

Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds

Questions du temps présent | 2012

EDUARDO MORETTIN

Le documentaire muet au Brésil : la critique désire et l'image montre

[29/03/2012]

Résumé

Les dimensions historiques du documentaire muet au Brésil seront discutées au moyen de films et des critiques de la période, plus particulièrement à partir d'une œuvre qui représente une des régions emblématiques du pays, l'Amazonie. Pour ce faire, nous approfondirons notre recherche grâce au travail du cameraman Silvino Santos : *No Rastro do Eldorado* (Sur les traces de l'Eldorado) (1925).

The historical dimensions of the Brazilian silent documentaries will be discussed through films and critics of this period and, in particularly, from a production, which represents one of the most emblematic region of the country, the Amazon. In order to reach these objectives, we will analyze the work of the cameraman Silvino Santos: *No Rastro do Eldorado* (In the Track of Eldorado) (1925).

Entrées d'index

Mots clés : documentaire muet, cinéma et histoire, histoire du cinéma brésilien, Silvino Santos, histoire du Brésil, XXe siècle

Keywords : silent documentary, film and history, Brazilian film history, Silvino Santos, Brazilian history, 20th century

Texte intégral

- 1 Vérifier dans cette production les tensions possibles entre le projet d'institutionnalisation du spectacle cinématographique au Brésil dans les premières

décennies du xx^e siècle et la présence d'éléments populaires sera le but principal de l'article. Nous étudierons une question qui se trouve au centre des préoccupations des critiques et gouverneurs quant à l'image offerte par les films brésiliens à l'étranger, car il s'agit d'une idéologie hygiéniste et de la volonté de faire du cinéma une double vitrine du progrès national – étant donné ce que démontre le propre fait qu'il soit produit dans le pays et ce qu'il « montre » du paysage urbain et des institutions brésiliennes¹.

La critique désire et l'image montre

- 2 Une des lacunes les plus commentées par les principaux chercheurs qui ont constitué l'historiographie du cinéma brésilien et qui l'ont évaluée se rapporte à l'étude des documentaires de la première moitié du xx^e siècle. Il y a une difficulté reconnue et regrettée à avoir accès aux images produites, ce qui explique pourquoi, jusqu'à présent, elles n'ont pas été objet d'études plus intenses sur leur contenu et leur style. Ce manque de contact est dû à deux facteurs : moins de 10 % de tout ce qui a été produit dans le pays jusqu'aux années 1930 a survécu; ce qui reste de ce matériel attend encore d'être restauré, dans sa plus grande partie, ce qui restreint l'accès des chercheurs à la mémoire audiovisuelle du pays².
- 3 L'un des principaux expert du cinéma au Brésil fut l'historien Paulo Emilio Salles Gomes, plus connu du public français par son livre *Jean Vigo*, publié à Paris en 1957. À la fin des années 1970, il mettait en évidence l'ignorance de la production documentaire de la période muette. Cette situation aurait déjà dû être changée, car on savait que le film à intrigue était une exception et "la continuité du cinéma brésilien était exclusivement garantie par le documentaire"³.
- 4 Il faut parler un peu, ici, de l'histoire du cinéma brésilien de cette époque pour comprendre le contexte. Le marché était occupé par les produits étrangers, ce qui rendait impossible qu'un film de fiction fut à l'affiche et y resta plus d'une semaine, sauf quelques exceptions. Étant donnée cette situation, ceux qui vivaient du cinéma produisaient des documentaires à caractère institutionnel ou des films d'actualités projetés avant le long-métrage. Ceci garantissait l'exercice de la profession et les ressources pour la production d'une comédie ou d'un mélodrame cinématographiques, projets plus ambitieux et également plus risqués du point de vue économique, vu la situation décrite. Il n'y avait donc pas d'industrie cinématographique au Brésil.
- 5 Ces documentaires peuvent être groupés autour de deux grands thèmes : les rituels du pouvoir et le 'berceau splendide' ('*berço esplêndido*')⁴. Autour du premier, nous retrouvons l'enregistrement des activités des élites politiques et économiques qui, à la fin, payaient les films. Ce sont les présidents, les gouverneurs, les maires, les grands propriétaires terriens et les industriels qui figuraient dans les inaugurations, les visites, les banquets, les discours politiques et les cérémonies civiques ou dans la représentation du travail dans les champs et dans les villes. Autour du deuxième, on verra des images des beautés naturelles du Brésil.
- 6 Malgré cette prédominance du documentaire, il y avait une perception générale de ce qui était réalisé au Brésil, pour le moins du point de vue de ceux qui occupaient des positions-clé dans les journaux et les institutions culturelles reconnues par le gouvernement et la société.
- 7 D'abord, ils se posaient des questions sur les méthodes de beaucoup de directeurs pour obtenir de l'argent pour leurs oeuvres. Certains recevaient de l'argent avant la réalisation d'un documentaire et disparaissaient sans faire le film promis. Les écoles non professionnelles de cinéma étaient également l'objet de sanctions. Elles étaient dirigées par des directeurs non professionnels, seulement intéressés par la continuité de leur activité. Ils comptaient pour ça sur la contribution pécuniaire de leurs élèves, auxquels on promettait un rôle dans les films qui seraient tournés par les propriétaires de l'école. Leur participation était, bien entendu, conditionnée au paiement anticipé, ce qui garantissait également l'accès aux classes. À la fin du cours, dans le meilleur des cas, les films produits étaient de qualité médiocre ou bien ils n'étaient simplement pas

tournés. Plusieurs manifestations contre ce système furent organisées par une revue de cinéma importante au Brésil, *Cinearte*⁵.

8 Les conditions de production et d'exhibition étaient alors marquées par la précarité, ce qui contribuait à un résultat esthétique pas toujours digne de louanges. Sans argent pour reproduire avec précision les modèles cinématographiques de l'époque, surtout en ce qui concerne les aspects techniques, comme les décors, les costumes, le besoin de pellicules vierges, l'équipement nécessaire au tournage, à l'éclairage et à la captation du son, toujours plus sophistiqués et plus chers, les films étaient fragiles.

9 Produit par des immigrants ou dans des centres éloignés des grandes villes, le cinéma présentait à ses spectateurs une image difficile à assimiler, non pas à cause de cette fragilité matérielle, mais parce qu'il exposait involontairement (il faut marquer cet aspect ; il ne s'agit pas d'une critique consciente) nos problèmes sociaux ou ce qui était considéré en retard, rural ou anti-hygiénique. On percevait la distance entre les films brésiliens et les grands 'monuments' de la cinématographie de cette époque.

10 Ce qui nous intéresse dans ce rejet du produit local, c'est l'inquiétude à propos de l'image du pays présentée par le cinéma. Sur le film *O Brasil Potência Militar* (Le Brésil – une puissance militaire)(1925), produit par Botelho Filme, la revue *Selecta*, du 13 janvier 1926, commente :

“... Qu'ils fassent un film qui montre la puissance de nos armées, très bien, le gouvernement recevrait une aide pour capter encore davantage la sympathie du public et surtout de ceux dont le nom a été tiré au sort et qui ne font pas leur devoir, se préparant pour servir la Patrie autant que possible. Mais, à la place, ils présentent quelques évolutions dans les casernes, des titres et encore des titres de phraséologie de louanges à nos officiers, plusieurs parties de troupes en arrêt, comme si les dirigeants de notre Armée avaient besoin de ça, pour que leur valeur soit reconnue”⁶.

11 La gêne provoquée par le film ne concerne pas seulement la quantité excessive d'intertitres car, à 'la phraséologie de louanges' ne correspondent pas des images édifiantes de l'Armée. La manière dont est montrée l'Armée n'est également pas bien reçue. La mauvaise volonté envers le film augmente face à l'option faite par le réalisateur de photographier le :

“défilé des troupes sur le Campo de São Cristóvão (Champ de saint Christophe – Rio de Janeiro) pendant un jour ouvrable, avec l'intention évidente ou impressionnante de démontrer le manque d'intérêt du peuple brésilien envers ses défenseurs”⁷.

12 Dans *Operações de Guerra* (Opérations de Guerre) (1925) de Luiz Thomaz Reis, qui enregistre la campagne du Paraná dans les opérations militaires contre les lieutenants qui ont participé d'une rébellion militaire en 1924, le critique de la revue *Selecta*, le 10 février 1926, observe:

“On ne sait pas si cette oeuvre est destinée à être montrée dans d'autres lieux et, pour cette raison, on demande à ses auteurs qu'ils la revoient pour qu'il puissent évaluer combien il est honteux, pour nous, de voir nos soldats marchant pieds nus, portant divers types de vêtements.”⁸.

13 L'auteur de la critique ne s'inquiète pas de connaître la situation réelle dans laquelle se trouvaient les soldats au cours de la campagne militaire, mais seulement de l'image de l'armée transmise au public par le film. Les défilés militaires dans des rues vides alliés aux vêtements et aux armes précaires n'ont pas contribué à construire mentalement la représentation d'une institution solide, dont l'attribution est de travailler pour que l'ordre soit maintenu dans tout le pays.

14 Ce décalage entre ce que l'image montre et ce que la critique désire s'accroît lors de la comparaison avec le cinéma américain, modèle de cinématographie et un motif à partir duquel partent les plaintes au sujet de ce qu'on ne fait pas mais qui devrait être fait, de ce qui doit ou ne doit pas être montré. Le critique Octávio Mendes, dans un article de 1932, parlant de la présence de ces films dans la société, marque plus clairement l'importance de la construction symbolique produite par le cinéma pour la consolidation de certaines images. Pour lui :

“On sent le mauvais aspect d’un bataillon en marche quand il y a des tailles inégales. Sans le vouloir, on pense à un corps d’armée américain, comme celui qu’on a vu dans *Film*. Des hommes grands. Forts. Presque tous de la même taille. Mais personne ne se rappelle de jeter un coup d’œil sur les marins de n’importe quel navire de guerre américain qui passe dans nos ports. Il y en a des grands et des petits. Ils ressemblent à tous les autres ! C’est le Cinéma qui nous donne cette puissante impression qui apporte tant de bénéfices à un pays ! On peut dire sans hésiter que le Cinéma Américain a eu le pouvoir de faire des États-Unis le pays le plus important du monde”⁹.

- 15 La critique de Mendes, quand il attribue cette valeur à la propagande, semble ne pas comprendre la distance réelle entre la situation économique d’un pays et sa représentation cinématographique. Si l’on inverse l’ordre proposé par l’auteur, on affirmera que, parce que les États-Unis sont “le pays le plus important du monde”, ils offrent des conditions pour que leurs films représentent ce fait, et non le contraire. Dans ce cas comme dans celui d’autres cinématographies, l’expression de cette primauté au moyen du cinéma se manifeste dans la connaissance d’une méthode raffinée de récit et dans l’idée de cinéma-spectacle elle-même, qui mobilise des ressources techniques qui, à leur tour, affirment cette supériorité. Dans ce sens-là, l’œuvre de David Griffith nous montre une bonne leçon à suivre¹⁰.

Le Brésil pittoresque : visualiser l’indésirable

- 16 Dans le contexte brésilien, les documentaires dédiés aux aspects de notre nature et de la vie dans les champs et dans les villes constituaient une nouvelle occasion de visualiser l’indésirable, étant donné que les conditions de contrôle sur l’objet filmé étaient plus précaires que dans un studio. À propos de *Brasil Pitoresco – Viagens de Cornélio Pires* (Le Brésil pittoresque – Voyages de Cornélio Pires) (1925), la revue *Selecta* jugea sévèrement Cornélio Pires, qui :

“ne trouva bon dans cette ville [Salvador – capitale de l’état de Bahia] que la réunion sordide de gens humbles sur le marché de Água de Meninos, les aspects de la rampe du quai du marché Modelo ; la vente de fruits à dos d’âne faite par nos paysans donant seulement, en tant que consolation, une impression des commémorations patriotiques du 2 juillet, (...) et une autre du cabinet de Médecine Légale, dans la Faculté de Médecine. [Cornélio Pires] n’a voulu voir que les chevaliers de races presque disparues, des aspects et des localités inférieurs, pour ne faire qu’allusion, en sous-titre, aux jardins, aux rues pavées et d’autres travaux que la ville possède...”¹¹.

- 17 On ne sait pas exactement ce qui est resté de ce film, mais on peut affirmer que sa structure est organisée selon les aspects de chaque ville qui sont considérés touristiques, une composition d’images qui nous rappelle celle des cartes postales. De la ville de São Paulo, on a le Musée de l’Ipiranga, lieu où on célèbre la proclamation de l’Indépendance du Brésil. De Santos, le port et la zone de commerce dédiée à l’exportation du café, principal produit de cette époque, et ainsi de suite.
- 18 Quand on arrive à Bahia, une photographie de Rui Barbosa nous est montrée. Il fut un important homme politique brésilien né dans cet état et décédé en 1923, deux années, donc, avant l’exhibition du film.
- 19 On remarque que l’auteur n’évite pas de montrer ce qui est une indication du progrès, comme les tramways électriques, les rues pavées, les ascenseurs qui relient la partie basse et la partie la plus élevée de la ville, etc. Ce qui gêne le critique, c’est l’image des personnes et, surtout, du Noir. C’est pour cette raison que ces images étaient mal vues, quand elles n’étaient pas censurées dans le Brésil des années 1910 et 1920.
- 20 Finalement, l’élément populaire n’a pas de place sur la carte postale. Il n’y a aucun espace pour n’importe quel trait qui rappelle à cette élite nos origines africaines et indigènes.

21 La gêne et le préjugé face au cinéma brésilien trouvaient encore un autre facteur : c'était une production à laquelle travaillaient, dans leur majorité, des immigrants appartenant aux couches populaires qui, pour cette raison, étaient vus avec mépris par l'élite de la société. Il y a une accusation qui dit que ce cinéma était "peu brésilien", selon l'historienne Maria Rita Galvão :

"parmi d'autres raisons, parce qu'il était fait par des étrangers (évidemment il ne s'agissait pas du 'bon étranger'). Ce qui, d'ailleurs, est dit parfois de façon moins délicate, qui souligne le préjugé ; dans ce sens-là, une des caractéristiques du cinéma national sur lesquelles se base la critique de São Paulo pour le mépriser, c'est qu'il soit un cinéma (...) 'populaire' [et] ouvrier"¹².

22 L'association de tous ces facteurs empêchait que ces films se constituent comme un moyen de communication de nos prétendues qualités, un empêchement toujours souligné par la critique, préoccupée de l'image de la ville et du pays, aussi bien du point de vue intérieur qu'extérieur.

23 Les difficultés auxquels les cinéastes faisaient face allaient beaucoup plus loin que celles d'ordre économique et révélaient, à leur tour, une plus grande pression des pouvoirs constitués pour qu'il y eut un contrôle plus important sur le processus de production d'images, qui aura lieu plus tard dans les années 1930 grâce à la création d'instituts et de lois. D'autre part, il faut dire que ces documentaires voulaient, à leur manière, représenter la ville et ses fêtes comme un espace de célébration de la modernité. Au cours de cette célébration, on perçoit que l'espace montré reproduit une claire division sociale entre ce qui est l'objet premier du regard de la caméra (théâtres, hôpitaux et édifices publics identifiés au progrès et au bon goût bourgeois) et ce qui, par sa présence, constitue un élément de tension, c'est-à-dire, la présence d'éléments populaires.

24 Par rapport à ce qui définit la composition de l'image désirée, en tant qu'effet de distinction ou de propagande, on a déjà souligné dans le premier topique de ce travail le contexte plus général des relations internationales et la position de chaque pays face à l'idéal de progrès. À sa manière, le cinéma tourné au Brésil dans les années 1920 et au début des années 1930 se rapportait clairement à une tendance mondiale de faire du cinéma une "vitrine", un point de célébration des vertus nationales dans le concert (ou le déconcert) des nations. Dans certains documentaires produits au cours de cette période, on peut constater cette volonté de perpétuation, au moyen de l'image cinématographique, d'une certaine mémoire historique dont l'exhibition dans les cinémas constituait un effort d'augmentation de l'événement dont la scène se trouvait dans les rues de la ville moderne.

25 On examinera, donc, la construction d'une image du Brésil dans les années 1920 à partir du cinéma de Silvino Santos. Cette représentation sera fondamentalement abordée en *No Rastro do Eldorado* (Sur les traces de l'Eldorado) (1925), œuvre du directeur qui concilie attrait de l'inconnu et exploration scientifique dans ce qui se prétend un enregistrement filmique de l'expédition réalisée par le géographe nord-américain Alexander Hamilton Rice vers l'état de Roraima. Vue dans cette perspective, l'œuvre de Silvino Santos produite dans les années 1920 nous offre des éléments pour une interprétation globale du Brésil qui cherchait symboliquement sa place dans le contexte mondial. Grâce aux déplacements effectués en bateau, en avion et en voiture, quelques-uns des thèmes centraux de la politique et de la culture brésiliennes, comme les relations entre les côtes et l'intérieur des terres et entre la ville et les champs, se trouvent mariés dans les documentaires de façon pas toujours harmonique.

Sur les traces de l'Eldorado : la séduction de l'inconnu et l'exploration scientifique

- 26 *Sur les traces de l'Eldorado* prétend être la documentation filmique de l'expédition entreprise par le médecin et géographe nord-américain Alexander Hamilton Rice¹³ vers la rivière Branco et son affluent, la rivière Uraricoera, dans l'état de Roraima.
- 27 En 1924, les plans de sa septième expédition en Amazonie, la dernière et la plus connue, dans une région qu'il avait commencé à explorer en 1901, furent publiés dans la *Geographical Review*¹⁴. Il y avait de grands espoirs, comme ceux manifestés par Isaiah Bowman, éditeur de la revue et directeur de la *American Geographical Society*, qui fit le commentaire suivant : " Il s'agit d'une expédition gigantesque (...), de laquelle vous devrez revenir porté sur les épaules... Vous êtes devenu le maître complet d'une grande section d'un pays qui doit être exploré et interprété dans le sens moderne de ces mots. Quel glorieux équipage ! " ¹⁵.
- 28 D'après Luciana Martins, Bowman était un défenseur de l'impérialisme nord-américain. Dans son livre *The New World* (1921), il exprima la pensée qui identifie dans les pays tropicaux le manque de capacité de sa population d'entreprendre l'exploitation économique de ses ressources naturelles, ce qui justifierait leur conquête par les pays 'civilisés'.¹⁶
- 29 *Sur les traces de l'Eldorado* documente une des initiatives qui conciliaient la dimension scientifique et l'exploration économique, comme presque toujours sur notre territoire. L'ouverture du champ par la reconnaissance du territoire, de sa faune et de sa flore, permettrait son occupation postérieure dans un proche avenir. Rice aurait un intérêt direct car il avait l'intention d'obtenir un accord pour le projet de la construction d'un chemin de fer entre Manaus et Boa Vista, en exploitant sa concession pendant 30 ans. Il serait responsable de la vente de tout le bois et de tous les minerais trouvés sur une bande de 500 mètres de chaque côté des rails¹⁷.
- 30 Considérant le but de l'entreprise, la participation de Silvino acquiert une autre dimension aux yeux de J. G. Araújo, étant donné le pouvoir de ses entreprises dans la région. Plus qu'une contribution désintéressée, il s'agit d'une initiative qui pourrait garantir au capitaliste brésilien des avantages dans des affaires qui l'intéressaient directement. Le cinéaste ne serait pas, à proprement parler, un agent infiltré, mais il connaîtrait certainement sur les lieux tout ce qui se passerait au cours de cette recherche, documentant en images les informations sur l'expédition.
- 31 L'association de Silvino Santos à une telle entreprise le rapproche également de ce qu'il y avait de plus avancé à l'époque, puisque l'expédition de Rice fut marquée par l'usage de nouvelles techniques d'exploration et par l'" application des procédés scientifiques les plus modernes », comme l'écrit le géographe Raoul Blanchard¹⁸. Pour la première fois un avion, le télégraphe sans fil et l'aide des 'sciences mathématiques' furent utilisés pour ce genre d'incursion¹⁹. Cette dimension de modernité comprend, certainement, le film *Sur les traces de l'Eldorado*. Le cinéma complète ici la relation des procédés utilisés par le chercheur dans son travail d'enregistrement et de diffusion de ses activités.
- 32 En même temps, la présence de l'explorateur donne une nouvelle dimension au rôle de Silvino Santos en tant qu'auteur. Ici, Silvino est un technicien, considéré seulement comme celui qui opère un des équipements mis à la disposition de l'expédition. Dans le National Film Archive de Londres, une collection dans laquelle on a trouvé le nitrate à partir duquel furent faites les copies du film qui existent aujourd'hui, *Sur les traces* apparaît comme *Amazon: Dr. Hamilton Rice*, sans aucune référence au cinéaste²⁰.
- 33 Les intérêts économiques et le rôle effectif de Silvino Santos seront à présent discutés à partir du film. Dans ce sens-là, une comparaison avec le livre écrit par Rice, *Exploration de la Guyanne Brésilienne*, nous aidera dans notre analyse²¹.
- 34 Les questions qui se rapportent au projet d'occupation peuvent être perçues dans le film et dans le livre de façon complémentaire. Dans les deux cas, l'intention de présenter un récit de conquête est évident, ce qui centre la narration sur les aspects scientifiques liés soit à l'identification géographique, révélant parfois des inquiétudes sur le potentiel de la région²², soit au caractère, disons, ethnographique, marqué par la découverte de groupes indigènes ou par la présence de Rice comme médecin qui soigne les Indiens malades²³.
- 35 La copie que nous avons analysée se trouve déposée à la Cinémathèque Brésilienne, muette et sans intertitres. Il s'agit d'une version différente de celle que Rice prépara et

montra à l'étranger. Il existe des copies de ce matériel avec des légendes en anglais, qui viennent probablement de la version lancée en 1926 par le géographe, et une autre version sonore, où nous voyons Rice qui explique son expédition.

36 Dans une de ces séquences, nous voyons l'installation et le fonctionnement d'une station de radiotransmission, des images d'un hydravion, les groupements d'Indiens rencontrés sur le chemin, la vie dans le campement et les difficultés pour passer les torrents, affrontées par les Indiens et par les membres de l'expédition. Ces difficultés constituent un véritable *leitmotiv* de *Sur les traces de l'Eldorado*, car ce seront ces barrières naturelles qui empêcheront que l'expédition aboutisse.

37 L'usage de l'avion, par exemple, permet de cartographier de grandes extensions et rend possible la reconnaissance antérieure des territoires qui seront parcourus ce qui contribue à anticiper les problèmes à venir. Comme le dit David Grann, "le point de vue de l'Amazonie avait changé de dessous les arbres à dessus les arbres, changeant l'équilibre du pouvoir qui a toujours favorisé la jungle contre les envahisseurs"²⁴.

38 Dans le film, cependant, il fait un autre enregistrement. On a des images qui mettent en évidence aux yeux des spectateurs l'exubérance et la beauté de la nature, plus que son incorporation stratégique dans le mouvement 'civilisateur'. Les premières images aériennes faites de la région amazonienne, réalisées en premier lieu par Silvino, sont davantage alignées avec le sentiment des aviateurs, tel qu'il fut décrit par Rice: "ils [les aviateurs] étaient émerveillés par l'aspect du paysage, ses découpes sauvages, sa beauté, son extension, la hauteur de ses chutes d'eau, la grandeur de ses colines, (...) l'aplomb des escarpes, les forêts en galeries (...) la clarté de l'atmosphère (...) "²⁵.

39 À propos des rapports de pouvoir existants à l'intérieur du groupe qui se déplaçait vers l'intérieur de l'Amazonie, une déclaration de Rice nous fait imaginer la contrainte nécessaire pour mener l'équipe en avant. L'explorateur commente le travail de recrutement de 'divers mulâtres et *caborés* (métis de noirs et d'indiens)' pour le travail fatigant de conduire les canots en amont. À propos des avantages et des inconvénients à compter sur ces derniers, il affirme qu'ils 'sont difficiles à manier, mais, malgré tout, ce sont des hommes précieux', car 'ils sont (...) solides, très résistants et capables de supporter des punitions sévères'²⁶. Silvino, employé de l'expédition, témoin éventuel des châtiments et sujet de l'autorité de son patron temporaire, enregistre l'image d'un quotidien marqué par le travail communautaire et par les repas pris ensemble, montrant de temps à autre en premier plan des personnages de ce groupe, comme le cuisinier chinois Quong.

40 Le regard dirigé vers les Indiens est différent de celui décrit par Rice au long de ses pages. À aucun moment des images qui nous restent ne donnent, par exemple, quelque chose de proche de la répulsion notée par le géographe au contact d'un certain groupe d'Indiens : " L'impression qui nous resta de ces pauvres créatures fut en même temps si répulsive et désagréable que quelques-uns des nôtres ont perdu leur appétit au déjeuner "²⁷.

41 La supériorité exprimée dans les mots 'pauvres créatures' ne reflète pas seulement la conscience de celui qui se perçoit dans un autre stage civilisateur. La différence venait également des armes que le groupe portait. À propos d'une discussion qui surgit avec les indigènes, qui ne désiraient pas la continuité de l'expédition, Rice affirme que ce serait "un jeu pour nous de mettre le feu à leurs huttes et de détruire une plantation, car face à nos mitrailleuses, nos fusils et nos revolvers, les Indiens *maiaconguesn*'auraient pas fait le poids avec leurs flèches, leurs arcs, leurs sarbacanes et même leurs lances empoisonnées"²⁸.

42 La tranquillité de Rice et des autres hommes blancs montrée dans le film vient certainement de cet arsenal à portée de main. On ne voit ces armes dans *Sur les traces* que dans les moments où nous est montrée la chasse au tapir ou à un autre animal. Les mitrailleuses ne sont pas vues dans le film, ni même les bombes portées par l'hydravion²⁹. Elles auraient pu, cependant, avoir été citées par l'explorateur ou par l'auteur de la préface à son livre comme une des contributions de la science à la modernité de l'expédition, étant donné que les relations entre progrès technologiques et extermination avaient déjà été établies depuis le XIX^e siècle et seraient tragiquement concrétisées au cours de la Seconde Guerre mondiale.

43 Beaucoup de ce que l'on voit dans le film apparaît donc marqué par ce contexte. Les Indiens semblent aider volontairement à la transposition de cours d'eau, rendue toujours difficile par la succession infinie de chutes d'eau et des torrents, responsables de la consommation des énergies et des ressources de l'expédition, qui ne fut principalement pas conclue à cause de ces obstacles.

44 *Sur les traces* illustre ces difficultés, car on passe une bonne partie du temps à voir les canots s'enfiler dans des petits canaux, leur réparation, la montée par les rives à cause de nombreuses pierres qui empêchaient le groupe d'avancer sur la rivière. Il est certain que la mise en évidence de ces images justifie aux yeux extérieurs les raisons de l'échec de l'expédition, puisque qu'elle n'aboutit pas.

45 Ceci ne veut pas dire, à notre sens, que ce long-métrage de Silvino est un documentaire, du début à la fin, sur le 'drame d'un homme qui perd son propre monde'³⁰. Le résultat de l'expédition fut très favorable : un 'événement historique', selon David Grann³¹. Malgré les problèmes, plusieurs découvertes cartographiques furent faites par l'expédition³². D'autre part, le télégraphe sans fil et les hydravions furent définitivement incorporés aux excursions qui, dans l'avenir, feraient la cartographie de l'Amazonie.

46 Si le cinéaste nous raconte une histoire différente, cette différence ne réside pas sur le fait de nous montrer l'explorateur, vaincu par la jungle, (...) petit dans l'immensité verte³³. La spécificité de Silvino, au-delà de la qualité de son registre, se rapporte davantage, comme le dit Luciana Martins, à la forme comme il parvenait à capter avec 'une certaine intimité (...) les modes de vie et les diverses temporalités silvestres'. Cette intimité, pourtant, n'était pas obtenue, selon l'auteur, 'au moyen de *close-up* détaillés de la population et de la faune de la région, qui interrompaient le rythme du récit progressif³⁴.

47 Le rapprochement au moyen de plans américains et de premiers plans, à l'aide de *fades* et de fusions entre les plans, faisait partie de l'habileté de Silvino dans la construction du flux du récit, une connaissance technique rare parmi les documentaristes brésiliens des années 1920. D'autre part, les gros plans du petit singe prisonnier du fusil par une corde ou celui sur d'énormes poissons pendus au soleil en attendant d'être préparés pour le repas ne sont pas une 'interruption' dans le récit, mais aident à composer un décor marqué par la vie de groupe et par la connaissance des éléments de la nature. En même temps, ces images ont pour but de présenter au public de l'époque l'exubérance de la faune et de la flore et, quand elles ne sont pas informatives, de contribuer à introduire des éléments pittoresques ou même comiques aux yeux d'un spectateur de ce temps.

48 Silvino a souvent recours à cette stratégie dans un film antérieur, *Au pays des Amazones* (1922). Nous avons, au beau milieu de la séquence dédiée à la manufacture de la noix du Brésil à Manaus, une pancarte sur laquelle est écrit que " dans la forêt, l'ouverture de la noix du Brésil est plus primitive ". On accompagne ensuite un petit singe qui essaie d'ouvrir une noix à l'aide d'une pierre. Le plan suivant est celui de la fabrique, où l'on voit les ouvriers en ouvrir plusieurs grâce à une machine. On revient sur le singe qui, sans succès, continue à taper sur la noix avec sa pierre. Une nouvelle coupure et la caméra s'approche davantage de l'animal, qui, dans les plans suivants, réussit enfin à avoir accès au fruit. Après le *fade-out*, on revient sur les ouvrières dans la ville. Cette brève description indique que le récit n'est pas interrompu par des scènes improvisées. Elles corroborent et attribuent une plus grande unité à l'histoire qu'on veut raconter.

49 Dans *Sur les traces de l'Eldorado*, le regard sur les Indiens est construit de façon à documenter les différents groupements, leurs costumes et leurs habitudes. On voit à plusieurs reprises les indigènes qui s'offrent à ce registre, en accord avec les photographies qui illustrent le livre de Rice. Il y a, pourtant, des moments qui ne remplissent pas complètement ce rôle. On doit en détacher un en particulier.

50 Après avoir suivi Rice et ses collègues au cours d'une visite à la hutte des Indiens et d'avoir assisté à la préparation du manioc et du tapioca, à la confection de paniers, à l'usage de la sarbacane et à la pose d'un indigène habillé par le chef de l'expédition avec une chemise et un bonnet de marin, on voit, en plan général, trois jeunes Indiens dans une rivière couverts d'eau jusqu'aux hanches. La caméra suit, en panoramique, le

déplacement des garçons dans le torrenten aval. Plus de dix plans en échelles et avec diverses durées montrent le jeu qui réunit d'autres garçons. À la fin, deux d'entre eux posent pour la caméra, plus ou moins intimidés, dans le portrait conventionnel de l'autre créé par la photographie et par le cinéma. Le formalisme de la fin de cette séquence renforce la spontanéité des images antérieures. Les torrents qui furent, pour l'expédition, l'obstacle principal pour avancer en amont de la rivière apparaissent ici comme partie d'un loisir tranquille. Ce qui, pour les blancs est un chemin, une route, une difficulté, est montré dans ce court passage comme dépourvu de n'importe quelle conotation matérielle, complètement intégré à l'homme qui vit là-bas.

51 Silvino Santos avait des moments de liberté pendant les neuf mois de la durée de l'expédition, c'est-à-dire qu'il n'était pas toujours obligé de rester aux côtés de Rice, en train de documenter tous ses pas³⁵. Le médecin et géographe raconte aussi que, parfois, les Indiens ne se laissaient pas photographier, car les appareils les 'remplissaient d'une terreur irritée'³⁶. Peur et irritation qui ne se dirigeaient probablement pas seulement à l'appareil photo, mais aussi à la situation dans laquelle le tournage et la séance photo se passaient.

52 Il n'est pas improbable que les images décrites auparavant n'aient été captées que par Silvino. Sans l'entourage de l'expédition, profitant de la possible absence de Rice, conséquence peut-être de son travail dans la préparation des rapports, le catalogage des minerais extraits ou dans l'envoi et la réception de messages télégraphiques, certaines situations ont peut être été captées sans l'accord de l'explorateur et de l'équipe au moment du tournage. La spécificité de ce registre dans le contexte général de *Sur les traces de l'Eldorado* montre l'évidence de la proximité entre le cinéaste et cet univers, construisant un regard qui, dans des moments comme ceux qu'on a décrits, s'éloigne du discours rationaliste et économique qui domine l'œuvre et le livre.

53 Montré en 1925 à Manaus et à la Société de géographie de New York à l'occasion d'une séance organisée par Rice, le film contribua symboliquement à la construction imagétique d'une région-clé dans l'imaginaire national. Après *Sur les traces de l'Eldorado*, Silvino continua à travailler dans l'entreprise de J. G. Araújo, enregistrant au long des décennies les divers sujets qui intéressaient à la famille. Auteur d'une oeuvre vaste, qui embrasse différents moments historiques, différents thèmes et genres documentaires (actualités cinématographiques, films de famille, documentaires institutionnels, etc...), ses films demandent encore une analyse plus approfondie, comme cet article essaya de démontrer.

Notes

1 Texte original en portugais. Traduction vers le français faite par Cristina Murachco.

2 La Cinémathèque Brésilienne, sur son site www.cinematoteca.com.br, met à disposition la consultation à toutes les informations sur la filmographie du cinéma brésilien.

3 Paulo Emilio Salles Gomes, "A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)", in: Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado (orgs.), *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio de Janeiro, Brasiliense/Embrafilme, 1986, p. 324.

4 Paulo Emilio Salles Gomes, *op. cit.*, p. 323-330.

5 Cf. Maria Rita Galvão, *Crônica do cinema paulistano*, São Paulo, Ática, 1975, p. 52-53.

6 Cinemateca brasileira, *Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1921 e 1925*, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1987, p. 78.

7 *Idem, ibidem*, p. 78.

8 *Idem, ibidem*, p. 91.

9 Octávio Mendes, *Cinema Brasileiro, Cinearte*, 9 mar 1932 (vol. VII), n° 315, p. 7, 1932.

10 Voir, dans ce sens-là, l'analyse que Ismail Xavier fait de *Intolérance* (1916) de Griffith, dans *O Olhar e a Cena*, São Paulo, Cosac & Naify, 2004, ISBN 8575032313, p. 101-125.

11 *Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1921 e 1925*, p. 78. Paulo Emilio Salles Gomes résume la campagne de Cinearte contre les naturels dans *Humberto Mauro, Cataguases e Cinearte*, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 308-310.

12 Maria Rita Galvão, *op. cit.*, p. 32.

13 Rice étudia la géographie dans la Royal Geographical Society, de laquelle il fut membre (1901) et ensuite vice-président (1930- 1933). En 1914, il est décoré par cette institution à cause de ses travaux à la naissance de l'Orénoque et d'autres rivières tributaires dans le nord de l'Amazonie. À son retour aux États-Unis, il devint directeur et professeur à l'Institut d'Exploration Scientifique de Harvard. Marié à l'héritière d'une des grandes fortunes des États-Unis, il n'eut jamais de problèmes pour financer ses expéditions. Il est mort en 1956. Une autre information importante sur l'expédition montrée dans le film nous dit que le géographe était vu comme concurrent par le colonel Percy Harrison Fawcett, disparu au Brésil à la même époque à la recherche d'anciennes civilisations qui auraient existé en Amazonie. Sa disparition est à l'origine de différentes explications et légendes, toutes racontées par David Grann, dans le livre *Z. A cidade perdida* (São Paulo, Companhia das Letras, 2009, ISBN 9788535915150), qui cite cette rivalité à la page 27, et donne les données biographiques dans les pages 182 à 185 et 204.

14 Luciana Martins, "Tornado visível: jogo de olhares na construção do patrimônio brasileiro, 1920-1930", p. 5, disponible sur <http://www.rj.anpuh.org/recursos/rj/Anais/2006/conferencias/Luciana%20Martins.pdf> accès le 5 février 2010.

15 *Apud* Luciana Martins, *op. cit.*, p. 5.

16 *Idem, ibidem*. Voici l'extrait de Bowman cité par l'auteur : "les produits tropicaux des pays faibles ne seront accessibles qu'au moyen de la stimulation de la nécessité et de l'influx d'agents et de capitaux du monde tempéré" (p. 6).

17 Cf. *III Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. Catálogo*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 2009, p. 35 et Selda Vale da Costa, *Eldorado das Ilusões*, Manaus: Ed. Universidade do Amazonas, 1996, p. 176, ISBN 8585482605.

18 Préface à l'édition française de l'œuvre de Rice, traduite lors de sa parution au Brésil (Cf. Alexander Rice, *Exploração da Guiana Brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1978).

19 Alexander Rice, *op. cit.*, p. 16.

20 Voir <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/title/15538>, accès le 8 février 2010. Il est probable que les relations entre Rice et la Royal Geographical Society aient permis qu'une copie du film fut envoyé en Angleterre. D'après Silvino, Rice a fait des copies avec des légendes en anglais et en portugais et permit que celles-ci restassent avec J. G. Araújo (Cf. *III Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. Catálogo*, p. 35).

21 La première édition en anglais fut lancée en 1928 et présentée au lecteur français dix ans après.

22 Rice, par exemple, dit dans un certain morceau du livre: 'Anauá, dont la vallée, à ce qu'il paraît, possède beaucoup de caoutchouc' (p. 24).

23 Les opérations, dont l'une fut enregistrée dans le film, intégraient les "méthodes les plus récentes de la science moderne de la nature" dont Rice exigeait l'emploi au cours de ses voyages dans les forêts (David Grann, *op. cit.*, p. 183).

24 David Grann, *op. cit.*, p. 253. Raoul Blanchard, dans son préface, nous dit qu'il y eut 174 heures de vol et plus de dix-neuf mille kilomètres survolés.

25 *Exploração da Guiana Brasileira*, p. 42. La vue décrite par Rice était celle de la rivière Parimã. Le discours d'Albert Stevens, l'un des aviateurs, n'est pas marqué par tout cet enchantement étant donnés les risques d'un accident dus à la difficulté d'amerrir dans des situations imprévues (David Grann, *op. cit.*, p. 252).

26 *Idem, ibidem*, p. 28-29. Souligné par l'auteur. Rice avait déjà fait face à une mutinerie de ses subordonnés au cours d'une de ses incursions antérieures (Cf. David Grann, *op. cit.*, p. 183).

27 *Idem, ibidem*, p. 44.

28 *Idem, ibidem*, p. 48. Des conflits armés avec les indiens avaient également eu lieu au cours d'expéditions antérieures. Voir David Grann, *op. cit.*, p. 218-219.

29 D'après *The New York Times*, les bombes seraient utilisées pour 'faire peur aux indiens cannibales' (*Apud* David Grann, *op. cit.*, p. 234).

30 Márcio Souza, *Silvino Santos, O cineasta do ciclo da borracha*, Rio de Janeiro, Funarte, 1999, ISBN 8585781742, p. 86.

31 David Grann, *op. cit.*, p. 253.

32 *Idem, ibidem*, p. 253.

33 Luciana Martins, *op. cit.*, p. 7.

34 *Idem, ibidem*, p. 7.

35 Ceci est indiqué dans le livre de Rice. Voir, par exemple, p. 35.

36 *Idem, ibidem*, p. 54.

Pour citer cet article

Référence électronique

Eduardo Morettin, « Le documentaire muet au Brésil : la critique désire et l'image montre », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Questions du temps présent, mis en ligne le 29 mars 2012, consulté le 09 novembre 2016. URL : <http://nuevomundo.revues.org/62850> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.62850

Auteur**Eduardo Morettin**

Professeur de cinéma et audiovisuel de l'École de Communication et Arts (ECA) de l'Université de São Paulo (USP). E-mail : eduardomorettin@usp.br

Droits d'auteur

Nuevo mundo mundos nuevos est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.