil Verde* (2004) e *Eletrodomésticas* (2005) e *Recife Frio* (2009) — e um bem avaliado documentário, *Crítico*, em 2008.

[...] Se não perder o foco, *O Som ao Redor* é só o começo : Mendonça ainda deve fazer muito barulho no cinema nacional.

<http://www.revistabula.com/84-o-som-ao-redor-e-o-brasil-acontecendo/>

Article II. « O som ao redor – violência latente » – Eduardo Scorel – Revista Piauí – 29/01/2013

[...] *O som ao redor* é sobrecarregado de intenções, formuladas em vários enredos paralelos, alguns ficando apenas esboçados. Esse transbordamento de ideias torna o filme pesado e estende sua duração além do habitual na tentativa de dar conta dos vários subtemas.

[...] O grande mérito de *O som ao redor* talvez seja o de se diferenciar não só dos filmes produzidos por seus colegas, no Recife, como do cinema brasileiro em geral. Com grande empenho, Kleber Mendonça Filho cria uma vertente pessoal, distante do mimetismo da televisão, do melodrama musical e da comédia escrachada dominantes.

<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/o-som-ao-redor-violencia-latente>

Article III. « A força do silêncio » – Lucas Salgado – Adoro Cinema – 29/01/2013

[...] *O Som ao Redor* não é um filme que precisa gritar para ser ouvido, não precisa de grandes cenas dramáticas para chegar ao seu objetivo ou mesmo para contar uma história. Evolui um relacionamento amoroso para pouco depois dizer que ele terminou sem se dar o trabalho de mostrar o fim ao espectador, que, por incrível que pareça, ainda assim se dará por satisfeito, afinal está claro para ele desde o início de que a vida dos personagens não é o foco da trama, mas sim a rotina de uma comunidade.

Bonito, divertido, assustador e cativante. *O Som ao Redor* é um dos melhores filmes brasileiros dos últimos tempos. Talvez o mais impressionante desde *Cidade de Deus*. Celebra o cinema de gênero de John Carpenter ao mesmo tempo em que investe em um tom mais realista. É passado no Recife, no bairro em que o próprio diretor vive, mas também poderia ser passado em qualquer grande cidade do mundo, onde as relações sociais estão cada vez mais marcadas pela paranoia e pela impessoalidade. Não deixe de assistir e escutar o longa.

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202700/criticas-adorocinema/>

ANNEXE 6

Réception critique de *Tabu* au Portugal

Article IV. « O tabu da História » – Nuno Domingos – publicado originalmente na ed. portuguesa do *Le Monde Diplomatique*, maio 2012 – 28/01/2014

O filme *Tabu* do realizador Miguel Gomes tem sido aclamado pela crítica nacional e internacional. É uma obra importante do cinema português que merece ter uma audiência vasta.

[...] A imprensa tem-se referido ao contexto colonial tratado no filme e ao modo como o cinema português voltou ao tema sem complexos. Nas entrevistas sobre a sua obra, Miguel Gomes procurou afastar-se deste debate, rejeitou que o seu filme fosse um comentário histórico e afirmou-se vinculado a outra história : a história do cinema.

[...] A narrativa de *Tabu*, feita de mil pedaços e influências trabalhados criativamente, é guiada, segundo o próprio, por um « desejo de ficção » : contar uma história que não se pode confundir com a História, considerada uma instância da norma, da explicação, da demonstração factual. Em *Tabu* tratava-se de criar uma outra representação do mundo. A História está presente no filme, sobretudo como lugar onde as personagens se movem, mas também como meio para acentuar o sentimento de perda que caracteriza a relação entre personagens, num mundo colonial a prazo que também se vai perder e nos ajuda a perceber melhor o ambiente dominante da primeira parte da obra.

[...] Embora Miguel Gomes queira afastar-se da discussão sobre o « colonial », o seu filme constitui inevitavelmente um olhar sobre o mundo colonial. Quando estreiam em sala, os filmes deixam de pertencer aos autores (tal como não pertencem à crítica especializada que justamente tem reconhecido a mestria do filme).

[...] Desde logo, enquanto representação do colonial, o filme participa num debate sobre a História do colonialismo português, onde abundam hoje os discursos sobre a excepcionalidade lusa, dos mitos da mistura cultural e deste colonialismo harmonioso, que, na verdade, foi quase ritmado pela iniquidade e pela discriminação radical. Este incrustamento é ainda mais relevante quando o próprio produtor de *Tabu* assume que o filme trata de uma representação do imaginário português. É certo que fala a partir da sua função enquanto produtor para quem a « marca » do cinema português oferece renovadas possibilidades comerciais e circulações internacionais. Mas este casamento entre o mito do

imaginário cultural português e o mito do cinema português só pode ter um resultado perverso. Ambos ocultam e distorcem mais do que explicam ou interpretam.

<http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-tabu-da-historia>

Article V. « Tabu – A África de Miguel Gomes » – Tiago Resende – *Cinema 7ª Arte* – 06/04/2012

[...] A nível técnico está soberbo o trabalho de som e de fotografia, assim como o de realização. Destaque ainda para o excelente elenco composto por Carloto Cotta, Ana Moreira, Teresa Madruga, Isabel Muñoz Cardoso e Laura Soveral.

Tabu é um filme invulgar, poético e bastante interessante. Uma obra que teve uma co-produção com França, Alemanha e Brasil, provando que quando se quer muito fazer cinema, todos se unem para a mesma causa. O cinema português torna a dar sinal de vida com *Tabu* e de que os apoios não podem parar, não agora (desde 2000) que somos vistos e aplaudidos além fronteiras nos mais importantes festivais de cinema do mundo. Depois do que vimos em *Florbela*, agora *Tabu* e com o que sabemos que ainda irá estrear nos próximos meses, 2012 tem tudo para ser mais um excelente ano de cinema português.

<http://www.cinema7arte.com/site/?p=5125>

Article VI. « Tabu, apenas e só » – Luis Azevedo – *Publico* – 14/01/2013

[...] Este *Tabu* é um filme intemporalmente perfeito. Miguel Gomes arrisca-se a ganhar, definitivamente, um lugar de destaque na história do cinema português. E, recuperando os dados apagados inicialmente para poder apreciar o filme, é justo dizer que todos os prémios, menções e críticas foram merecidos. Mas asseguro que não foram os últimos. Nem do filme, nem do realizador.

<http://p3.publico.pt/cultura/filmes/6221/quottabuquot- apenas-e-so>

ANNEXE 7

Filmographie de Miguel Gomes

Longs-métrages

2015 – *As mil e umas noites // O Encantado*

2015 – *As mil e umas noites // O Desolado*

2015 – *As mil e umas noites // O Inquieto*

2012 – *Tabu*

2008 – *Aquele quêrido mês de agosto*

2004 – *A cara que mereces*

Courts-métrages

2013 – *Redenção*

2003 – *Cântico das criaturas*

2002 – *Kalkitos*

2001 – *31*

2000 – *Inventário de Natal*

1999 – *Entretanto*

ANNEXE 8

Filmographie de Kleber Mendonça Filho

Longs-métrages

2015 – *Aquarius*

2012 – *O som ao redor*, HD, 35mm, 131’

Courts-métrages

2009 – *Recife frio*, HD, 35mm, 25’

2006 – *Noite de sexta, manhã de sábado*, Mini DV, 35mm, 14’

2005 – *Eletrodoméstica*, 35mm, 22’

2004 – *Vinil verde*, stills, 35mm, 16’

2002 – *A menina do algodão*, Mini DV, 33mm, 6’

1997 – *Enjaulado*, Betacam, 33’

Documentaire

2008 – *Crítico*, Mini DV, 35mm, 75’

ANNEXE 9

Récit en voix off de l'incipit de « Paraíso » dans *Tabu*

« A Aurora tinha uma fazenda em África, no sopé do Monte Tabu. Não chegou a conhecer a mãe. A Sra. morreu após o parto, lamentando o tempo perdido passado num quarto para escapar aos mosquitos, lendo romances de amor e curando uma crónica enxaqueca.

Homem de ira fácil, o pai abandonara um pequeno império de lanifícios na Covilhã, por ressentimentos monárquicos. E instalara-se em África, e aí, voltaria a singrar, exportando para o mundo inteiro almofadas com penas de avestruz, famosas pela sua suavidade e elegância. Não fora o vício das cartas e Aurora seria herdeira de uma fabulosa fortuna.

Aurora cresceu prendada, conforme exigido à sua condição, dividida entre professores particulares e criados negros. Mas a graciosidade com que recitava versos, não a inibia de certas malícias ou nomes que tinham influências demoníacas e outros meros caprichos de uma infância mimada. Antes da apoplexia, o pai congratulava-se com os feitos da filha, reconhecendo neles as marcas de um temperamento forte.

A morte do pai tornou-a mais introspetiva e sonhadora. A apetência pela prática da caça grossa, que lhe viria a granjear fama mundial, tinha resultado da influência paterna. Foi consultora de caça no filme *It Will Never Snow Again Over Kilimanjaro*, uma fita RKO que saldou por um fracasso nas bilheteiras e levou o produtor ao suicídio. A Aurora tanto se lhe deu. O cinema aborrecia-a de morte. Na peugada de elefantes, leões e leopardos, o que no fundo perseguia era a memória do pai que sentia mais presente quando percorria a vasta savana.

A inflexão do carácter de Aurora beneficiou os seus estudos. Com aproveitamento concluiu a licenciatura em germânicas, numa universidade anglófona. Na festa de formatura, veio a conhecer o futuro marido. Este causou-lhe forte impressão, pela sensação de segurança na postura, e pela irrepreensível correção da sua valsa. O casal instalou-se na encosta poente do Monte Tabu. As escarpas do mítico monte eram generosas para todos. Ao marido de Aurora, ofereciam ótimas condições climatéricas para a cultura do chá. Aos académicos, esperanças de terem encontrado o berço da humanidade, e aos nativos, os indispensáveis mitos locais. Estes últimos, viam vingativos espíritos dos antepassados na

neblina que descia da montanha, ao entardecer. Nada disto ocupava o espírito de Aurora, que amava o marido e era feliz. Mas o gosto pela aventura estava apenas adormecido, apaziguado pelos extravagantes presentes que apimentavam uma existência rotineira. »

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRADE, Mário de, *O turista aprendiz*, São Paulo, Duas cidades, 1976.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.
- BALANDIER, Georges, « Les mythes politiques de colonisation et de décolonisation en Afrique », *Les Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 33, juil.-déc. 1962, p. 85-96.
- _____, « Préface », in Marie-Claude Smouts (dir.), *La situation postcoloniale, Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de SciencesPo, 2007.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, « 7^{ème} Art », 2008.
- BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, [En ligne], <http://www.monde-diplomatique.fr/1998/08/BOURDIEU/3940>, [30 juin 2015].
- BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.
- BRUNSCHWIG, Henri, « Colonisation - Décolonisation. Essai sur le vocabulaire usuel de la politique coloniale », *Cahiers d'études africaines*, vol. 1, 1960, p. 44-54.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio, *Raízes do Brasil*, Lisbonne, Gradiva, 2000.
- CABIN, Philippe, « Dans les coulisses de la domination », *Sciences Humaines*, « Le monde selon Bourdieu », n° 105, mai 2000, [En ligne], http://www.scienceshumaines.com/dans-les-coulisses-de-la-domination_fr_429.html, [2 juillet 2015].
- CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme – Discours sur la négritude*, Paris, Armand Collin, 2004.
- CHION, Michel, *L'audio-vision, Son et image au cinéma*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2013.
- COULMONT, Baptiste, *Sociologie des prénoms*, Paris, La Découverte, 2014.
- CUROPOS, Fernando, « Panorama du cinéma portugais », *Les Langues Néo-Latines* « Regards sur le Portugal contemporain », n° 369, avril-juin 2014, p. 165-177.
- DIAS, Elder, « *O som a o redor é o Brasil* acontecendo », *Revista Bula*, [En ligne], <http://www.revistabula.com/84-o-som-ao-redor-e-o-brasil-acontecendo/>, [01 juillet 2015].
- DOMINGOS, Nuno, « O tabu da História », *Le Monde Diplomatique, edição portuguesa*, mai 2012, [En ligne], <http://www.buala.org/pt/afroscreen/o-tabu-da-historia>, [01 juillet 2015].

- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard « NRF – Idées », 1963.
- FRENCH, Philip, « Tabu, a review », *The Observer*, [En ligne], <http://www.theguardian.com/film/2012/sep/09/tabu-review-french-portuguese>, [9 septembre 2012].
- FREYRE, Gilberto, *Casa-grande e Senzala*, 25^e éd., Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1987.
- GUERIN, Marie Anne, *Le récit de cinéma*, 2^e éd., Paris, Les Cahiers du Cinéma, « Les petits Cahiers », 2004.
- GUPTA, Akhil, « Une théorie sans limite », in Marie-Claude Smouts (dir.), *La situation postcoloniale, Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de SciencesPo, 2007.
- JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Collin, 2011.
- LACOSTE, Yves, *La question postcoloniale, Une analyse géopolitique*, Paris, Fayard, 2010.
- LANGELLIER, Jean-Pierre, « Un sursaut tardif contre une violence endémique », *Le Monde*, Hors-Série « Brésil, Un géant s'impose », sept.-oct. 2010, Paris.
- LECLERC, Gérard, *Le regard et le pouvoir*, Paris, P.U.F., 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1984.
- MACHADO, Eduardo Alves, *Mitológica*, [en ligne], http://www.geocities.ws/mitologica_2000/chpobre.html, [consulté le 3 juillet 2015].
- MAGNY, Joël, *Le point de vue, de la vision du cinéaste au spectateur*, Paris, Cahiers du cinéma, « Les petits Cahiers », 2001.
- _____, *Vocabulaires du cinéma*, 3^e éd., Paris, Les Cahiers du Cinéma, « Les petits Cahiers », 2006.
- MANDELBAUM, Jacques, « *Les Mille et Une Nuits, vol.1, L'inquiet : les mille et une révolutions de Miguel Gomes* », *Le Monde*, le 23/06/2015, [En ligne], http://www.lemonde.fr/cinema/article/2015/06/23/les-mille-et-une-revolutions-de-miguel-gomes_4659581_3476.html, [17 août 2015].
- MARX, Karl, et ENGELS, Friedrich, *Manifeste du Parti Communiste*, Paris, 10/18, 2004.

MEMMI, Albert, *L'homme dominé*, Paris, Gallimard, 1968.

_____, *Portrait du colonisé – Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, Folio Actuel, 1985.

MIGLIANO, Milene et SILVEIRA LIMA, Cristiane da, « Medo e experiência urbana : breve análise do filme *O som ao redor* », *Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, année 2, n° 3, janv.-juin 2013, p. 185-209, [En ligne], <http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/18.pdf>, [5 juillet 2015].

MUCCHIELLI, Alex, *L'Identité*, Paris, PUF, « Que sais-je, n° 2288 », 2002.

NEYRAT, Cyril, *Au pied du mont Tabu - Le cinéma de Miguel Gomes*, Paris, Independencia éditions, 2012.

OFFROY, Jean-Gabriel, *Le choix du prénom*, Marseille, Hommes et Perspectives, 1993.

RANCIERE, Jacques, « Poétique d'Anthony Mann », *Trafic* n° 3, été 1992.

RENEAUD, Nathan, Entretien avec Kleber Mendonça Filho, [en ligne], <http://www.accreds.fr/2014/02/26/kleber-mendonca-filho-je-voulais-que-ca-ressemble-a-un-soap-opera-filme-par-john-carpenter.html>, [consulté le 02 fév. 2014].

SALGADO, Lucas, « A força do silêncio », *Adoro cinema*, [En ligne], <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202700/criticas-adorocinema/>, [01 juillet 2015].

SCHULZ, Nick, traduit par BRANDY, Grégor, « Pourquoi la plupart des joueurs brésiliens sont-ils désignés par leur prénom? », *L'Équipe*, le 28/06/2014, [en ligne], <http://www.lequipe.fr/Football/Actualites/Le-mystere-des-noms-des-bresiliens/478148>, [consulté le 30 juin 2015].

SCOTT, Anthony Oliver, « Remembrance of Passions (and Follies) Lost, Miguel Gomes's 'Tabu' », *The New York Times*, [en ligne], <http://www.nytimes.com/2012/12/26/movies/miguel-gomess-tabu.html>, [consulté le 25 décembre 2012].

SIGANOS, André, « Définitions du mythe », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de Mythocritique, Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005.

Illustration de couverture : photogrammes des films *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho [00 : 50 : 03], et *Tabu*, de Miguel Gomes [01 : 29 : 25].

