

Eduardo Morettin

L'arrivée du colonisateur vue à travers le cinéma brésilien : *O Descobrimento do Brasil* (La découverte du Brésil, 1937) de Humberto Mauro

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Eduardo Morettin , « L'arrivée du colonisateur vue à travers le cinéma brésilien : *O Descobrimento do Brasil* (La découverte du Brésil, 1937) de Humberto Mauro », *IdeAs* [En ligne], 7 | Printemps/Été 2016, mis en ligne le 01 juillet 2016, consulté le 31 juillet 2016. URL : <http://ideas.revues.org/1607>

Éditeur : Institut des Amériques

<http://ideas.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://ideas.revues.org/1607>

Document généré automatiquement le 31 juillet 2016.

IdeAs – Idées d'Amérique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Eduardo Morettin

L'arrivée du colonisateur vue à travers le cinéma brésilien : *O Descobrimento do Brasil* (*La découverte du Brésil*, 1937) de Humberto Mauro

- 1 L'objectif principal de cet article est d'analyser quelques aspects ayant trait à la représentation de l'histoire du Brésil au cinéma, considérée sous l'angle du thème de l'arrivée du colonisateur et de la question indigène, dans le film *O Descobrimento do Brasil* (*La découverte du Brésil*, 1937), de Humberto Mauro. À partir de ce tableau général, nous nous proposons d'examiner l'historiographie des relations entre cinéma et histoire, de voir dans quelle mesure cette discussion contribue à l'analyse de l'œuvre, et d'étudier, en particulier, les liens entre le discours historique et le discours cinématographique.

Récit et histoire dans le champ de l'image cinématographique

- 2 Il convient tout d'abord de présenter certaines démarches théoriques et méthodologiques relatives à l'univers que nous allons aborder. Les films constitueront le point de départ des questions concernant la relation entre cinéma et histoire. Ceci nous permettra d'éviter une discussion théorique excessive et distante du matériel qui lui sert de base, laissant à l'analyse filmique toute sa place dans le processus d'évaluation des images en tant que source historique.
- 3 Ce choix montre qu'il s'agit aujourd'hui de se concentrer sur la spécificité du film en tant que source historique. Un aspect important de l'analyse que nous envisagerons dans cet article est ce que Sylvie Lindeperg présente, dans un texte initialement publié en portugais, comme étant encore « un territoire (...) assez inexploré (...) lié au moment singulier de l'enregistrement de l'image » (2013 : 10). Ce moment singulier s'attache à l'historicité de ces images, c'est-à-dire à la connaissance des conditions de leur production, des images existantes sur un événement donné et des questions historiques liées à l'événement représenté. Sans ces trois éléments, ce qui subsiste n'est qu'une déclaration de bonnes intentions quant à la dimension historique du cinéma.
- 4 Enfin, nous savons aussi que l'analyse filmique seule ne peut rendre compte de l'historicité du cinéma. Sylvie Lindeperg (2007) en fait la démonstration dans sa vaste et rigoureuse analyse de la genèse et de la circulation de *Nuit et Brouillard* (1955) d'Alain Resnais, sans pour autant écarter les questions esthétiques. Comme elle l'affirme, « l'intelligibilité de la fabrication de l'œuvre ne nuit pas nécessairement à la perception sensible qu'elle dispense » (p. 82). Il s'agit, enfin, de faire en sorte que l'histoire et l'art puissent « travailler ensemble afin de retrouver, jusque dans ses incertitudes, le film en train de se faire » (idem)¹.
- 5 Envisager ces œuvres en tant que moyen de comprendre une époque implique également de rompre la distance généralement adoptée par les films de représentation historique qui, quand ils se prétendent authentiques ou fidèles à la reconstitution d'une époque, cherchent à créer l'illusion qu'ils nous mettent face au passé tel qu'il aurait été, comme s'il ne s'était produit aucune espèce de médiation entre l'événement et les images sur l'écran. Identifier la lecture qu'ils font du passé et établir les points de contact avec leur présent permet de problématiser cette volonté de montrer « l'histoire telle qu'elle a eu lieu ».
- 6 Dans beaucoup de films historiques, on célèbre les événements pour les intégrer à l'imaginaire d'une certaine société, comme c'est le cas de la « découverte du Brésil par les Portugais », perçue comme un acte fondateur de la Nation, ou de la création du Ku Klux Klan qui, dans *The Birth of Nation* (*Naissance d'une Nation*, 1915), de David Griffith, est montrée comme un instrument de cohésion nationale. Faisant partie d'un courant où l'on perçoit la volonté de repousser les limites de la circulation du savoir historique, dans lequel on attribue un nouveau rôle au travail de l'historien, le cinéma de fiction est intégré à un circuit de production et

de maintien de la mémoire, cristallisé au XIX^e siècle à travers les musées et les monuments accessibles au public. En ce sens le cinéma joue, au début du XX^e siècle, un rôle civique, car il dialogue avec les espaces de célébration les plus divers, comme nous aurons l'occasion de le montrer ci-dessous.

- 7 Dans ce contexte, ces films reflètent le désir de justifier les actions du présent à la lumière des projections éclairées du passé et de garantir pour les générations à venir, l'efficacité de la construction symbolique qu'ils font d'un sujet, la permanence de leur image, grâce à des expositions constantes dans des espaces différents et pour de nombreux spectateurs. Dans ce but, ces œuvres constituent un effort de monumentalisation du passé², et doivent être analysées en tant que monuments. Comme l'observe Jacques Le Goff, l'univers documentaire mis à la disposition de l'historien ne doit pas le dévier de son chemin, à savoir, celui de la « critique du document – quel qu'il soit – en tant que monument » (1984 : 102). Pour cet auteur, si on pense au travail du médiéviste à la recherche d'une histoire totale, il faut repenser la notion de document en soi car

Le document n'est pas innocent. Il est avant tout le résultat d'un montage, conscient ou inconscient, de l'histoire, de l'époque, de la société qui l'ont produit, mais il l'est également des époques successives pendant lesquelles il a continué à vivre, peut-être oublié, pendant lesquelles il a continué à être manipulé, si ce n'est par le silence. Le document est ce qui reste, ce qui dure, et le témoin, l'enseignement (pour évoquer son étymologie) qu'il apporte doivent être analysés en premier lieu pour démythifier sa signification apparente. *Le document est un monument. Il résulte de l'effort des sociétés historiques pour imposer à l'avenir – de façon volontaire ou involontaire – une certaine image d'elles-mêmes.* (p. 103, italiques de l'auteur).

- 8 Ainsi, nous envisagerons le cinéma du point de vue historique : en tant qu'images-monuments³.
9 La recherche documentaire, nécessaire pour comprendre la trajectoire d'un film, ne correspond pas exclusivement à la contribution qu'offre l'histoire au processus d'intellection du cinéma car, dans ce cas, nous ne serions pas loin d'une histoire du cinéma et de ses productions traditionnelles, même plus approfondie. L'effort sera de dévoiler les projets idéologiques avec lesquels l'œuvre entre en contact et dialogue nécessairement, sans perdre de vue sa singularité dans son contexte. Rappelons encore qu'il ne faut pas considérer le cinéma comme le point de cristallisation d'une voie déterminée, le réceptacle inerte de divers chemins, de telle sorte que l'étude érudite prenne le pas sur les spécificités filmiques.
10 Nous allons à présent aborder la représentation de l'Histoire du Brésil dans *La découverte du Brésil* (1937), de Humberto Mauro. Le film s'insère dans un vaste contexte culturel visant à légitimer symboliquement le régime de Getúlio Vargas, qui gouverna le pays en tant que président entre 1930 et 1937, puis comme dictateur jusqu'en 1945.

***La découverte du Brésil* (1937), de Humberto Mauro : contexte historique et stratégies d'authenticité**

- 11 Le film de Humberto Mauro, *La découverte du Brésil* (1937), fut d'abord conçu comme un court-métrage, produit par l'ICB (Institut du Cacao de Bahia), sur la région productrice de cacao dans l'État de Bahia, qui comprendrait une petite reconstitution de l'arrivée du colonisateur (*Cinearte*, 1936 : 10)⁴.
12 Dans le domaine cinématographique, le gouvernement de Getúlio Vargas adopta une série de mesures interventionnistes. La première fut le décret-loi du 4 avril 1932⁵, qui, entre autres dispositions, nationalisait la censure. Celle-ci devait avoir un « caractère résolument culturel », et resta au début sous le contrôle du MESP (ministère de l'Éducation et de la Santé publique). Il devint également obligatoire d'inclure dans la programmation des films nationaux, ce qui allait être réglementé en 1934 grâce à la projection d'un court-métrage brésilien lors de chaque séance cinématographique. Un autre article prévoyait l'inclusion obligatoire dans la programmation des cinémas, d'un film considéré comme éducatif par la commission. Deux ans après l'approbation du décret, Vargas fit un discours dans lequel il soulignait la fonction du cinéma dans la société brésilienne d'alors. Pour lui, le cinéma était un facteur d'intégration nationale, rapprochant, « de par une vision incisive des faits, les différents groupes humains éparpillés à travers le vaste territoire de la république. [...] Les habitants du *sertão* verront les

métropoles dans lesquels se construit notre progrès et les citoyens, les champs et les plateaux de l'intérieur, où se forme la nation à venir ». Vargas conclut en affirmant que le cinéma est un « livre d'images lumineuses » (non daté : 183-189).

- 13 En 1936 est créé l'INCE (*Instituto Nacional de Cinema Educativo*), organisme rattaché au MESP, qui avait pour directeur l'anthropologue Edgar Roquette-Pinto et pour responsable de la cinématographie Humberto Mauro, et répondait, d'une certaine manière, à cette dimension formatrice et civique que Vargas voyait dans le cinéma.
- 14 L'intention première de l'ICB était de veiller à l'application du décret de 1932, qui instituait l'obligation de projeter un court-métrage brésilien. Ainsi, les images à caractère institutionnel relatives à leur activité cible pourraient arriver jusqu'aux cinémas de Rio de Janeiro, capitale de la République à l'époque, et centre du pouvoir politique et économique du pays. *La découverte du Brésil* laissa de côté cet aspect documentaire pour s'insérer dans un projet de discussion plus vaste sur les possibilités de l'utilisation du cinéma à des fins éducatives⁶. Pour légitimer son intervention dans ce secteur, l'ICB fait appel à Afonso de Taunay et Edgar Roquette-Pinto⁷ pour définir la partie historique du film, ainsi qu'à Heitor Villa-Lobos, pour en composer la bande sonore⁸. Ainsi, *La découverte du Brésil* devint également un instrument de diffusion des symboles nationaux reconnu par l'État et, par conséquent, par les institutions culturelles qui en dépendaient. Les images cinématographiques acquièrent un statut similaire à celui d'autres media, comme les arts plastiques et les ouvrages didactiques. Un espace s'ouvre alors pour un projet de monumentalisation des héros de la patrie par le biais du cinéma.
- 15 Même si elle ne se réduit pas à un « exercice de propagande », l'œuvre de Mauro, étant donné son sujet et la vague d'autoritarisme qui régnait alors, s'adaptait parfaitement à l'idée d'un corps uni formé autour d'un but commun, et commandé par un chef qui se plaçait au-dessus des divergences sociales éventuelles, et qui avait la charge de consolider l'État national. Comme nous le verrons, les images du film, telles que celle de la réception organisée pour les Indiens par les Portugais arrivés avec la caravelle de Pedro Álvares Cabral⁹, construisent une représentation harmonieuse du passé des Brésiliens, qui est représentative de la période à laquelle ces images ont été fabriquées.
- 16 Conformément au projet dans lequel s'insère *La découverte*, il était important de valider « scientifiquement » le discours cinématographique, en adoptant des stratégies d'authentification afin de distinguer le film éducatif des mélodrames de l'époque qui ne manifestaient aucune préoccupation pour la soi-disant vérité historique. La principale garantie de fidélité historique de *La découverte du Brésil* fut l'usage de *La Lettre*, un document écrit par Pero Vaz de Caminha, qui fait le récit du voyage maritime. L'idée des réalisateurs était de placer la source au premier plan, comme si *La Lettre* et, par conséquent, l'Histoire, pouvaient parler d'elles-mêmes, à l'instar de la stratégie déjà utilisée par David Griffith dans *Naissance d'une Nation* (1915)¹⁰.
- 17 *La Lettre* fut utilisée comme base d'élaboration pour plusieurs séquences. Bien qu'il ait été produit en plein essor du cinéma sonore, le film a fréquemment recours aux intertitres qui sont pour la plupart des transcriptions littérales du récit de Caminha. Ces transcriptions sont accompagnées de guillemets, ce qui dénote la préoccupation de faire référence aux sources, un procédé de la recherche historique transposé dans le discours cinématographique.
- 18 L'appui sur ce document va de pair avec la volonté de présenter le récit à travers le regard du secrétaire, comme si la correspondance entre son point de vue et celui de la caméra était suffisante pour attester de l'authenticité du film. Même dans les scènes dans lesquelles son regard ne se fonde pas avec le point de vue de la séquence, la seule présence de Caminha représenterait le maillon qui relie la description faite dans le document textuel au film, et confirmerait l'autorité de la traduction de la source historique en images.

La rencontre entre les deux cultures et les « origines » de la Nation

- 19 Concentrons-nous à présent sur le premier contact entre les colonisateurs et les indigènes dans le film et la mise en scène de cette rencontre entre les deux cultures¹¹.

- 20 Le spectateur apprend par les intertitres que le 24 avril, la flotte de Pedro Álvares Cabral se déplace en direction du lieu qui allait être nommé Porto Seguro, un mouvement que l'on peut suivre sur la carte. Puis, un plan général montre un groupe d'Indiens sur la plage. En contrechamp, Caminha observe avec attention ce qui se déroule sous ses yeux. On comprend ensuite qu'il n'observe pas ces indigènes, mais plutôt deux Indiens debout dans un petit canot. Le regard qui détermine la scène est celui du Portugais, car les Indiens sont filmés dans les deux plans depuis son point de vue. Dans la scène suivante, Cabral, à l'intérieur de sa caravelle, réunit son équipage. Il explique qu'il attendra les résultats de Afonso Lopes, parti sonder le territoire à sa demande, pour décider de ce qu'il fera.
- 21 Avant d'entamer la discussion sur ce passage, il serait utile d'examiner la façon dont cette rencontre, qui représente le deuxième contact avec les Indiens, est racontée par Caminha dans *La Lettre*. D'après le secrétaire, l'envoyé de Cabral
- [...] prit¹² dans un canot deux de ces hommes de la terre [...]. Il les conduisit sur-le-champ, la nuit étant déjà tombée, auprès du capitaine qui les reçut avec beaucoup de plaisir et leur fit fête. (Cortesão, non daté : 204 ; édition bilingue : 22-23)
- 22 Il faut en premier lieu rappeler certains choix faits dans le récit filmique par rapport au témoignage de Caminha. On comprend immédiatement que le ton interrogateur qui caractérise la rencontre avec les Portugais est écarté dans le film. Le mot « pris », présent dans le récit du secrétaire, disparaît, et l'on voit ici deux Indiens monter de leur propre chef sur le canot de Afonso Lopes, qui ne fait usage d'aucune forme de contrainte pour parvenir à ses fins. Dans ce plan, simultanément à la rencontre, on entend la musique de chambre *Nonetto* (1923) de Villa-Lobos, dont les percussions font écho à des éléments de musique traditionnelle indigène que le compositeur avait entendus auparavant, et qui sont perceptibles dans ce passage.
- 23 Pour compléter ce tableau, éliminant une fois pour toutes la dimension coercitive qui caractérise l'accueil des Indiens dans *La Lettre*, Cabral, prévenu par Caminha de la présence du petit comité, ordonne avec enthousiasme : « Que l'on prépare tout pour les recevoir comme des invités d'honneur. »
- 24 Dans le récit du secrétaire, il s'agit d'un moment important parce qu'il offre la première description plus détaillée des Indiens. Caminha décrit leurs caractéristiques physiques et souligne qu'ils « sont nus, sans rien pour se couvrir ». Il est surpris qu'ils ne se « soucient nullement de cacher ou de montrer leurs parties honteuses, ils ont sur ce point la même innocence que pour ce qui est de montrer leur visage » (Cortesão, non daté : 204 ; édition bilingue : 22-23).
- 25 Après avoir décrit les Indiens en détail, Caminha raconte de son point de vue la réception offerte par les Portugais sur le navire. Entre autres questions, il est important de signaler que cette réception fut imposée dans ce qui est l'espace symbolique du pouvoir du voyageur et il est symptomatique qu'elle n'ait pas eu lieu sur terre¹³. En même temps, l'espace de son déroulement est agencé de façon hiérarchique : d'un côté, les représentants de la civilisation, de l'autre, les « barbares ». On exhibe devant les Indiens ce que l'on considère comme des marques du progrès : la religion (les perles du chapelet) et l'État (le collier du capitaine). De plus, la nature de la communication entre les deux groupes est toujours de l'ordre de l'interrogatoire. L'Indien représente une source d'informations et de main d'œuvre potentielle¹⁴.
- 26 Penser cinématographiquement les « origines » de la nation constitue le sujet de la séquence suivante, qui est stratégique du point de vue des conséquences des relations entre Indiens et blancs sur la terre ferme, et qui sont directement liées au contexte politique de l'époque, comme nous le verrons plus loin.
- 27 Cette séquence nous introduit dans la pièce où se déroule la réception, deux Indiens se dirigent vers les membres de la flotte portugaise. Une fois que l'espace où le contact aura lieu est visuellement établi, le premier plan rapproché correspond au regard des visiteurs. Un plan panoramique permet de reconnaître Cabral, assis devant, Frère Henrique et Caminha juste derrière lui, parmi les autres. Cette information est importante car c'est le premier moment où *La découverte du Brésil* adopte le point de vue des Indiens et montre l'image du corps dirigeant de l'expédition, avec le plus important d'entre eux, Cabral, assis, et le religieux, à

sa gauche. Ceci étant, le changement de point de vue n'implique pas une modification dans la représentation visuelle des personnages principaux de la flotte adoptée jusqu'à présent par le discours cinématographique. Le personnage de Cabral vu par les Indiens est présenté tel qu'il est entrevu auparavant.

28 Par ailleurs, toute la séquence est délimitée par le champ visuel qui est cadré ici, dans la mesure où elle sera construite autour de ces personnages. En ce qui concerne la présence de Caminha, le récit adopte souvent sa perspective, par exemple, pour que l'on puisse suivre les différentes scènes de la rencontre. De même, il est presque toujours à l'écran. Sa présence manifeste une tentative d'attester de la véracité du discours filmique, car il doit être montré en tant que témoin oculaire de l'événement, comme on l'a déjà observé. Tout ce que l'on voit ne correspond pourtant pas au regard de Caminha et révèle la présence d'un narrateur dans l'orchestration des points de vue mis en scène.

29 Les Indiens parlent en tupi pour apporter un sceau d'authenticité au film. Ils échangent quelques mots entre eux, mais ne peuvent être compris par ceux qui ne connaissent pas la langue indigène. À cet instant, la caméra est focalisée sur Cabral, et un des deux Indiens s'approche de lui, observant attentivement ses décorations. La musique vient alors souligner ce regard et ce plan rapproché. L'attention des Indiens, comme veut nous le suggérer l'organisation des points de vue du narrateur, se porte sur la chaîne en or du commandant, c'est-à-dire, le symbole de son pouvoir. Quand son point de vue coïncide momentanément avec celui des indigènes, le narrateur transforme subtilement ces deux visiteurs en personnages effectifs de l'histoire. En ce qui concerne ce regard, il est intéressant de noter que les Indiens sont attirés par les éléments représentatifs de la future perte d'autonomie de leur territoire, c'est-à-dire l'État, dans ce premier temps, puis la religion. Après avoir observé de près les décorations du capitaine, les Indiens pointent vers l'extérieur, comme s'ils voulaient indiquer l'existence d'or et de pierres précieuses sur le continent. En réponse à ce mouvement, Cabral, le frère et Caminha échangent des regards complices, convaincus que les gestes se réfèrent à ce qu'ils cherchent de fait : le métal précieux. C'est la seule scène dans laquelle il est fait allusion à des intérêts commerciaux. Du coup, *La découverte du Brésil* nous donne l'impression que la question était secondaire par rapport aux autres ; et même mieux, que l'intégration proposée aux Indiens était essentiellement d'ordre moral. Cette intégration ne devrait donc pas passer par une relation entre travail et capital, mais par l'assimilation de valeurs considérées comme atemporelles et liées à l'existence de l'État-Nation et de l'Église.

30 Dans cette scène, le récit filmique laisse entendre que l'indigène contribue ingénuement et de son plein gré à l'entreprise de conquête, comme le représentent de façon idéalisée de nombreux films qui mettent en scène le contact entre natifs et hommes blancs¹⁵. Ingénuement, car les Indiens ne peuvent comprendre le sens des regards échangés et ce qui leur échappe, c'est donc la portée des informations qu'ils viennent de fournir. Par le mouvement de visualisation des faits que produit le cinéaste en transposant le texte de Caminha, le récit efface d'autres interprétations possibles. L'affirmation : « C'est là ce que nous comprenions car tel était notre désir », à la fin de *La Lettre* (Cortêsão, non daté : 204 ; édition bilingue : 26-27), disparaît ici, ainsi que d'autres passages, et renforce l'interprétation qui suggère une entente cordiale.

31 Les Indiens goûtent et refusent plusieurs aliments qui leur sont offerts. On assiste ensuite au contact visuel entre eux et Frère Henrique. En contrechamp, en plan américain, devant le drapeau du Portugal, le franciscain tient un chapelet à la main et embrasse la croix, qu'il tend aux Indiens. L'indigène prend le symbole de l'Église entre ses mains, geste marqué par la musique de Villa-Lobos qui commence à cet instant pour accentuer ce mode d'intégration entre cultures, tant désiré par les Portugais. Il s'assied alors à terre, il semble avoir sommeil, et, avant de s'allonger, donne l'objet à son compagnon, qui le rend au franciscain.

32 Ce contact représente l'introduction symbolique des Indiens dans l'univers européen, un acte d'initiation qui s'achèvera à la fin du film avec leur conversion, immédiatement après la mise en scène de la Première Messe. Rappelons qu'il s'agit d'un acte d'initiation parce que la croix n'est pas encore comprise comme un élément d'adoration d'une autre religion. Quant à la transposition filmique de *La Lettre*, on ne doit pas oublier l'effort du secrétaire pour écarter les doutes quant au sens effectif du geste de l'Indien puisque Caminha affirme que si l'Indien

« voulait dire qu'il aurait aimé emporter le chapelet et aussi le collier, nous ne voulions rien entendre, car nous n'allions pas lui en faire présent » (Cortêsão, non daté : 204 ; édition bilingue : 26-27).

- 33 Dans un certain sens, cette séquence présente les éléments qui vont déterminer le récit de l'occupation du territoire. Sous le couvert de la conquête matérielle et spirituelle, le récit essaie de renforcer les éléments qui suggèrent, avant même le débarquement des Portugais, une relation harmonieuse entre les deux races. Ainsi, *La découverte du Brésil* accentue le sens déjà exprimé visuellement dans le tableau *Indiens à bord de la Caravelle de Cabral* de Oscar Pereira da Silva, cité auparavant, pour ce qui est des relations pacifiques proposées par les Portugais. Le film veut à son tour renforcer encore davantage l'idée d'une telle entente et puise dans la lettre elle-même des éléments pour le faire. Il s'agit du dernier moment de cette séquence, où les « invités » dorment dans la caravelle du capitaine. D'après *La Lettre*, le capitaine donne des ordres pour qu'on leur mette des coussins sous la tête et qu'on les couvre, davantage pour cacher leurs « parties honteuses » que pour les protéger du froid.
- 34 Au début de cette dernière scène, les deux Indiens ont l'air d'avoir sommeil et s'allongent par terre. Cabral, d'un geste, demande aussitôt le silence et exige que tous sortent. Un à un – le franciscain y compris –, ils sortent lentement du champ de vision, obéissant à l'injonction du capitaine qui reste dans le cadre. Pour favoriser le repos des « invités », il fait éteindre les torches qui éclairaient les lieux, la caméra nous montre alors cette action qui marque la transition vers une représentation spatiale différente. Ceci pour deux raisons : premièrement, parce que la luminosité attire notre attention d'une autre manière sur les objets et les personnages, pour se focaliser sur les Indiens qui dorment paisiblement par terre, et sur le drapeau portugais ; deuxièmement, à cause d'une erreur au montage dans la continuité narrative : Frère Henrique, qui avait quitté la pièce dans la scène précédente, est de nouveau présent, restant aux côtés de Cabral et de la bannière de la Couronne portugaise.
- 35 La présence de Frère Henrique dans ces derniers plans était indiquée, en quelque sorte, au début de la séquence où les représentants de l'État et de l'Église étaient spécialement mis en valeur dans le récit de cette rencontre : on aperçoit le commandant et le religieux d'abord à travers le regard des Indiens. Puis, ils sont au centre de l'attention de ces derniers, soit en raison de leurs décorations et de l'indication conséquente des indigènes sur l'existence d'or, soit pour marquer le début du processus de conversion. Selon cette logique, il serait difficile de justifier l'absence du franciscain, étant donné son rôle dans le développement de la scène. Il assiste le commandant dans les attentions prodiguées aux indigènes au début de la séquence, afin que leur sommeil ne soit pas perturbé. Le capitaine place quelques coussins sous leur tête, pendant que Frère Henrique lui tend deux couvertures, et dans le dernier plan, le religieux les bénit, avec le drapeau portugais en toile de fond.
- 36 L'erreur de montage revêt une signification particulière car c'est la seule dans tout le film. Cette rupture met en évidence la présence du narrateur, dont la manifestation n'était jusqu'alors perceptible qu'à travers le choix de ce qui serait filmé, l'organisation des points de vue et l'usage de la bande-son. Ainsi, cette présence du religieux rend explicite l'idée d'harmonie déjà évoquée, unissant les conquêtes matérielle et spirituelle. Elle dévoile également la dimension de fabrication d'un discours qui se veut réel, et dont l'apparence est maintenue par le respect des codes du cinéma classique américain, que Mauro a adoptés. Cette affinité suppose justement le respect de la continuité, c'est-à-dire, de l'idée que les éléments agencés dans un plan doivent présenter une cohérence avec le plan suivant, et leur absence, leur modification ou leur transformation doivent avoir été expliquées auparavant pour que cette apparence de réalité ne soit pas rompue. Il faut donc éviter la présence de tout élément nous rappelant que nous avons à faire à un film et non à la réalité.
- 37 En outre, cette erreur de montage révèle des problèmes structurels dans le cinéma brésilien lui-même et met en évidence les difficultés de fabrication d'un film épique selon le modèle voulu par les producteurs de *La découverte du Brésil*. Roquette-Pinto avait déjà évoqué la disparité entre ce qui était conçu et les conditions précaires existantes, dans un rapport adressé à l'INCE, rédigé en février 1937, dix mois avant la première du film. Pour lui,

Malheureusement, jusqu'à aujourd'hui, le cinéma national, tous genres confondus, souffre de terribles contingences comparables à celles d'un auteur qui devrait écrire une page d'art ou de sciences sur un morceau de papier précieux. Dans le cinéma brésilien, le vieux précepte de l'art poétique résumé dans le vers de Boileau 'Copiez-le et le recopiez...' est lettre morte : la pellicule vierge est trop chère pour que le cinéaste refasse dix ou vingt fois la prise. Si la chose marche à peu près la première fois... on en profite. Et le cinéma brésilien n'échappera à l'à-peu-près que lorsqu'il pourra disposer de film vierge à volonté. Aucun écrivain ou mathématicien n'accepterait les risques de composer une bonne page ou de résoudre un problème difficile sur une seule feuille de papier. C'est ce qui se passe ici, actuellement, dans le domaine du cinéma. (1937 : 4)

38 Le problème viendrait donc du manque de recours et d'infrastructure dont dispose le cinéma brésilien. L'histoire de la production de *La découverte du Brésil*, malgré le financement significatif dont disposait le film pour les standards de l'époque, illustre cette situation. La précarité regrettable et durement critiquée au cours des années 1920 et 1930 est manifeste, malgré le recours à des matériaux historiques et artistiques pour authentifier l'exactitude des faits dans la réalisation du film. Les insuffisances typiques de la cinématographie nationale rendront plus difficiles les conditions d'adhésion de l'œuvre à l'imaginaire académique des XVIII^e et XIX^e siècles. On disposait pour *La découverte* de peu de pellicule vierge, comme le montre la fin de cette séquence, de sorte que sa production reste dans le statut de « l'à-peu-près » que déplorait l'anthropologue.

39 Ces problèmes mis à part, le travail de réalisation en soi n'était, quoi qu'il en soit, pas à la hauteur d'un film épique. L'économie dans le traitement de la construction du personnage du héros, la place plus grande accordée à la nostalgie et à la tristesse dans l'exposition des états d'âme de l'équipage et le choix tacite de nous tenir éloignés des drames internes de chaque personnage confèrent à l'œuvre un ton encore distant par rapport aux représentations faites sur ce thème dans d'autres media, tels que la peinture historique et la sculpture. Cette distance n'empêche pas, cependant, *La découverte du Brésil* de transmettre une interprétation de l'événement reflétant le travail historiographique déjà cité. Plus important encore, le film porte en lui les questions de son temps, qui se manifestent dans la mise en scène de relations harmonieuses entre blancs et Indiens, et par un effort de mobilisation des symboles nécessaires à la construction du sentiment national. La musique de Villa-Lobos dans cette séquence est un signe de cette adéquation avec l'époque contemporaine.

40 Une des rares critiques cinglantes de la séquence dans la caravelle et, par conséquent, de la représentation harmonieuse de ce passage nous vient de l'écrivain Graciliano Ramos¹⁶. Celui-ci y consacre plus de la moitié de son article, exprimant son inquiétude quant au point de vue adopté dans le film pour décrire cette rencontre. Malgré un éloge des acteurs qui interprètent les Indiens, Ramos dit que, même si le passage mis en scène est relaté dans la lettre de Caminha, il y a des distorsions à cause de l'inclusion de détails qui portent préjudice à la vraisemblance des faits. D'après l'auteur,

Ces Portugais sont des saints, ils ont une expression de béatitude qui ne reflète aucunement l'exploitation qu'ils ont pratiquée sur les terres d'Afrique et d'Asie et, enfin, dans cet hémisphère. Si les Européens se sont comportés ainsi, ce sont les plus grandes canailles de l'univers car ils ont trompé, de façon vile, les malheureux qu'ils allaient ensuite exterminer. (1938 : 6)

41 En ce sens, Ramos signale les insuffisances de la traduction filmique de la lettre de Caminha, soulignant l'interprétation trompeuse du document quant au véritable rôle des Portugais dans leurs relations avec les indigènes, à savoir, un rôle négatif qui ne reçoit aucun traitement dans la mise en scène de Mauro.

42 Le lien entre État et Église, entre musique et communion civile, suggéré dans le film, revêt une signification particulière dans le contexte immédiat de la sortie de *La découverte du Brésil*, et entretient un dialogue direct avec la lecture plus générale que l'œuvre fait de ce moment inaugural de la jeune nation. En 1937, le Jour du drapeau, célébré le 19 novembre, fut ajourné en raison de fortes chutes de pluie dans la ville de Rio de Janeiro. La fête civile fut repensée dans un nouveau cadre imposé par le coup d'État survenu le 10 du mois. Repoussé au 27 novembre, date à laquelle on célébrait l'échec du Complot communiste de 1935, l'événement prit une autre dimension, représentative, celle-là, du caractère impératif du collectif face au différent, au particulier et à l'individuel, comme une façon de justifier l'acte politique qui

avait instauré la dictature et aboli les partis politiques, entre autres mesures d'exception. Contrairement à ce que le film met en images, on ne pourrait, par conséquent, atteindre l'harmonie nécessaire que par la force et la subjugation de l'autre.

43 Durant la cérémonie, on mit le feu aux drapeaux des États, destruction symbolique d'un régionalisme dénué de sens pour un État-Nation qui prônait le tout indivisible. Une à une, portées par les « jeunes filles » de l'*Organização Católica Bandeirante*, les torches alimentèrent un bûcher autour duquel tournait le spectacle. Dans son discours, enregistré dans le journal cinématographique qui immortalisa l'événement, Vargas déclara que « tout cela a été accompli afin de consolider l'unité politique et sociale du Brésil », « tout cela » faisant ici non seulement référence à la cérémonie, mais également au coup d'État et à ses développements.

44 L'association politico-religieuse trouve également sa place dans ce scénario, intitulé « Autel de la patrie », et conçu par le service des œuvres du MESP. Face à un drapeau monumental du Brésil, la messe fut prononcée à l'air libre par le Cardinal Sebastião Leme. Francisco Campos, idéologue du régime et ministre de la justice, prononça un discours. Par ailleurs, c'est Villa-Lobos qui fut chargé de la musique, dirigeant le chant choral et l'orchestre qui jouèrent la *Messe de Saint-Sébastien*, dont il était l'auteur, l'*Hymne national* ainsi que l'*Hymne au drapeau*¹⁷. Neuf jours plus tard, le film de Mauro sortait, avec la bande musicale signée par le même compositeur, dans le circuit commercial travaillant sur le mode allégorique les données que le présent lui fournissait¹⁸.

45 À ce moment comme à d'autres, le film participe d'une vision profondément conservatrice de l'Histoire, ce qui a des implications politiques claires, comme nous avons tenté de le démontrer, étant donné la façon dont est pensé l'espace de constitution de la Nation à l'époque, qui se caractérisait par l'union entre État et Église, afin de contrôler tout ce qui était susceptible d'aller à l'encontre de leurs desseins.

Bibliographie

Cinearte, « Cinema Brasileiro », n° 444, 1^{er} août 1936, p. 10.

Cortesão, Jaime, « A carta de Pero Vaz de Caminha – Adaptação à linguagem atual », in *A carta de Pero Vaz de Caminha. Com um estudo de Jaime Cortesão*, Rio de Janeiro : Livros de Portugal LTDA, non daté, p. 193-241. Traduction française : *La Lettre de Pero Vaz de Caminha au Roi Manuel sur la découverte de la « Terre de la Vraie Croix » dite aussi Brésil*. Traduite du portugais & présentée par Jacqueline Penjon et Anne-Marie Quint (édition bilingue), Paris : Chandeigne, 2011.

« Decreto n. 21240 - de 4 de abril de 1932 », *Revista Nacional de Educação*, n° 1, octobre 1932, p. 4-16.

Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Paris : Éditions de Minuit, 2003.

« Eduardo Morettin e Mônica Almeida Kornis entrevistam Eduardo Escorel », *ArtCultura*, Uberlândia, MG, vol. 11, n° 18, janvier-juin 2009, p. 109- 124.

« Festa da Bandeira », *Jornal do Commercio*, 28 novembre 1937

Le Goff, Jacques, « Documento/monumento ». In Ruggiero Romano (dir.). *Enciclopédia Einaudi. volume 1 – Memória – História?*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 95-106.

Lindeperg, Sylvie,

«

O caminho das imagens

:

três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944 »

.

Estudos históricos. vol. 26, n° 51, 2013, p. 9-34.

Lindeperg, Sylvie, « Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos ». In Samuel Paiva et Sheila Schvarzman (dir.), *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*, Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2011, p. 152-173.

Museu Villa-Lobos, *Villa-Lobos, sua obra*. Versão 1.0. Rio de Janeiro, MinC/IBRAM Museu Villa-Lobos, 2009.

Ramos, Graciliano, « Uma tradução de Pero Vaz », *Folha da Manhã*, 7 avril 1938, p. 6.

Rancière, Jacques, « L'inouïable », In: Comolli, Jean-Louis et Rancière, Jacques. *Arrêt sur histoire*, Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 47-70.

Roquette-Pinto, Edgar, « Cinema educativo – O relatório de sua viagem a Europa, apresentado pelo professor Roquette Pinto ao Ministro da Educação », *Jornal do Comércio*, 23 février 1937, p. 3-4.

Sorlin, Pierre, « L'énonciation de l'histoire ». In Jean Mottet (dir.), *D. W. Griffith*, Paris : L'Harmattan, 1984, p. 298-317.

Vargas, Getúlio, « O cinema nacional: elemento de aproximação dos habitantes do país », *A nova política do Brasil*, Rio de Janeiro : José Olympio, vol. III, non daté, p. 183-189.

Xavier, Ismail, « On Film and Cathedrals: Monumental Art, National Allegories and Cultural Warfare ». In Nagib, Lúcia ; Perriam, Chris ; Dudrah, Rajinder (dir.). *Theorizing World Cinema*. Londres : I.B.Tauris, 2011, p. 21-44.

Notes

1 La production bibliographique portant sur la relation entre cinéma et histoire est immense. Comme nous l'avons dit, il s'agit ici de mettre l'accent sur un parcours et non de dresser une historiographie sur le sujet.

2 Voir Xavier, I., 2011 : 21-44.

3 Bien qu'il utilise les mêmes termes pour penser l'image cinématographique, Jacques Rancière emploie ces concepts de manière différenciée sans la dimension de critique historique définie par Le Goff, que, curieusement, il ne cite pas, malgré son influence majeure sur ces questions (cf., Rancière, 1997 : 55). Cette discussion prendra une autre tournure chez Didi-Huberman avec, entre autres, la notion d'image-fait et image-archive. Dans son analyse de quatre photographies prises par des membres du *Sonderkommando* à Auschwitz à l'intérieur et autour des chambres à gaz, l'auteur soutient que l'image revêt de fait cette dimension puisque « les clichés d'août 1944 sont à la fois des images de la Shoah en acte – fussent-elles extrêmement partielles, comme le sont en général les images – et un fait de résistance historique ayant l'image pour enjeu » (2003 : 96). Cette considération réaffirme leur dimension en tant qu'archives (p. 115-118).

4 Le film fut intégré à la collection de l'INCE (Institut national de cinéma éducatif) au début de 1938 et le logo de l'institution fut ajouté au générique d'introduction. Le sceau de l'INCE ajouté *a posteriori* reflète la convergence d'objectifs entre l'ensemble de sa production et le film de Mauro, ce qui est évident, non seulement étant donné la participation de presque toute l'équipe de l'institut, mais également en raison d'une certaine conception de l'histoire et du cinéma éducatif, commune aux deux parties.

5 « Decreto n. 21240 – de 4 de abril de 1932 », *op. cit.*.

6 Sur le projet de cinéma éducatif et les productions de films historiques de la première moitié du siècle, voir Eduardo Morettin, 1997, p. 249-271.

7 Afonso de Taunay était directeur du Museu Paulista, institution basée à São Paulo qui visait à préserver et transmettre l'histoire de l'État et de ses colonisateurs. Professeur renommé, il avait également écrit *Historia Geral das Bandeiras Paulistas*, ouvrage en onze volumes publiés entre 1924 et 1950, et des centaines d'articles sur les aspects les plus divers de notre histoire. Roquette-Pinto avait écrit *Rondonia* (1917), fruit de son travail d'ethnographe dans la mission Rondon au début des années 1910. *Os nhambiquaras* (1912) est l'enregistrement filmique qu'il fit de son premier contact avec les Indiens de la région Centre-Ouest du pays. Ces activités furent développées en association avec le Musée national, dont il fut le directeur entre 1926 et 1935. Tous deux étaient membres de l'Académie brésilienne des lettres et de l'Institut historique et géographique du Brésil qui étaient reconnues par l'élite dominante comme deux institutions portant et transmettant la tradition nationale du pays.

8 Il fut aussi chargé de l'orchestration de la musique du film. Le deuxième enregistrement de l'accompagnement musical de *La découverte du Brésil*, qu'il a lui-même interprété, ne sera accessible au public qu'entre 1954 et 1958 dans les disques regroupés sous le titre *Villa-Lobos par lui-même*, réédités en CD en 1991.

9 Cabral, commandant de l'expédition portugaise, est considéré comme le « découvreur » du Brésil. Le thème de la découverte s'est construit au cours du XIX^e dans l'historiographie brésilienne, dans laquelle des historiens comme Francisco Adolfo de Varnhagen et Capistrano de Abreu, entre autres, ont joué un rôle important. Dans les années 1920, les trois volumes de l'ouvrage *História da Colonização Portuguesa do Brasil*, dirigé par les Portugais Carlos Malheiro Dias, Roque Gameiro et Ernesto de Vasconcellos, sont

venus consolider les principales questions du débat historiographique. Pour de plus amples informations à ce sujet, voir Eduardo Morettin, 2000, p. 135-165.

10 Comme on le sait, *Naissance* se rapporte au travail de l'historien pour légitimer la lecture proposée. Pierre Sorlin affirma à propos du film que l'Histoire y est une donnée préexistante, concrète, une vérité préétablie (1984 : 300).

11 Le film est disponible sur Internet. Voir URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hKI4miH0lKI>, consulté le 16 septembre 2015. La scène analysée se situe à 25 minutes, 45 secondes.

12 Les passages de *La lettre* cités dans cet article sont empruntés à la traduction française de Jacqueline Penjon et Anne-Marie Quint, sauf ici, où il importait de reprendre littéralement la version originale. En effet, pour Giucci, G., 1991, p. 55, *prender* (en portugais : *tomar*) est ici un euphémisme pour signifier *enlever* et *emprisonner*.

13 Cette question, ainsi que d'autres réflexions sur *La Lettre* sont en bonne partie tirées ou s'inspirent du travail de Giucci, déjà cité.

14 On trouve dans la lettre de Caminha de nombreux passages où il raconte la préoccupation des commandants de trouver la meilleure stratégie pour obtenir des informations sur la terre qu'ils viennent de découvrir. En discutant, par exemple, de ce qu'ils devraient faire pour cela, quelques jours avant de reprendre les mers pour Calicut, Cabral défend la proposition de s'emparer de deux Indiens de force, tandis que d'autres suggèrent de « laisser sur place deux (...) proscrits lorsque nous partirons d'ici » (Cortêsão, J., non daté : 217 ; édition bilingue : 42-43).

15 Pour rester dans le contexte brésilien, nous pouvons citer *No Rastro do Eldorado* (*Sur la trace de l'Eldorado*, 1925), de Silvino Santos, et *Ao Redor do Brasil* (*Près du Brésil*, 1932), de Luiz Thomás Reis. Ces films portent sur le contact avec des groupes indigènes qui ont à faire à des missions géographiques, comme celle d'Alexander Rice dans l'œuvre de 1925, ou à la reconnaissance du territoire, comme dans la seconde, de 1932. Au sujet de *No Rastro de Eldorado*, voir Eduardo Morettin, 2011.

16 Au sujet de la diffusion et réception du film voir Eduardo Morettin (2012).

17 *La Messe de Saint-Sébastien*, dédiée au Frère Pedro Sinzig, fut composée entre décembre 1936 et janvier 1937, au moment même où Villa Lobos travaillait sur les suites de *La découverte*. Sa première représentation publique avait eu lieu quelques jours avant la cérémonie civile, le 13 novembre au Théâtre municipal, avec le Chœur des professeurs et des Écoles techniques secondaires Paulo de Frontin et João Alfredo (Voir Museu Villa-Lobos, 2009).

18 C'est le cinéaste Eduardo Escorel qui a fait le lien direct entre l'événement enregistré dans le journal filmé *Bandeira do Brasil* (1937), produit par A. Botelho Film, et *La découverte*, dans *Imagens do Estado Novo*, un documentaire encore inédit comprenant du matériel d'archives sur cette période. Au sujet de ce film, voir « Eduardo Morettin e Mônica Almeida Kornis entrevistam Eduardo Escorel », 2009, p. 119-120. Au sujet des commémorations du Jour du drapeau, voir « Festa da Bandeira », *Jornal do Commercio*, 28 novembre 1937.

Pour citer cet article

Référence électronique

Eduardo Morettin , « L'arrivée du colonisateur vue à travers le cinéma brésilien : *O Descobrimento do Brasil* (*La découverte du Brésil*, 1937) de Humberto Mauro », *IdeAs* [En ligne], 7 | Printemps/Été 2016, mis en ligne le 01 juillet 2016, consulté le 31 juillet 2016. URL : <http://ideas.revues.org/1607>

À propos de l'auteur

Eduardo Morettin

Eduardo Morettin est professeur à l'Université de São Paulo (USP) et auteur de *Humberto Mauro, Cinema, História* (São Paulo, Alameda Editorial, 2012) et co-auteur de l'ouvrage collectif Eduardo Morettin, Elias Saliba, Maria Helena Capelato et Marcos Napolitano (dir.), *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual* [2007] (2^{ème} éd., São Paulo, Alameda Editorial, 2011). Adresse postale: Rua Beatriz Galvão, 100, ap. 32, São Paulo – SP, Brésil, CEP 01257-100 Adresse électronique: cunhamorettin@uol.com.br

Droits d'auteur



IdeAs – Idées d'Amérique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Résumés

L'objectif principal de cet article est d'analyser quelques aspects ayant trait à la représentation de l'histoire du Brésil au cinéma, considérée sous l'angle du thème de l'arrivée du colonisateur et de la question indigène, dans le film *O Descobrimento do Brasil* (*La découverte du Brésil*, 1937), de Humberto Mauro. À partir de ce tableau général, nous proposons d'étudier, en particulier, les liens entre le discours historique et le discours cinématographique.

A chegada do colonizador vista pelo cinema brasileiro: *O Descobrimento do Brasil*, 1937, de Humberto Mauro

O objetivo principal deste artigo é analisar alguns aspectos ligados à representação da história do Brasil no cinema, como os temas da chegada do colonizador e da questão indígena, no filme *O Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro. A partir deste quadro geral, nós propomos a estudar, em particular, as relações entre discurso histórico e discurso cinematográfico.

The arrival of the colonizer analysed through Brazilian cinema: *O Descobrimento do Brasil*, 1937, from Humberto Mauro

The main objective of this article is to analyse some aspects related to the representation of the Brazil's history in the cinema, such as the arrival of the colonizer and the natives theme in the film "O Descobrimento do Brasil (1937)", directed by Humberto Mauro. From this general picture, we propose to study, in particular, the relationships between historical and cinematographic discourse.

Entrées d'index

Mots-clés : cinéma et histoire, histoire du Brésil, Humberto Mauro, film historique, histoire du cinéma brésilien

Keywords : cinema and history, Brazil's history, Humberto Mauro, historical film, history of Brazilian cinema

Palavras-chave : cinema e história, história do Brasil, Humberto Mauro, filme histórico, história do cinema brasileiro