Fictions (post-)coloniales dans le cinéma portugais

Un débat entre Teresa Castro, Nuno Domingos, Carolin Overhoff Ferreira, Maria do Carmo Piçarra, Raquel Schefer et Manuel Deniz Silva, mené par Maria-Benedita Basto et Agnès Pellerin

Maria-Benedita Basto, Teresa Castro, Nuno Domingos, Carolin Overhoff Ferreira, Agnès Pellerin, Maria do Carmo Piçarra, Raquel Schefer et Manuel Deniz Silva

Traducteur : Agnès Pellerin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/22749>

DOI : 10.4000/perspective.22749

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 14 octobre 2021

Pagination : 79-102

ISBN : 978-2-917902-91-2

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Maria-Benedita Basto, Teresa Castro, Nuno Domingos, Carolin Overhoff Ferreira, Agnès Pellerin, Maria do Carmo Piçarra, Raquel Schefer et Manuel Deniz Silva, « Fictions (post-)coloniales dans le cinéma portugais », *Perspective* [En ligne], 1 | 2021, mis en ligne le 31 décembre 2021, consulté le 12 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/22749> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.22749>

Fictions (post-)coloniales dans le cinéma portugais

Un débat entre Teresa Castro, Nuno Domingos, Carolin Overhoff Ferreira, Maria do Carmo Piçarra, Raquel Schefer et Manuel Deniz Silva, mené par Maria-Benedita Basto et Agnès Pellerin

En 2015, la Cinemateca portuguesa – Museu do cinema lançait, en collaboration avec Aleph – Rede de acção e investigação crítica da imagem colonial (« Réseau d'action et de recherche critique de l'image coloniale ») et sous la direction de Maria do Carmo Piçarra, un cycle important de projections consacrées aux images coloniales du cinéma portugais, conservées au sein de l'Arquivo nacional das imagens em movimento (ANIM)¹. Ces dernières années, les initiatives culturelles, tant institutionnelles qu'associatives, artistiques ou patrimoniales se sont multipliées sur cette thématique. Dans cette même dynamique, des travaux de recherche prenant pour objet ce que nous appelons ici les fictions (post-)coloniales du cinéma portugais ont nourri un débat critique autour des mémoires coloniales, devenu parfois très virulent aujourd'hui dans l'espace médiatico-politique portugais.

Le régime portugais de l'Estado novo (1933-1974) a en effet configuré une relation ontologique entre nation et empire, imprégnant en profondeur toute la vie culturelle portugaise. La longévité du régime, le succès de la formule lusotropicaliste, promouvant une soi-disant « manière d'être portugaise » (*modo de ser português*), d'une part, et la guerre coloniale, d'où ont finalement émergé les « capitaines d'avril », d'autre part, ont rendu difficile une réelle décolonisation des idées, des mots et, bien sûr, des images. Ainsi, en ce qui concerne ces dernières, était-il devenu urgent de dépasser la seule question des modalités narratives de la conquête, héroïsée, ou de la perte des territoires. De nos jours, la volonté sociale d'une rupture de l'identité nationale avec le colonialisme peut s'exprimer de manière explicite. Les questions des liens entre mémoire et histoire, ou encore des responsabilités, semblent pouvoir se poser de manière à la fois plus ouverte, plus réciproque et plus complexe.

Le récent film documentaire d'Ariel de Bigault, *Fantasma do Império* (*Les fantômes de l'Empire*, 2020), joue à bon escient avec la polysémie portugaise du mot *fantasma*, qui désigne à la fois le « fantôme » et le « fantasme ». En confrontant des acteurs et des réalisateurs du cinéma postcolonial portugais à des images d'archives coloniales conservées par la Cinemateca / ANIM, le film matérialise, par son dispositif, la nécessité d'un dialogue avec les formes sensibles léguées par l'histoire. Intégrant les apports

de la recherche scientifique et de l'approche institutionnelle, il affirme la nécessaire réappropriation partagée de ces images entre anciens colonisateurs et anciens colonisés. Il répond ainsi au besoin de prendre de la distance par rapport à une lecture du passé tirant l'histoire coloniale vers l'exotisme d'une exception portugaise non-violente, une lecture possédée par ces fantômes-fantasmes.

Dans le champ de la création fictionnelle, un renouvellement des approches esthétiques s'est opéré, notamment à travers le film emblématique *Tabu* (Tabou, 2012), dans lequel Miguel Gomes entend connecter le cinéma lui-même à l'entreprise coloniale et au « désir de fiction » qui la sous-tend. Revendiquant son détachement de toute perspective historique, il bouscule les paradigmes de la postcolonialité, notamment en déplaçant, dans le temps et dans l'espace, le *topos* nostalgique.

Avec Pedro Costa, c'est l'autre, l'ex-colonisé devenu immigrant qui trouve sa voix. Après *Casa de lava* (1994), filmé au Cap-Vert selon les codes traditionnels du tournage cinématographique, Costa décide d'installer sa caméra dans les chambres exiguës et sombres des maisons du quartier des Fontainhas, dans la périphérie de Lisbonne, habitées par des Cap-Verdiennes et des Cap-Verdiens. Il re-monte alors une autre mémoire de ce récit colonial en même temps qu'il nous fait voir les effets durables de celui-ci dans la société portugaise. L'émergence des « personnages » de Ventura et Vitalina depuis ses films *Juventude em marcha* (En avant, jeunesse !, 2006), *Cavalo Dinheiro* (Horse Money, 2014) et *Vitalina Varela* (2019) ne fait que confirmer le rôle de cette dimension fictionnelle de la mémoire, sensible dès ses premiers films, celle qui déjoue les spectres de l'empire.

Dans le débat qui suit, nous avons fait appel à six chercheurs qui analysent de manière originale les différentes façons dont le cinéma portugais vient stimuler et/ou répondre à ces questions et défis contemporains. Teresa Castro, Nuno Domingos, Carolin Overhoff Ferreira, Maria do Carmo Piçarra, Raquel Schefer et Manuel Deniz Silva ont accepté de partager avec nous leurs réflexions ; nous les en remercions vivement.

[Maria-Benedita Basto et Agnès Pellerin]

– **Maria-Benedita Basto et Agnès Pellerin.** On peut retracer, dans l'histoire du cinéma portugais, une généalogie de fictions coloniales produites durant l'Estado novo, dans le champ de la fiction comme du documentaire, à travers lesquelles le régime a tenté de tirer profit du pouvoir d'identification par l'image, à des fins de propagande. Comment certains éléments de la construction filmique (présence d'archives, travail de la bande-son, techniques de montage, etc.) permettent-ils cependant de questionner l'efficacité du projet de traduction cinématographique de l'idéologie coloniale, soulignant ses ambivalences et ses contradictions ?

– **Maria do Carmo Piçarra.** C'est surtout à travers les actualités cinématographiques et les documentaires que le régime a véhiculé son idéologie impériale, donnant naissance à cette généalogie de fictions coloniales. Durant l'Estado novo, les fictions tournées dans les colonies (ou dans le décor des colonies) sont assez rares et peu concluantes en termes créatifs. Il y a eu des cas de fictions censurées précisément du fait de leur caractère disruptif par rapport à cette généalogie, comme le docufiction *Catembe* (Manuel Faria de Almeida, 1965 ; **fig. 1**), où toute la partie fictionnelle a été coupée, ou *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...* (Joaquim Lopes Barbosa, 1972). Entre les deux, c'est le second qui a constitué la rupture

1. Manuel Faria de Almeida sur le tournage de *Catembe*, 1964.

la plus évidente : il a été tourné presque intégralement en langue ronga, interprété surtout par des acteurs noirs, et raconte l'histoire d'une insurrection. Dans le cas de *Catembe*, c'est le montage qui en a fait un film de rupture – notamment à travers la séquence de montage photographique représentant le déjeuner et la sieste des colons – mais aussi le travail de la bande-son. Ces deux aspects lui ont donné une dimension critique qui n'était manifeste ni dans le scénario ni dans la note d'intention originale, qui prévoyait de rendre compte du « portugaisisme » existant au Mozambique, tout en écartant d'emblée l'option du film de propagande. Ainsi *Catembe* est pour moi le paradigme du film produit en contexte colonial exploitant, au-delà de l'image, des éléments de la construction filmique pour remettre en cause l'idéologie coloniale projetée à travers le cinéma.

Quoi qu'il en soit, l'image a un potentiel oxymorique et, à mon sens, le recours à la « caméra analytique² », comme le fait Susana de Sousa Dias par exemple, permet de questionner la façon dont le cinéma a pu être instrumentalisé par l'Estado novo pour « projeter » ces fictions coloniales³.

Exhumer aujourd'hui les archives et porter des regards critiques sur le cinéma capables de le ré-animer et de décentrer les éléments présents à l'image sont des pratiques susceptibles de rendre possible cette mise en perspective. Par ailleurs, outre cet exercice analytique, la parole ajoutée est importante, que ce soit par le biais de témoignages ou par le recours à la citation, littéraire notamment. Pour moi, cela fait sens tant sur le plan de la recherche académique que dans la pratique artistique. On peut penser à cet égard à Jean-Luc Godard, notamment dans ses *Histoire(s) du cinéma*, mais dans le champ qui nous occupe ici je citerais, là encore, le travail, en ce sens exemplaire, de Susana de Sousa Dias.

2. António Lopes Ribeiro, *Feitiço do Império*, 1940, affiche.

– **Teresa Castro.** Les éléments de la construction filmique sont indéniablement propices à la révélation des ambivalences et des contradictions de l’imaginaire colonial. À ce titre, on peut citer par exemple l’utilisation, dans le film *Feitiço do Império* (António Lopes Ribeiro, 1940 ; **fig. 2**), des images filmées en Angola durant la Missão cinegráfica de 1938, qui surgissent

comme un ailleurs spatio-temporel. C’est dans cette double dimension de l’image, comme support de représentation et comme apparition phénoménologique, que se jouent les potentialités et les limites des fictions coloniales. Cette dimension a été très souvent éludée dans les travaux sur le cinéma en situation coloniale : celui-ci ne pose pas seulement une question de représentation ; la fascination de la projection et la logique d’apparition des images doivent également être prises en compte.

En complément de ce qu’a souligné Maria do Carmo Piçarra, j’ajouterais que le cinéma de *non-fiction* tourné en situation coloniale, contrairement à ce que cet anglicisme peut suggérer, est profondément hétérogène et constitue un excellent terrain pour comprendre à la fois les potentialités et les limites des fictions coloniales. Pour ma part, en insistant sur la situation dans laquelle ces films ont été tournés, je propose d’élargir la possibilité de ce questionnement à toute une série de productions généralement associées à d’autres genres que ce qu’on appelle le cinéma colonial.

– **Nuno Domingos.** Selon moi, il est assez problématique d’évaluer l’efficacité d’une telle traduction de l’idéologie dans le cinéma qui reposerait sur la seule base du matériel produit, même si celui-ci est analysé avec toute la rigueur que suppose votre question, c’est-à-dire à travers les « éléments de la construction filmique ». Les travaux sur les fictions du régime, peu nombreuses, comme cela a été souligné, et sur la production documentaire, plus importante, questionnent leurs typologies et leurs modalités⁴. Ces publications ont certes permis de rassembler beaucoup d’informations et de savoirs sur le dispositif idéologique colonial mis en place par l’Estado novo et en particulier sa traduction visuelle. Cependant, ces connaissances relatives à la production seront toujours trop partielles pour évaluer ses effets idéologiques. Pour parvenir à des conclusions plus précises en termes d’effets, je pense

qu'il est fondamental de focaliser l'angle de recherche sur les dynamiques de réception des films. Je ne dis pas que les travaux sur la production ne permettent pas de formuler des hypothèses sur la portée de la propagande de l'Estado novo via le cinéma mais ces hypothèses manquent de base empirique pour aboutir à des conclusions. Je vois clairement une limite méthodologique dans le fait de tirer des conclusions sur l'efficacité politique des films coloniaux produits sous la tutelle de l'Estado novo.

– **Manuel Deniz Silva.** Étant donné l'importance de ce thème pour le régime, on peut s'étonner de la maigreur du corpus des longs-métrages de fiction produit par le cinéma colonial de l'Estado novo. Je me risquerais à dire que l'ambivalence des traductions cinématographiques de l'idéologie officielle du colonialisme portugais tient à une méfiance plus profonde des institutions culturelles de l'Estado novo vis-à-vis du pouvoir subversif de la fiction, en tant qu'espace d'imagination d'autres possibles susceptibles de désorganiser l'ordre naturel des choses. Cette défiance a peut-être été d'autant plus sensible dans le contexte colonial que la politique impériale de l'Estado novo s'est précisément construite contre un ensemble de fictions jusqu'alors partagées par la population portugaise, à propos de l'Afrique comme lieu de tous les mystères et de tous les dangers, peuplée d'animaux sauvages et de peuples hostiles. C'est probablement cette défiance vis-à-vis de la fiction qui explique que le régime a surtout investi dans la production de documentaires et de reconstitutions historiques. Cependant, dès le début des années 1930, des personnalités comme Henrique Galvão – responsable de l'Exposition coloniale de Porto en 1934, et de la section coloniale de l'« Exposição do mundo português » en 1940 – ont défendu la nécessité de construire une culture coloniale (visuelle, littéraire et sonore) renouvelée, adaptée aux nouveaux moyens de communication de masse et capable de séduire les Portugais, de raviver leur « vocation impériale » perdue. L'efficacité de ce processus de traduction idéologique, qui impliquait d'articuler d'une manière spécifique propagande et divertissement, ne reposait pas sur la confrontation de ces représentations à la réalité coloniale, mais sur la capacité de cette nouvelle culture à convaincre les Portugais que l'Empire existait de fait. En ce sens, la principale contradiction du cinéma colonial de l'Estado novo a peut-être été de vouloir convertir dans des formes narratives, que ce soit à travers la fiction ou le documentaire, un projet qui était essentiellement non-fictionnel, dans le sens où ses contenus étaient nécessairement prédéterminés, figés et réifiés. Pour les intellectuels du régime, ce qui devait être identifié n'était pas la réalité, mais ce qu'ils considéraient être la vérité. C'est peut-être pour cela qu'aujourd'hui l'écart entre ce que ces films prétendent dire de l'Empire et ce que les images et les sons montrent et font réellement entendre apparaît de manière aussi évidente.

– **Carolyn Overhoff Ferreira.** L'Estado novo a duré quarante et un ans ; son instauration a coïncidé avec l'arrivée du cinéma sonore au Portugal. Cette coïncidence ne doit pas être sous-estimée car le cinéma, en créant des mondes raccordés aux mondes intérieurs et extérieurs des spectateurs⁵, peut soit en donner une vision critique, soit au contraire formater le regard de manière idéologique. Associé à des tentatives d'implantation d'une industrie du cinéma populaire au Portugal (surtout à travers des comédies musicales « à la portugaise » et des films ruralistes), a surgi le désir d'influencer l'imaginaire du peuple portugais dans le sens de l'Estado novo⁶. Le cas typique d'usage du cinéma comme outil de propagande est le film d'António Lopes Ribeiro, *A revolução de maio*⁷ (1937).

Les films de fiction sur les colonies ne sont pas très nombreux ; de ce fait, il est peut-être un peu excessif de parler d'une « généalogie », à moins de situer l'origine de cet imaginaire dès 1913, dans les films documentaires et les actualités⁸. (Et au-delà de l'audiovisuel, il faudrait aussi analyser ici le rôle de la presse, de la littérature ou de la photographie ethnographique.)

À partir de 1937, outre les productions ethnographiques⁹, la production de cette catégorie de films augmente significativement, suite au lancement de la Missão cinegráfica às colónias de África, créée par le ministère des Colonies¹⁰. On peut distinguer un ensemble de films de fiction abordant les questions coloniales qui sont soit réalisés sur place (en Angola et au Mozambique), soit centrés sur les soldats rentrés au pays, ou bien qui se consacrent à la question coloniale dans la métropole.

En ce qui concerne les travaux de recherche, Jorge Seabra a analysé onze films de fiction, parmi lesquels *Chaimite* (Jorge Brum do Canto, 1953) est le plus connu : la prétendue supériorité des coloniaux, qui s'y manifeste par le racisme, l'infériorisation, le génocide culturel et l'apologie de l'esclavage, reflète aussi bien l'idéologie de l'Estado novo que les idées du réalisateur¹¹. Il faut mentionner également l'étude sur les fictions angolaises qu'a menée Tiago Baptista¹².

Globalement, dans l'histoire du cinéma portugais, peu de réalisateurs sont parvenus à pointer les contradictions et les ambivalences de cette époque ou celles du modèle colonial dans leurs films, y compris dans le Cinema novo¹³ – à l'exception de *Mudar de vida* (Paulo Rocha, 1967), *Brandos Costumes* (Alberto Seixas Santos, 1975) ou *O mal amado* (Fernando Matos Silva, 1972-1974). Par ailleurs, la censure a empêché, ou retardé, la sortie d'un certain nombre de films qui traitaient de façon plus ou moins directe de la question coloniale : on peut citer, entre autres, *Grande, grande era a cidade* de Rogério Ceitil (1972) ; *Sofia e a educação sexual* d'Eduardo Geada (1974) et *Índia* d'António Faria (1972-1975).

– Maria-Benedita Basto et Agnès Pellerin. Quelle relation vous semble exister entre ce cinéma et les paradigmes internationaux de représentation du colonialisme auxquels il a recours, qui prennent le contre-pied du discours de la propagande relatif au régime d'« exception » du colonialisme portugais ?

– Maria do Carmo Piçarra. Dans le cadre d'un programme de recherche postdoctorale, j'ai tenté de comparer l'usage propagandiste du cinéma par l'Estado novo et celui des gouvernements français et anglais de l'époque¹⁴. Le régime portugais s'est autant inspiré de l'assimilationnisme et de la rhétorique de l'unité territoriale promus par la France que de l'accent mis sur l'exploitation économique dans le cas anglais. Le Portugal, cible de critiques, a toujours été pointé du doigt comme un « mauvais colonisateur », à la fois Prospero (en tant que colonisateur) et Caliban (en tant que sujet soumis à la puissance britannique)¹⁵. Cela a conduit le régime à utiliser le cinéma, entre autres médias, pour diffuser à la fois une version simplifiée du lusotropicalisme, professant que « du Minho à Timor, nous sommes tous portugais », et le paradigme anglais du développement économique de la métropole et de l'outre-mer.

Curieusement, à partir de 1963, le régime passe un contrat, de manière confidentielle, avec des réalisateurs français, Jean-Noël Pascal-Angot et Jean Leduc, pour qu'ils tournent des documentaires sur le développement de la santé, de l'éducation et des activités économiques dans les colonies portugaises d'alors. Dans l'un de ces films, *Le Portugal d'Outre-mer dans le monde d'aujourd'hui* (1971), réalisé par Jean Leduc, le président du Conseil lui-même, Marcelo Caetano, apparaît à l'image, se targuant du caractère exceptionnel du colonialisme portugais. Les films coloniaux français, anglais et portugais (mais aussi belges, italiens, etc.) ont en commun le racisme, la misogynie, l'obsession moderniste d'un modèle de progrès reposant sur l'exploitation intensive des ressources naturelles, légitimé par la mise en œuvre d'un modèle de développement social qui justifiait l'exploitation de la main-d'œuvre locale « sous contrat » (un euphémisme dans le cas portugais).

En fait, l'exceptionnalité du colonialisme portugais tient uniquement à sa prolongation au-delà des autres empires et à son double besoin de se justifier : il a toujours dû se défendre des accusations de « mauvais colonisateur » (sans moyens humains, techniques, scientifiques,

etc.), tout en affirmant sa nature évangélisatrice et en reniant ses finalités économiques (même si, plus tard, il a cédé à la tentation de mettre en avant le développement de ses activités économiques). Quand les empires se sont effondrés, le régime de l'Estado novo, se sachant dépendant de sa capacité à préserver son empire, a développé un discours lusotropicaliste niant tout racisme et promouvant l'idée d'unité territoriale.

– **Teresa Castro.** De nombreux films entretiennent des liens évidents avec certains paradigmes internationaux, essentiellement français. Au-delà de l'exemple formel qu'ils constituent, et malgré l'amateurisme de certaines productions, le projet d'assimilation culturelle des « indigènes » promu par la République française inspire la rhétorique nationale portugaise. Mais la dette de la filmographie nationale envers les modèles étrangers est aussi liée à l'absence criante de traditions visuelles capables de stimuler, entre autres, l'émergence d'un véritable cinéma ethnographique au Portugal.

Avant la promotion du discours lusotropical, la singularité portugaise tenait à l'emphasis donnée à la dimension spirituelle de sa vocation colonisatrice. C'est là le cœur de l'imaginaire colonial portugais : l'idée que la colonisation et la conversion des âmes se trouvent inscrites ensemble dans l'ADN national. Cependant, la structure dualiste qui caractérise cette configuration discursive ne diffère pas fondamentalement de celles des autres contextes coloniaux ; elle s'appuie sur les oppositions classiques de la modernité (civilisé / sauvage ; nature / culture ; etc.) Ainsi, la dimension spirituelle de la vocation colonisatrice portugaise constitue une simple variante parmi les paradigmes internationaux de représentation du colonialisme et non pas une différence de fond.

– **Nuno Domingos.** Je ne pense pas qu'il y ait une grande originalité dans la façon dont ces films ont été pensés et construits, même si, dans plusieurs cas, il apparaît clairement que le système de production portugais ne disposait pas des mêmes moyens, des points de vue matériel, technique et humain, que les autres systèmes de production coloniaux. Dans leur grande majorité, les films suivaient les modèles classiques de propagande coloniale. Mais au Portugal, l'histoire de la propagande présente des discontinuités et ses traductions filmiques aussi. De nombreux films produits jusque dans les années 1950 reposent ainsi sur des représentations qui, plus tard, sont devenues indéfendables sur un plan politique. En effet, après la Seconde Guerre mondiale, l'Estado novo a modifié son programme idéologique. La révision de la constitution de 1951 a ratifié l'intégration de l'espace ultramarin ; dès lors, la propagande officielle a cherché à produire des images de l'unité culturelle et politique. Cette vision intégrationniste de l'Empire a eu pour effet de transformer progressivement la représentation des populations africaines, transformation qui s'est accélérée avec le début des guerres coloniales. Le désir de disséminer l'image d'un empire à la physionomie lusotropicale – nécessité alors imposée par la situation militaire et par les objectifs d'un programme plus large de conquête « des esprits et des cœurs » – s'est révélé en décalage par rapport au processus de marginalisation des hommes et des civilisations, marqué par l'imposition forcée d'une culture à l'autre, qui était prépondérant dans les premières décennies du XX^e siècle. Le contraste est donc perceptible entre les premières images produites et la tentative plus tardive de créer des représentations de l'intégration sociale et raciale. Le statut représentationnel de « l'Africain » s'est donc transformé au fil du temps, bien qu'il soit toujours resté subordonné aux contingences de l'intérêt colonial.

– **Manuel Deniz Silva.** Les travaux consacrés au cinéma et aux autres arts portugais restent encore trop cantonnés au périmètre national et ne prennent pas assez en compte l'intégration des produits culturels de la période de l'Estado novo dans le contexte de la circulation

internationale des formats, des genres, des techniques et des représentations – contexte bien plus poreux qu'on ne le croit. Ainsi, le langage esthétique et idéologique de *Chaimite* diffère peu de celui d'autres cinématographies de cette époque qui évoquent l'univers colonial, que ce soit *Les quatre plumes blanches* (1939) de Zoltan Korda ou *Khartoum* (1966) de Basil Dearden. C'est pourquoi il me semble essentiel d'élargir le spectre d'analyse des figurations propres au cinéma portugais à l'échelle plus vaste des représentations coloniales. Il faudrait, par exemple, confronter les séquences de *Chaimite* où les soldats portugais se retrouvent encerclés par des ennemis bien plus nombreux qu'eux, à d'autres imaginaires cinématographiques qui cherchent aussi à représenter le choc entre la « rationalité » occidentale et la nature « sauvage » des territoires colonisés. Cette idée imprègne en effet non seulement le western et le cinéma de guerre grand public, mais aussi toute une lignée de films exploitant, de diverses manières, et parfois jusqu'à l'extrême, l'angoisse du soldat européen en contexte exotique, depuis *La Patrouille perdue* (John Ford, 1934) jusqu'à *Aguirre, la colère de Dieu* (Werner Herzog, 1972) et que l'on retrouvera dans *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) et même dans *Non, ou la vaine gloire de commander* (Manoel de Oliveira, 1990).

– **Carolyn Overhoff Ferreira.** L'héritage du colonialisme portugais et le discours d'exception qui l'accompagnait, mêlant les idées d'un colonialisme « aux douces mœurs » et du métissage, au Brésil comme dans les pays africains de langue officielle portugaise (PALOP), a été mis en cause dès les années 1960 par le cinéma brésilien et dans des productions transnationales de l'Afrique lusophone. Les PALOP ont commencé à produire des films pendant les guerres de libération pour démentir l'idée de mission civilisatrice, le lusotropicalisme et la lusophonie. Ces films ont donné à voir au monde entier les atrocités commises par les Portugais durant la colonisation, et celles de la guerre¹⁶. On peut ici mentionner, entre autres : *Estas são as armas* (1978) de Murilo Salles, *Fronteiras de sangue* (1987) de Mário Borgneth et *A luta continua* (1971) de Robert van Lierop. Dans cette perspective, il faut distinguer deux autres films, réalisés après la guerre de libération et intégrés au canon des films luso-africains, notamment mozambicains : *Vinte e Cinco* (1977), réalisé par les brésiliens Celso Luccas et José Celso Corrêa, et *Mueda, memória e massacre* (1979) de Ruy Guerra, deux longs-métrages hybrides qui se confrontent à la mémoire du colonialisme par la déconstruction et la reconstruction du passé et de son imaginaire, marqués par l'expérience du Cinema novo brésilien.

– **Maria-Benedita Basto et Agnès Pellerin.** Dans quelle mesure peut-on considérer que ce cinéma a construit un imaginaire du colonialisme portugais et donc d'un empire supposément « uni » par la présence portugaise ?

– **Manuel Deniz Silva.** Le thème de l'unité de l'Empire a en effet occupé une place centrale dans l'idéologie coloniale de l'Estado novo, notamment via la fameuse formule vantant un territoire allant « du Minho jusqu'à Timor ». Cette unité présupposait non seulement une vision univoque de la nation portugaise, mais également une homogénéité des terres occupées, perçues comme des espaces vierges à civiliser. Lorsqu'on lit les pages d'une revue comme *O Mundo português* (1934-1947), on voit que l'imaginaire africain du régime, même quand il s'agissait de produire un savoir scientifique sur ce continent, a toujours été dominé par les motifs de la forêt vierge et du *batuque*¹⁷. Les représentations cinématographiques produites sous l'Estado novo ont largement contribué à construire cette unité de l'Empire, à travers la représentation des corps « indistincts » des populations africaines, comme l'a montré José Ricardo Carvalheiro¹⁸, ou en tant qu'expression de la « violence » par opposition à la « force » du colonisateur, selon l'analyse de Patrícia Vieira¹⁹. Dans l'analyse que j'ai proposée de la musique composée par Joly Braga Santos pour le film *Chaimite*²⁰, j'ai cherché

à montrer comment ce film exprime de manière évidente la négation de toute possibilité d'expression musicale autonome et différenciée des populations africaines ; celle-ci s'y réduit à des stéréotypes primitivistes tandis que la représentation musicale des colons est au contraire centrée sur leur sentimentalité et leur spiritualité. C'est dans ce film qu'une séquence met en scène de façon on ne peut plus dramatique le processus d'effacement de l'« hétérogénéité » de l'autre par le colonisateur : la capture de Gungunhana (ou Ngungunyane) par Paiva Couceiro (**fig. 3**). Le montage en champ-contrechamp, marqué par son accélération progressive, outre des effets d'opposition plongée / contreplongée, dramatise la puissance de l'Européen et l'humiliation de l'Africain. La musique d'accompagnement, quant à elle, réalise de manière littérale la « mise sous silence » de la rébellion par les soldats portugais. En effet, l'imprécation lancée par Gungunhana dans sa propre langue contre Paiva Couceiro est rendue inaudible par l'orchestre symphonique, recouverte par un accord dissonant joué en trilles par les instruments à cordes, accompagné d'une mélodie anguleuse à la trompette et au trombone. Après ce passage musical, l'opposition des regards se joue en silence. Puis le bruit des guerriers du roi vaincu frappant leurs lances contre leurs boucliers est interprété par le commandant des troupes portugaises comme un signe d'approbation de son acte – comme si les soldats portugais étaient venus non pas opprimer ces populations mais les libérer. L'organisation visuelle et sonore de cette séquence est sans doute la meilleure illustration de la violence de l'imaginaire colonial de l'Estado novo et de la manière dont le régime a conçu « l'unité de l'Empire » à partir d'une croyance dans sa supériorité civilisationnelle et morale.

3. Scène de la capture de Gungunhana par Mouzinho de Albuquerque, dans *Chaimite* (Jorge Brum do Canto, 1953).

– **Maria do Carmo Piçarra.** Malgré les faibles investissements dans la production de films de propagande réalisés par des Portugais, et contrairement aux films réalisés par les Français Jean-Noël Pascal-Angot et Jean Leduc, cités plus haut, le cinéma de propagande tourné en contexte colonial (essentiellement des actualités cinématographiques et des documentaires économiques et touristiques) a permis de diffuser l'imaginaire d'un colonialisme doux et non raciste. Celui-ci perdure encore dans les représentations identitaires d'une grande partie de la communauté de langue portugaise, au Portugal mais aussi dans les ex-colonies africaines et au Brésil. Les films réalisés de manière confidentielle par ces Français ont été présentés dans des festivals de cinéma, montrés à des membres d'organisations internationales dotés d'un pouvoir de décision important ; ils ont également été projetés dans le circuit commercial, en tant que documentaires objectifs restituant la réalité coloniale portugaise. On ne peut donc pas sous-estimer la façon dont ces films – tout comme les films réalisés par des Portugais, montrés, par exemple, dans le circuit du cinéma ambulant de propagande en métropole et dans les ex-colonies – ont déterminé une certaine conception de la portugalité. Dans un contexte dominé par la « peur d'exister », qu'a identifiée José Gil²¹, ils ont imposé une idéologie.

– **Nuno Domingos.** L'imaginaire colonial portugais, dans le sens où il a construit un monde fortement nationaliste, missionnaire et héroïque, paternaliste et hiérarchique, s'est développé de manière plus ou moins linéaire, bien qu'on puisse noter quelques écarts par rapport à cette

norme. En cela, il n'est pas très différent d'autres formes de propagande. Cependant, comme les besoins de la propagande ont changé au fil de la chronologie impériale et, avec eux, certains modèles représentationnels, certains effets de contraste et d'opposition rendent l'exercice comparatif intéressant. En outre, malgré le centralisme des modèles représentationnels, contrôlés institutionnellement, certains lieux de production ont trouvé une forme d'autonomie ; je pense ici, entre autres, aux distinctions patentes entre la production « métropolitaine » et celles issues des différents territoires.

– **Carolyn Overhoff Ferreira.** Les imaginaires ne peuvent être mesurés mais ils s'expriment et se reflètent dans la mentalité des peuples. Les films contemporains constituent une façon d'évaluer, de manière non quantitative, certes, cet imaginaire, cette idée d'un empire supposément uni. En effet, les réalisateurs contemporains partagent, ou non, la mentalité de l'imaginaire audiovisuel créé dans le passé, avec lequel ils peuvent dialoguer et qui persiste encore aujourd'hui. On peut dire que l'imaginaire construit dans les films (documentaires ethnographiques, ciné-journaux, films de fiction) mais aussi dans la photographie, dans l'art en général et à travers d'autres supports, a forgé un ensemble de mythes qui sont restés fortement ancrés : sur l'infériorité des Africains et la suprématie des Portugais, l'élan civilisateur de ceux-ci, leurs bonnes intentions chrétiennes, le lusotropicalisme – c'est-à-dire l'intégration – et la lusophonie – soit l'influence culturelle positive de la langue portugaise.

– **Maria-Benedita Basto et Agnès Pellerin.** Dans le cinéma contemporain, de quelle façon le recours à l'ironie, l'insistance sur les approches sensibles du colonialisme, la re-performance possible de l'imagination coloniale nous permettent-ils de dépasser la division généralement figée entre sujet et objet du colonialisme ?

4. Raquel Schefer, *Avó (Muidumbe) [Mémé (Muidumbe)]*, 2009, captures.

– **Raquel Schefer.** La division figée entre sujet et objet, plus qu’une caractéristique intrinsèque du colonialisme, découle, selon moi, du système dualiste de catégories binaires sur lequel s’est fondée, historiquement, la modernité européenne hégémonique et qui constitue la base des structures épistémiques, cognitives, représentatives et perceptives dominantes. Si, en littérature, le modernisme a rapidement cherché à subvertir la division entre sujet et objet, les tentatives de dépassement de ce système ont surgi plus tard dans le champ du cinéma, essentiellement lors du tournant auto-référentiel du cinéma dit « politique » des années 1970, avec les filmographies de cinéastes aussi divers que Chantal Akerman, Glauber Rocha, Jean-Luc Godard, Juan Downey ou Robert Kramer, mais aussi à travers le changement du paradigme anthropologique lui-même et ses concrétisations cinématographiques au sein de l’ethnographie et de l’anthropologie visuelle (Jorge Prelorán, Ruy Duarte de Carvalho²², Trinh T. Minh-ha). Outre la transformation des procédés narratifs, esthétiques et épistémiques qui s’opère alors, on cherche parallèlement à révolutionner les modes de production et de diffusion du cinéma, dans le sens de sa collectivisation et de l’implantation de systèmes horizontaux et non pyramidaux, contribuant, à moyen terme, au dépassement de la division entre sujet et objet de la représentation comme de la connaissance. Le projet mozambicain de collectivisation du cinéma et le cinéma des coopératives de la période révolutionnaire au Portugal s’inscrivent dans ce second mouvement²³.

À mon sens, la division figée entre sujet et objet est aussi l’un des paradoxes du cinéma anticolonial. Dans le contexte historico-politique de la formation des États-nations et des cinémas nationaux africains, cette division – associée, du reste, aux catégories dominantes de classe, de genre et aussi parfois, de race, tout comme le processus de formation des récits fondateurs relatifs aux luttes de libération – a fini, paradoxalement, par être reproduite. Cela souligne la persistance d’une « colonialité du voir », pour citer Joaquín Barriendos²⁴, et la perpétuation des modes perceptifs, représentatifs et épistémiques dominants.

Il me semble que dans le cinéma portugais contemporain, la supplantation de la division entre sujet et objet survient essentiellement dans des œuvres cinématographiques centrées sur la figure de l’ex-colonisateur (et non pas sur celle de l’ex-colonisé), comme cela avait déjà été le cas dans des films tels que *Acto dos feitos da Guiné* (1980) de Fernando Matos Silva ou dans *Paradis perdu* (1992-1995) d’Alberto Seixas Santos. Ces œuvres opèrent une rotation du regard qui dissout les frontières entre sujet et objet ; elles redéfinissent la figure de l’ex-colonisateur en termes d’« inter-identité » – notion forgée par Boaventura de Sousa Santos²⁵. Récemment, la division entre sujet et objet a été questionnée par un ensemble d’œuvres qui travaillent la « post-mémoire » du colonialisme portugais, parmi lesquelles je citerais modestement mon court-métrage *Avó (Muidumbe)* (2009 ; **fig. 4**). Les stratégies de *Avó (Muidumbe)* passent précisément par une approche sensible de la mémoire du colonialisme et par une re-performance de l’imaginaire colonial, visant à dépasser cette division. Je mentionnerais enfin une série d’œuvres cinématographiques qui cherchent à observer la société portugaise depuis la perspective de l’ancien colonisé. Utilisant l’ironie comme stratégie autoréflexive, révélant le racisme et la persistance des structures coloniales dans la société portugaise contemporaine via la problématisation des frontières entre ici et ailleurs, entre le même et l’autre, entre le présent et le passé, des œuvres comme *Occidente* (2014 ; **fig. 5**) de l’artiste brésilienne Ana Vaz et *Eu não sou Pilatos* (2019) de l’acteur et cinéaste luso-guinéen Welket Bungué, dépassent cette division figée entre sujet et objet.

– **Maria do Carmo Piçarra.** Il est selon moi absolument fondamental d’utiliser tous les moyens et les dispositifs permettant de questionner et de problématiser cette division. Comme je l’ai mentionné, l’image est oxymorique. Et les techniques, aussi bien photographiques que

5. Ana Vaz, *Occidente*, 2014, captures.

cinématographiques, ont une dimension épiphanique, comme l'a souligné plus haut Teresa Castro. La « caméra analytique » de Gianikian et Ricci Lucchi est l'un des dispositifs les plus féconds pour dépasser ces divisions²⁶. Elle est physique, réelle ; c'est un artefact décolonisateur et antifasciste. Mais tout chercheur, tout citoyen, tout citoyen-chercheur, peut et doit rendre opérationnelle une « caméra analytique » dématérialisée, encadrée par une éthique et par un positionnement politique. Sans cela, je crains que l'ironie ne suffise pas. C'est précisément en ce sens que Lúcia Nagib critique *Tabou*, de Miguel Gomes. Le problème de ce film n'est pas qu'il soit ironique ; c'est que l'ironie ne suffit pas, dans ce cas, pour qu'il y ait une re-performance de l'imagination coloniale capable de dépasser cette division entre sujet et objet du colonialisme.

– **Carolyn Overhoff Ferreira.** Dans mes travaux, je me suis penchée aussi bien sur des coproductions luso-africaines que sur des films portugais et j'ai relevé des contradictions profondes à la fois dans les œuvres produites par les cinéastes portugais qui ont filmé dans les PALOP et dans celles produites par les réalisateurs nationaux canoniques, dans leurs visions de l'impérialisme portugais et de la relation du pays avec ses anciennes colonies. Manoel de Oliveira²⁷ et Pedro Costa²⁸ sont, à mes yeux, les exemples les plus impressionnants de cinémas esthétiquement et politiquement engagés, mais très problématiques en ce qui concerne la perpétuation d'un imaginaire colonial dans la période postcoloniale²⁹. À l'inverse, les meilleurs exemples de mise en cause de cette mentalité et de cet imaginaire encore actifs sont, selon moi, les films de Miguel Gomes, surtout *Tabou*, et ceux de Susana de Sousa Dias (*Natureza morta : visages d'une dictature*, 2005)³⁰.

Certains films de fiction plus récents, comme *Lettres de la guerre* (2016), d'Ivo Ferreira, bien qu'ils tentent de montrer la guerre coloniale sous un jour critique, reproduisent toujours les mêmes problèmes : absence ou objectivisation des Africains, assistantat et paternalisme vis-à-vis d'eux. Bien qu'il donne une image négative de la guerre coloniale, l'idée qui prédomine est celle d'une présence en Afrique qui, malgré ses failles, constitue en elle-même un acte civilisateur,

médical et éducatif. L'histoire n'est vue qu'à travers la victimisation des soldats et des médecins, participant contre leur gré à cette guerre, laissant derrière eux des êtres chers, et même leurs propres vies.

6. Miguel Gomes, *Tabou*, 2012, capture.

Les travaux que j'ai menés m'invitent à conclure qu'il y a peu d'exemples de recours à une ironie et à une re-performance des imaginaires susceptibles de dépasser le point de vue subjectif de l'ancien colonisateur et de reconnaître l'ancien colonisé comme sujet. À mon sens, seul un film portugais réussit cette prouesse : *Tabou*, de Miguel Gomes (**fig. 6**). Cette coproduction internationale (Brésil / Allemagne / France / Portugal) offre une nouvelle approche. À travers l'entrelacement de deux couches temporelles, la présence de multiples références, des citations visuelles et cinématographiques, il développe une critique subtile du colonialisme et du postcolonialisme, teintée d'un humour sec. En établissant des passerelles historiques et en complexifiant les imaginaires, les stratégies intermédiaires de *Tabou*, son noir et blanc mélancolique, en font un excellent exemple de la manière dont un film peut traiter à la fois de la nostalgie coloniale et du néocolonialisme³¹. Composé de deux parties, le film défie les mythes transnationaux de la lusophonie et du lusotropicalisme. Il met en évidence la construction de l'imaginaire colonial de l'Afrique par différents médias, essentiellement la photographie, le roman, le film ethnographique, les films de reconstitution, les films d'aventure, les films d'amour romantiques. La première partie, « Paradis perdu » se déroule dans la Lisbonne d'aujourd'hui et la seconde, « Paradis », dans une grande propriété localisée dans une colonie africaine non identifiée. Une telle inversion démontre de manière ironique que l'Afrique n'est pas le paradis perdu mais que les Portugais se sont perdus, durant la période postcoloniale, dans une vision nostalgique de ce supposé « paradis » colonial. À travers le titre, le thème et l'esthétique de son film, Gomes engage un riche dialogue avec le film anticolonial, illustre précédent produit aux États-Unis dans les dernières années du cinéma muet, *Tabou, une histoire des mers du Sud* (1931) du cinéaste allemand Friedrich Murnau. Il donne davantage d'amplitude au regard anthropologique que ce film sur Bora-Bora, en Polynésie française,

avait porté, en questionnant les catégories documentaire / fiction et en accentuant le travail sur la matérialité du média filmique – images et sons. La première partie rend perceptible la maladie civilisationnelle du Portugal, son auto-illusion, l'inexistence de la lusophonie et du lusotropicalisme, lesquels apparaissent ici comme de véritables mythes. Les longs plans esthétiques, les dialogues mécaniques et monosyllabiques donnent à ce monde rigide et malheureux une apparence grotesque, sensible dès le prologue du film. Par ailleurs, dans l'histoire d'amour de la seconde partie, la séparation des différents éléments qui font le cinéma – bande-son, musiques, images – et l'absence de dialogues déconstruisent l'idée de colonialisme comme paradis, aussi bien que la nostalgie de cette époque, laquelle se révèle être une utopie factice du cinéma hégémonique et de la photographie coloniale, visant à maintenir des relations de pouvoir néocoloniales.

– **Nuno Domingos.** J'ai exploré cette question dans l'analyse que j'ai faite du même film³², de Miguel Gomes, un réalisateur qui, entre autres dispositifs, a recours à l'ironie. Tout d'abord, à propos de ce type d'analyse, il faut se garder de toute simplification ; les artistes doivent avoir la liberté totale de faire ce qu'ils veulent en utilisant les dispositifs de leur choix pour reconstruire une réalité historique. Les artistes n'ont pas à se conformer aux exigences des chercheurs en sciences sociales, et heureusement qu'ils ne le font pas car, à bien des égards, ils parviennent à aller plus loin, grâce à leurs « analyses sensibles ». Ceci dit, en reconstruisant un processus historique, ils en proposent nécessairement une représentation, avec ses moments et ses personnages. Il me semble que dans ce cas l'auteur reconstitue un processus historique – qu'il choisit comme décor d'un récit passionnel inspiré de la tradition classique américaine, construit avec un talent indéniable par Gomes – en prenant ses distances par rapport à l'histoire (comme il l'a affirmé dans de nombreuses interviews) ou du moins en n'ayant de cette histoire qu'une connaissance vague. (Peut-être ne faut-il y voir qu'une victime de plus de l'incapacité du Portugal à questionner son passé colonial dans l'espace public.) La puissante « réflexivité artistique » du film, qui se traduit par une grande maîtrise lorsqu'il cite l'histoire du cinéma, se superpose clairement à la réflexivité historique, ce qui, à mon sens, et pour rejoindre votre question, ne permet pas de dépasser la division entre sujet et objet du colonialisme. En réalité, il réifie cette division, et ce d'innombrables manières. Je pense que le réalisateur n'a pas procédé de la même façon en montant son triptyque des *Mille et une nuits* (2015).

– **Maria-Benedita Basto et Agnès Pellerin.** Comment le cinéma pose-t-il de façon nouvelle la question de la relation entre histoire et mémoire ? Comment fait-il apparaître, ou non, une certaine absence de débat au sein de la société portugaise postcoloniale, voire un manque de réflexivité ? Le travail sur la mémoire permet-il une ouverture ou au contraire met-il en lumière un manque de discussion critique ?

– **Nuno Domingos.** Je pense que la contribution du cinéma, qu'il soit fictionnel ou documentaire, ou qu'il se situe à n'importe quelle intersection possible entre ces genres, est fondamentale dans la production d'une mémoire publique – aussi imparfaite que soit cette expression. Il me semble qu'aujourd'hui on ne peut plus remplacer l'image par d'autres formes narratives et représentationnelles relevant, par exemple, des genres littéraires et scientifiques de l'écrit – qui interfèrent également entre eux. La réflexivité historique est indispensable dans la production de ces représentations, et donc de la mémoire. En cela, il faut continuer à produire une histoire (qu'elle soit historiographique, sociologique, anthropologique ou d'une autre nature) qui sauvegarde les processus historiques du colonialisme et qui soit accessible à toute personne souhaitant travailler à partir d'autres médiations, notamment artistiques. Il reste encore beaucoup

de choses à apprendre sur cette période et en particulier sur tout ce qui concerne le vécu des populations africaines. Pour cela, il faudrait notamment travailler à une histoire orale de l'expérience du colonialisme portugais, car les personnes disparaissent peu à peu et, avec elles, des histoires de vies qu'on ne trouve ni dans les archives historiques, ni dans les autres types de documentation écrite. Le cinéma est bien sûr un moyen privilégié de collecter et restituer ce vécu historique. Par ailleurs, il est clair que, pour interroger le rôle du cinéma dans cette relation entre l'histoire et la mémoire du colonialisme portugais, il est essentiel d'ouvrir le spectre d'analyse à ce qui est en train d'être produit par le cinéma des anciennes colonies.

– **Raquel Schefer.** Les arts et le cinéma ont contribué à instaurer un débat critique sur l'histoire coloniale et les processus de décolonisation, débat qui était inexistant au Portugal jusque très récemment. Comme le souligne l'ouvrage *L'archive sensible : mémoires, intimité et domination*³³, le réemploi sensible et critique d'archives coloniales – souvent familiales – a constitué un précieux vecteur épistémique pour aborder l'histoire récente du Portugal, celle des mécanismes de domination coloniale aussi bien que celle des gestes de résistance. En ce sens, les tensions entre l'histoire – l'histoire officielle, l'histoire dominante – et la mémoire – subjective et sensible – ont traversé tout un ensemble d'œuvres cinématographiques récentes qui dé-cristallisent et diversifient les perspectives historiographiques en proposant différents modèles critiques, interprétatifs et réflexifs. Le champ littéraire, de manière plus précoce, et l'historiographie contemporaine elle-même, tout comme certains travaux journalistiques, ont également joué un rôle important dans la mise en place de cette discussion critique au sein de la société portugaise contemporaine³⁴. Par ailleurs, il faut ici souligner le manque de réflexivité – historiographique et formelle – de certaines œuvres cinématographiques qui travaillent ces questions, réifiant parfois l'imaginaire, les structures et les divisions d'ordre colonial, qu'elles abordent sur un plan diégétique. Ainsi, le film *Tabou*, entre autres exemples, me pose question, d'un point de vue idéologique, par rapport à la représentation – et la répétition – par ses procédés narratifs et esthétiques, de l'imaginaire, des structures et des divisions d'ordre colonial.

– **Carolyn Overhoff Ferreira.** À travers une étude comparative de l'usage de la mémoire mise en œuvre dans trois films, réalisés respectivement au Brésil, en Guinée-Bissau et au Portugal³⁵, j'ai analysé les difficultés que rencontre ce dernier pays à se confronter à son histoire coloniale, qui résultent certainement d'un manque de discussion critique de la société portugaise post-coloniale. Le film portugais *Non, ou la vaine gloire de commander*, film canonique sur l'identité nationale, relate une série d'événements historiques (fig. 7a-b), où l'ancien colonisateur tente de déconstruire l'histoire coloniale en pointant le fait qu'elle a été une succession d'échecs, plus que de conquêtes. Cependant, il y a une ambiguïté dans ce film, dans lequel la relation entre l'histoire coloniale et l'histoire culturelle est occultée, notamment par la mise en scène des grandes découvertes comme origine mythique du rôle divin du Portugal dans le grand récit de la globalisation humaniste. Reprenant l'imaginaire construit au fil des siècles, l'épisode de « l'Île des amours », adapté des *Lusiades* (Luís de Camões, 1572), est en effet invoqué pour suggérer que les découvertes constituent un acte digne d'être remémoré, mais pas en tant qu'il déboucherait sur des actions concrètes ou sur la nécessité d'une nouvelle identité à reconstruire sur les ruines de l'Empire portugais. Focalisée sur la réécriture de l'histoire et sur la réaffirmation de ce canon culturel, la mémoire construite dans ce film n'offre donc pas de pistes concrètes pour agir dans le présent.

– **Maria do Carmo Piçarra.** Quelques films abordent directement ce manque de débat critique et, encore une fois, le travail de Susana de Sousa Dias est en ce sens exemplaire. Je mentionnerais aussi le film-enquête d'Ariel de Bigault, *Les fantômes de l'Empire* (2020).

7a-b. Manoel de Oliveira, *Non, ou a vã glória de mandar* [*Non, ou la vaine gloire de commander*], 1990, photogrammes, Paris, Cinémathèque française.

D'autres films, au contraire, illustrent ce manque de débat et sont trop peu réflexifs. Ce sont des films sans approche critique et qui fétichisent parfois les images filmées en situation coloniale, exploitant l'attraction rétro de l'exotisme ou la nostalgie coloniale. Je pense que de plus en plus de réalisateurs choisissent de prendre part au débat critique et de l'alimenter, mais je dirais que la plupart de leurs films manifestent un manque de réflexion et de perspective critique sur l'histoire et les mémoires coloniales.

– **Maria-Benedita Basto et Agnès Pellerin.** Comment les fictions (post-)coloniales contemporaines peuvent-elles contribuer à redéfinir les frontières du cinéma portugais à travers la question de l'autoreprésentation ou celle de la coreprésentation des colonisés ?

– **Maria do Carmo Piçarra.** Je pense qu'il est fondamental que les fictions contemporaines qui renvoient au colonialisme, qui l'abordent en propre ou l'utilisent comme toile de fond, intègrent dans leurs équipes des personnes qui ont, via leur expérience personnelle, une sensibilité ou un vécu personnels par rapport à l'histoire de la colonisation. C'est seulement grâce à l'auto- ou à la coreprésentation, me semble-t-il, que les frontières du cinéma portugais pourront se redéfinir. Je pense que c'est ce que fait Pedro Costa – et *Vitalina Varela* en est l'illustration lumineuse (fig. 8). Ses films, très dépouillés, se structurent autour du processus spécifique qu'il met en place avec ses acteurs ; ce sont ces derniers qui fixent leurs textes et définissent les lignes narratives de ses films.

Par ailleurs, il serait également important que les politiques culturelles dans le domaine du cinéma, en vertu des différents accords de coproduction existant avec des pays de langue portugaise, réglementent la composition des jurys de sélection, en vue d'une mise en perspective des regards et de la valorisation de lieux d'énonciation alternatifs.

– **Raquel Schefer.** D'un point de vue personnel, je ne considère pas que les fictions (post-) coloniales contemporaines s'inscrivent, d'une manière générale, dans le champ de l'auto-représentation ou de la coreprésentation des colonies, et ce, en premier lieu, du fait de questions liées au lieu d'énonciation, à la position énonciative et contextuelle d'une grande partie des cinéastes et aux modes de production des films, presque toujours verticaux, pyramidaux et hiérarchisés. Ils ne me semblent donc pas redéfinir les frontières du cinéma portugais et, surtout, ils ne le font pas d'un point de vue historique. Si la redéfinition des frontières s'entend dans un sens thématique et politique, l'histoire du cinéma portugais nous montre que dans le cinéma de fiction moderne, il y a déjà eu des représentations des colonisés transgressives par rapport au modèle dominant. C'est le cas par exemple du long-métrage *Deixem-me ao menos subir às palmeiras...*, dont l'histoire matérielle complexe est précisément liée au caractère transgressif en tant qu'objet filmique. D'un point de vue formel, je ne pense pas que la représentation

8. Pedro Costa, *Vitalina Varela*, 2019, photographie.

des colonisés ait, dans la plupart des cas, mené à des processus particulièrement inventifs ou radicalement éloignés de la stylistique générale du cinéma de fiction portugais contemporain ou de celle de certains cinéastes en particulier. Dans cette optique, seuls les films de Pedro Costa, traversés par la thématique postcoloniale et surmontant la catégorie de « fiction coloniale », semblent constituer une exception à la règle, notamment dans la manière dont s'y structure la relation entre l'ex-colonisateur et l'ex-colonisé (dans *Casa de lava*, 1994, par exemple). Ces films rendent formellement sensibles la persistance et la transposition des systèmes de domination coloniale dans l'ancien espace métropolitain (et ceci dans toute la filmographie du cinéaste, à partir de *Dans la chambre de Vanda*, en 2000). Pour autant, même s'ils reposent en partie sur des pratiques collaboratives, je ne considère pas que leurs modes de production s'inscrivent dans un modèle d'autoreprésentation, ni même de coreprésentation des ex-colonisés. Parmi les films qui se situent dans un modèle d'autoreprésentation, je citerais *Alda e Maria* (2012 ; fig. 9) de Pocas Pascoal.

Dans le système de représentation du documentaire, il y a des exemples plus diversifiés. Mais il me semble que c'est dans le champ de l'art contemporain que l'on trouve le plus de travaux proposant un modèle autoreprésentatif ou coreprésentatif, comme dans le cas des séries photographiques de Kiluanji Kia Henda (par exemple, dans *Othello's Fate (Acte II)*, 2013 ou *The Last Journey of the Dictator Mussunda N'zombo Before the Great Extinction (Act I)*, 2017 ; fig. 10). Son œuvre non seulement effectue un décentrement des catégories coloniales binaires, mais elle le fait à travers des procédés formels expérimentaux.

La question posée ici mériterait, toutefois, de se détourner de la catégorie de cinéma national, ce qui permettrait de considérer ces pratiques et ces modèles à partir d'une perspective transnationale – et au-delà d'une dimension strictement géographique –, une telle perspective offrant, à son tour, la possibilité de dépasser les frontières et les limites de la lusophonie. Elle engloberait ainsi dans une catégorie plus large, horizontale et supranationale, les représentations du colonialisme portugais et permettrait notamment d'inclure des œuvres cinématographiques latino-américaines et africaines.

9. Pocas Pascoal, *Alda e Maria*, 2012, affiche.

– **Carolyn Overhoff Ferreira.** La question la plus féconde pour contribuer à la redéfinition du cinéma portugais est à mes yeux celle de l'autoreprésentation des ex-colonisés car les tentatives de coreprésentation n'ont jusqu'à présent rien donné de très probant³⁶. Malheureusement, les mythes du lusotropicalisme et de la lusophonie sont encore assez puissants, y compris dans le cinéma et le monde académique. L'épistémologie occidentale reste souveraine et on étudie peu les autres épistémologies, en particulier africaines ; on ne comprend pas qu'il existe d'autres notions de la connaissance, de l'éducation, etc. Ce problème n'est pas seulement portugais : au Brésil, par exemple, le film *Vazante* (2017) de Daniela Thomas a soulevé de nombreuses polémiques. On l'a accusé de traiter les personnes esclavagisées comme des objets et de ne pas conférer de subjectivité à leurs personnages. Le gros problème de l'audiovisuel brésilien, c'est qu'il continue d'adosser la question coloniale à celle de l'esclavage ; que ce soit au cinéma ou à la télévision, les récits sont focalisés sur ce thème. Cela ne permet pas d'envisager, ni de comprendre la « colonialité du pouvoir », comme le dirait Anibal Quijano³⁷, qui est encore très présente et qui explique l'existence d'un racisme institutionnalisé mais supposé inexistant du fait du mythe

10. Kiluanji Kia Henda, *The Last Journey of the Dictator Mussunda N'zombo Before the Great Extinction (Act I)* (et un détail en page précédente), 2017, impression jet d'encre sur papier, 120 × 225 cm.

de la démocratie raciale. Il y a peu de réalisateurs afro-descendants et donc peu de films qui se penchent sur l'expérience des Noirs au Brésil, alors qu'ils constituent plus de la moitié de la population.

Pour ce qui est de la visibilité des Africains des PALOP, de leurs histoires, de leurs cultures, si diverses, et de leurs expériences quotidiennes, elle est encore plus rare car les quelques films réalisés, par le petit nombre de cinéastes qui parviennent à obtenir des financements, ne sont vus que dans des festivals et ils restent dépendants de financements étrangers, y compris portugais.

Il serait temps que le Portugal comprenne qu'il ne doit pas seulement regarder ses propres traumatismes, comme le font à mon sens Pedro Costa ou Ivo Ferreira et tant d'autres réalisateurs qui ont fait des films sur l'histoire de la colonisation, sur la guerre coloniale ou sur la présence des immigrés africains au Portugal. Il faut donner des financements aux immigrés et aux PALOP pour solder la dette énorme que l'ex-colonisateur a contractée envers les pays qu'il a détruits par l'exploitation de leurs ressources humaines et matérielles.

– **Nuno Domingos.** Il se peut que je sois ici un peu imprécis – car je n'ai pas une connaissance large des fictions réalisées récemment sur ces thématiques – mais il me semble que les représentations coloniales contemporaines réalisées au Portugal sont tournées essentiellement dans des décors postcoloniaux et métropolitains. Je ne sais pas si cela peut entrer dans le champ de la réflexion abordée ici, mais je dirais que la représentation des banlieues de Lisbonne habitées par des personnes d'origine africaine est centrale, en termes quantitatifs, dans les représentations coloniales. Celles-ci passent en effet par la médiation des parcours de vie de ces personnes venues vivre dans la capitale de l'ancienne métropole. Il faudrait

se demander si c'est un point commun aux cinémas des anciennes puissances coloniales ; spontanément, je dirais que oui. En ce sens, ce ne serait pas une spécificité portugaise. Le cas portugais arriverait juste avec du retard, du fait de l'ouverture tardive du débat sur le passé colonial du pays dans l'espace public. Il est clair que l'intérêt porté aux contextes coloniaux et postcoloniaux, et notamment aux périphéries urbaines de l'ancienne métropole, a totalement modifié les frontières thématiques du cinéma portugais, au sein des différents langages cinématographiques, que ce soit dans le cinéma d'art et essai, dans le cas des films de Pedro Costa, ou dans des productions commerciales proches du langage télévisuel, comme *Zona J* (1998) de Leonel Vieira. Peut-être que la manière la plus intéressante d'aborder ces questions repose précisément sur le type de recherche suggéré par votre question et qui me semble encore peu exploré : comment représente-t-on cinématographiquement les colonisés, ou tous ceux qui, aujourd'hui au Portugal, ont vu leur vie marquée par le colonialisme ? Un regard critique sur la façon dont les médiations cinématographiques construisent cet « autre » est indispensable pour stimuler le débat public. Il permet en effet de questionner non seulement les représentations stéréotypées des « banlieues africaines », reproduisant les stigmatisations générées par le sensationnalisme télévisuel, mais aussi les médiations artistiques consacrées, qui n'en exercent pas moins une forme de violence représentationnelle.

Traduit du portugais
par Agnès Pellerin.

Maria-Benedita Basto

Maria Benedita Basto est maîtresse de conférences à Sorbonne université en études lusophones (littérature, cinéma, photographie). Spécialiste de l'histoire politique et culturelle de l'Afrique lusophone et de l'Empire colonial portugais, ses principaux thèmes de recherche concernent les questions d'identités, de mémoires et d'archives trans-/internationales ; l'émancipation, la décolonisation et les pratiques du commun.

Teresa Castro

Teresa Castro est maîtresse de conférences au département de Cinéma de l'université Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle. Elle a été chercheuse au musée du Quai Branly, à Paris, et au Max Planck Institute for the History of Science, à Berlin. Ses recherches portent notamment sur la photographie et le cinéma en situation coloniale. Elle a codirigé, avec Maria do Carmo Piçarra, l'ouvrage *(Re)Imagining African Independence: Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire* (Oxford, Peter Lang, 2017).

Nuno Domingos

Nuno Domingos est chercheur à l'Instituto de ciências sociais (ICS) de l'Universidade de Lisboa. Il a travaillé sur le développement de formes de culture populaire en contexte colonial au Mozambique. Récemment, il a mené des recherches sur la réception du cinéma dans les quartiers périphériques de Maputo durant la période coloniale.

Carolyn Overhoff Ferreira

Carolyn Overhoff Ferreira est professeure au département d'histoire de l'art de l'Universidade federal de São Paulo. Elle est l'auteure de *Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes* (São Paulo, Edições 70, 2019), *Decolonial Introduction to the Theory, History and Criticism of the Arts* (sl, Lulu.com, 2019), *Cinema português – Aproximações à sua história e indisciplinaridade* (São Paulo, Alameda, 2014), *África – um continente no cinema* (sl, Editora UNIFESP, 2014), *Identity and Difference – Post-coloniality and Transnationality in Lusophone Films* (Vienne / Berlin, Lit-Verlag, 2012) et de *Vom Töten alter Wunden: Neue Tendenzen in der Dramatik Lateinamerikas seit Mitte der 80er Jahre* (Berlin, Vistas-Verlag, 1999).

Agnès Pellerin

Agnès Pellerin est l'auteure, en 2020, d'une thèse en études cinématographiques à l'université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis, intitulée « Représenter le peuple : la chanson dans le cinéma portugais ». Ses recherches portent sur les représentations esthétiques et politiques des musiques populaires (propagande, censure, histoire du fado, mémoire

de l'immigration). En 2021-2022, elle est membre de la Casa Velázquez – École des hautes études hispaniques et ibériques.

Maria do Carmo Piçarra

Chercheuse à l'Instituto de Comunicação da NOVA/FCSH, professeure à l'Universidade Autónoma de Lisboa et programmatrice de films, Maria do Carmo Piçarra a publié, entre autres, *Projectar a ordem. Cinema do Povo e propaganda salazarista* (s.l., Os Pássaros, 2020), *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo* (Lisbonne, Edições 70, 2015), et, avec Teresa Castro, elle a dirigé *(Re)Imagining African Independence. Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire* (Oxford, Peter Lang, 2017).

Raquel Schefer

Docteur en Études cinématographiques et audiovisuelles (université Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle), Raquel Schefer est chercheuse, cinéaste, programmatrice et enseignante à l'université Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle. Elle a publié l'ouvrage *El Autorretrato en el Documental* (Buenos Aires, Catálogos, 2008), et de nombreux chapitres d'ouvrages et articles. Parallèlement à ses activités en tant que rédactrice en chef de la revue de théorie et d'esthétique du cinéma *La Furia Humana*, elle mène actuellement une recherche post-doctorale à l'University of the Western Cape et au Centro de Estudos Comparatistas de l'Universidade de Lisboa, où elle est directrice du projet « Visual Culture, Migration, Globalization and Decolonization », et à l'Instituto de História contemporânea (Universidade Nova de Lisboa), où elle coordonne l'Oficina de História e Imagem.

Manuel Deniz Silva

Manuel Deniz Silva est chercheur à l'Instituto de etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança (INET-MD, Universidade Nova de Lisboa – FCSH). Titulaire d'un doctorat en musicologie de l'université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis (2005), il a coordonné le projet « À l'écoute des images en mouvement » (2010-2013) et est corédacteur en chef de la *Revista portuguesa de musicologia*. Il a codirigé l'ouvrage *Composing for the State: Music in 20th-Century Dictatorships* (Londres / New York, Ashgate, 2016) et il est coauteur de *Fernando Lopes-Graça (1906-1994): uma foto-biografia* (Cascais, Fundação D. Luís I, 2018).

NOTES

1. Ce cycle a donné lieu à l'édition d'un riche catalogue disponible en ligne : Maria do Carmo Piçarra, *A colecção colonial da cinemateca. Campo, contra-campo, fora-de-campo*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema / Aleph – Rede de acção e investigação crítica da imagem colonial, 2018.
2. Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, *Notre caméra analytique*, Fécamp / Paris, Post-éditions / Centre Pompidou, 2015, p. 85-97.
3. Jean-Michel Frodon, *La projection nationale : cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob, 1998.
4. Sur la relation entre le cinéma, l'Estado novo et la propagande, notamment de nature coloniale, voir Jorge Seabra, « Imagens do império. O caso Chaimite de Jorge Brum do Canto », dans Luís Reis Torgal (dir.), *O cinema sob o olhar de Salazar*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 2000, p. 235-273 ; Joana Pimentel, « La collection coloniale de la Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema: 1908-1935 », *Journal of Film Preservation*, n° 64, 2002, p. 22-30 ; Maria do Carmo Piçarra et Jorge António (dir.), *O cinema do Império*, Lisbonne, Guerra & Paz, 2013, 2 vol. ; Maria do Carmo Piçarra, *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado novo*, Lisbonne, Edições 70, 2015 ; Paulo Cunha, *Uma nova história do Novo Cinema português*, Lisbonne, Outro Modo, 2018 ; Patrícia Ferraz de Matos, « Imagens de África? Filmes e documentários portugueses relatados às antigas colónias africanas (première metade do século XX) », *Comunicação e Sociedade*, n° 29, 2016, p. 153-174 ; Nuno Domingos, « Visões de Marracuene. Propaganda, cultura popular, turismo e o terreno colonial em Moçambique », *Análise Social*, liv. (4.º), n° 233, 2019, p. 664-692.
5. Marti Seel, *The Arts of Cinema*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2013.
6. Torgal, 2000, cité n. 4.
7. Luís Reis Torgal, « A revolução de maio », dans Carolin Overhoff Ferreira (dir.), *O cinema português através dos seus filmes* (2007), Lisbonne, Edições 70, 2014, p. 43-50.
8. Piçarra, 2015, cité n. 4.
9. Teresa Castro, « Viagem a Angola: cinema científico e etnográfico », dans Maria do Carmo Piçarra, Jorge António (dir.), *Angola – O nascimento de uma nação*, Lisbonne, Guerra e Paz, 2013, vol. 1, p. 123-158.
10. Maria do Carmo Piçarra, « Cinema império: o fado "tropical" na propaganda », dans *eadem* et António, 2013, cité n. 9, p. 15-52.
11. Jorge Seabra, « Chaimite », dans Ferreira, 2014, cité n. 7, p. 93-105.
12. Tiago Baptista, « A ficção portuguesa filmada em Angola (1940-1973) », dans Piçarra, António, 2013, cité n. 9, p. 53-82.
13. Carolin Overhoff Ferreira, « O princípio esperança no novo cinema português », *Journal of Lusophone Studies*, vol. 2, 2017, p. 63-131.
14. Voir Piçarra, 2015, cité n. 4 ; Maria do Carmo Piçarra et Teresa Castro, « Colonial Reflections. Postcolonial Refractions. Film and the Moving Image in the Portuguese (post-)Colonial Situation », dans *eadem* (dir.), *(Re)Imagining African Independence: Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire*, Oxford, Peter Lang, 2017, p. 1-21.
15. Voir Boaventura de Sousa Santos, « Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade », *Novos Estudos*, n° 66, juillet 2003, p. 23-52.
16. Carolin Overhoff Ferreira, « O drama da descolonização em imagens em movimento – a propôs do nascimento dos cinemas luso-africanos », *Estudos Linguísticos e Literários*, vol. 53, 2016, p. 1-77.
17. Voir Manuel Deniz Silva, « Os sons de África nos primeiros anos do Estado novo: entre exotismo e "vocaçao imperial" », *Revista Portuguesa de Musicologia*, n° 13, 2003, p. 113-143.
18. José Ricardo Carvalheiro, « Is the Discourse of Hybridity a Celebration of Mixing, or a Reformulation of Racial Division? A Multimodal Analysis of the Portuguese Magazine *Afro* », *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, vol. 11, n° 2, 2010, article 24 [URL : nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1002247].
19. Patrícia Vieira, *Cinema no Estado novo: a enação do regime*, Lisbonne, Edições Colibri, 2011, en particulier le chap. VII, « O espírito do império em Chaimite », p. 155-173.
20. Manuel Deniz Silva, « L'Afrique et ses doubles : la musique de Joly Braga Santos et l'imaginaire colonialiste de l'État nouveau portugais », communication présentée lors de la journée d'étude « Musique et politique symbolique au XX^e siècle : catégories, usages et stratégies », Paris, EHESS, CRAL, 24 janvier 2013 [URL : [youtube.com/watch?v=xAhgm9cDAyU](https://www.youtube.com/watch?v=xAhgm9cDAyU)].
21. José Gil, *Portugal Hoje: O medo de existir*, Lisbonne, Relógio d'Água, 2004.
22. À propos de l'œuvre et de la production théorique de Ruy Duarte de Carvalho, voir Raquel Schefer, « Ruy Duarte de Carvalho's "Nelista": Shifting the Boundaries of Art and Science in Angolan Revolutionary Cinema », *Journal of Southern African Studies*, Caio Simões de Araújo (dir.), *Critical Entanglements: Histories of Anthropology in Southern Africa*, n° 3, vol. 72, novembre 2020, p. 405-430.
23. À propos du projet mozambicain de collectivisation du cinéma, voir Raquel Schefer, « Between the Visible and the Invisible: "Mueda, memória e massacre" by Ruy Guerra and the Cultural Forms of the Makonde Plateau », Piçarra et Castro, 2017, cité n. 14, p. 47-64 et Raquel Schefer, « "Comment faire une télévision qui puisse servir le peuple sans desservir le pouvoir en place ?" Sonimage dans le Mozambique révolutionnaire et un film mozambicain de Jean-Luc Godard », *La Furia Umana*, Manuel Ramos-Martínez (dir.), *The Cinema(s) of No*, n° 28, juillet 2016 [URL : lafuriaumana.it/index.php/61-archive/lfu-28/563]. Sur le cinéma des coopératives de la période révolutionnaire au Portugal, voir Mickaël-Robert Gonçalves, « Cinéma portugais en révolution. 1974-1982 : genèse, enjeux, perspectives », thèse de doctorat, université Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle, Paris, 2018.

24. Joaquín Barriendos, « La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico », *Nómaditas*, n° 35, octobre 2011, p. 13-29.
25. Sousa Santos, 2003, cité n. 15.
26. Voir la note 2.
27. Carolin Overhoff Ferreira, « Os Descobrimentos do Paradoxo: A Expansão Europeia nos filmes de Manoel de Oliveira », dans Renata Soares Junqueira, *Manoel de Oliveira: uma presença*, São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 117-146.
28. Carolin Overhoff Ferreira, « Identities Adrift: Lusophony and Migration in National and Transnational », dans Verena Berger, Miya Komori (dir.), *Polyglot Cinema Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*, Münster, LitVerlag, 2010, p. 173-192.
29. Carolin Overhoff Ferreira, « Ambivalent Transnationality – Luso-African Coproductions After Independence », *Journal of African Cinemas*, n° 3, vol. 2, 2011, p. 231-255 ; Ferreira, 2010, cité n. 28.
30. Carolin Overhoff Ferreira, « The End of History Through the Disclosure of Fiction – Indisciplinarity in Miguel Gomes's *Tabu* (2012) », *Cinema: Philosophy and the Moving Image*, vol. 5, 2014, p. 18-45 ; eadem, « Transnacionalidade e intermedialidade em perspectiva póscolonial. Reflexões sobre coproduções contemporâneas de língua portuguesa », *Rumores*, vol. 12, n° 24, 2018, p. 61-87 [DOI : 10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.150801] ; eadem, « 48, Susana de Sousa Dias », dans Ferreira, 2014, cité n. 7, p. 265-274.
31. Ferreira, 2019, cité n. 16 ; Ferreira, 2014, cité n. 30.
32. Nuno Domingos, « Historical Reflexivity and Artistic Reflexivity. The Colonial Society in the Film *Tabu* and the Naturalization of the Settlers' Gaze », dans Elsa Peralta (dir.), *The Retornados from Portuguese Colonies in Africa: History, Memory and Narrative*, Londres / New York, Routledge, 2021, chap. IX.
33. Maria-Benedita Basto et David Marciilhacy (dir.), *L'archive sensible : mémoires, intimité et domination. Afrique, Amérique latine, péninsule Ibérique*, Paris, Éditions hispaniques, 2017.
34. On peut citer, par exemple, parmi les œuvres littéraires *Cadernos de memórias coloniais* (2009) de Isabela Figueiredo ou *O retorno* (2011) de Dulce Maria Cardoso.
35. Carolin Overhoff Ferreira, « Guinea Bissau, Portugal, Brazil: Memory and Colonial Legacy in Lusophone Films », dans Natália Pinazza (dir.), *New Approaches to Lusophone Culture*, Amherst, Cambria, 2017.
36. Carolin Overhoff Ferreira, *Identity and Difference – Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films*, Vienne / Berlin, Lit-Verlag, 2012.
37. Anibal Quijano, *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*, Buenos Aires, CLACSO (Consejo latinoamericano de ciencias sociales), 2006 [URL : biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf].