



HAL
open science

REPRÉSENTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DU PASSÉ COLONIAL PORTUGAIS: ENJEUX MUSICAUX DANS LE FILM FANTÔMES D'UN EMPIRE (2020)

Agnés Pellerin

► **To cite this version:**

Agnés Pellerin. REPRÉSENTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DU PASSÉ COLONIAL PORTUGAIS: ENJEUX MUSICAUX DANS LE FILM FANTÔMES D'UN EMPIRE (2020). *História: Questões e Debates*, 2022, *Cinema e História: Políticas de representação*, 70 (1), 10.5380/his.v70i1.82752 . hal-03679489

HAL Id: hal-03679489

<https://hal.science/hal-03679489v1>

Submitted on 26 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

REPRÉSENTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DU PASSÉ COLONIAL PORTUGAIS: ENJEUX MUSICAUX DANS LE FILM FANTÔMES D'UN EMPIRE (2020)

*Representações cinematográficas do passado
colonial português : desafios musicais no
filme Fantasmas do Império (2020)*

Agnès Pellerin¹

RÉSUMÉ

Les héritages coloniaux qui ont marqué l'histoire des grandes puissances mondiales et celle des anciennes colonies font aujourd'hui l'objet de nombreux débats de société mobilisant les historiens. Le cinéma, que ce soit à travers des créations fictionnelles ou un travail plus documentaire, questionne lui aussi les tensions entre passé et présent, entre histoire officielle et mémoire, entre imaginaires collectifs et expériences individuelles, contribuant à reconfigurer et à complexifier les identités actives au sein des États-nations. C'est ce dont témoigne le film documentaire d'Ariel de Bigault *Fantômes d'un Empire* (2020), qui questionne les imaginaires cinématographiques suscités par l'histoire coloniale du Portugal, des années 1920 jusqu'à aujourd'hui. L'objectif du présent article est de montrer comment la dimension musicale particulièrement importante de ce documentaire, qui vient rythmer le dialogue entre hier et aujourd'hui, subvertit les réifications temporelles et joue ici le rôle d'un « dispositif d'alerte » essentiel à tout film historique, travaillant sans cesse les articulations entre présent et passé, tout en prenant garde de ne jamais combler ces écarts temporels (LINDEPERG). La musique permettant ici de questionner certains enjeux des approches « postcoloniales » - le préfixe « post » n'étant pas seulement entendu dans un sens historique mais comme angle d'analyse d'une situation contemporaine pensée comme l'héritière d'une situation coloniale.

Mots-clé: Études postcoloniales, Musique de film, Cinéma portugais – histoire et critique, Empire colonial portugais, Luso-tropicalisme.

RESUMO

O legado colonial que marcou a história das grandes potências mundiais e a das antigas colônias é hoje objecto de numerosos debates sociais que envolvem historiadores. O cinema, seja através de ficções ou de documentários, também questiona as tensões entre passado e presente, entre história e memória oficiais, entre imaginação colectiva e experiência individual, ajudando a reconfigurar e a matizar as identidades activas dentro do Estado-nação moderno. Isto é evidenciado pelo documentário de Ariel de Bigault, *Fantasmas do Império* (2020), que questiona os imaginários cinematográficos gerados pela história colonial de Portugal, desde os anos 20 até aos nossos dias. O objectivo deste artigo é mostrar como a dimensão musical particularmente importante deste documentário, que pontua o diálogo entre hoje e ontem, subverte as reificações temporais e desempenha aqui o papel do « dispositivo de alerta » essencial a qualquer filme histórico, trabalhando constantemente as articulações entre o presente e o passado, tendo o cuidado de nunca preencher estas lacunas temporais (LINDEPERG). A música permite aqui questionar alguns desafios das abordagens 'pós-coloniais' - sendo o prefixo 'pós' entendido não apenas num sentido histórico mas como ângulo de análise de uma situação contemporânea pensada como herdeira da situação colonial.

Palavras Chaves: Estudos pós-coloniais, Música e cinema, Cinema português – História e crítica, Império colonial português, Lusotropicalismo.

Introduction

Les héritages coloniaux qui ont marqué l'histoire des grandes puissances mondiales et celle des anciennes colonies font aujourd'hui l'objet de nombreux débats de société mobilisant les historiens. Le cinéma, que ce soit à travers des créations fictionnelles ou un travail plus documentaire, questionne lui aussi les tensions entre passé et présent, entre histoire officielle et mémoire, entre imaginaires collectifs et expériences individuelles, contribuant à reconfigurer et à complexifier les identités actives au sein des Etats-nations. Ce champ artistique assume ainsi un rôle de médiation, tel que défini par Sylvie Lindeperg, qui en fait, par allusion à Pierre Nora (NORA 1992), un potentiel « lieu de mémoire portatif », essentiel à prendre en compte:

Les caméras n'ont pas seulement enregistré le monde : en le filmant, elles ont contribué à le modifier en profondeur. En ce sens, la prise en compte du cinéma déborde très largement le domaine de l'histoire culturelle. Et il nous reste beaucoup à faire pour prendre la mesure de la force politique des images filmées, de leur rôle social dans la transmission des événements et des croyances, la constitution des imaginaires, la fabrique des émotions. (LINDEPERG 2015, 203)

C'est ce qui intéresse la documentariste Ariel de Bigault, auteure de plusieurs films dédiés aux cultures musicales lusophones², dans son documentaire sorti en 2020, *Fantasma do Império* (*Fantômes d'un Empire*) - titre jouant sur la polysémie du mot *fantasma*, qui, en portugais, désigne à la fois le fantôme et le fantôme. Elle y questionne les imaginaires cinématographiques suscités par l'histoire coloniale du Portugal, dès les années 1920 et jusqu'à aujourd'hui.

Affiche. *Fantasma do Império*

© Ar de filmes



2 Ariel de Bigault a réalisé notamment : *Eclats Noirs du Samba* (1987), *Afro Lisboa* (1996), *Canta Angola* (2000), *Margem Atlântica* (2006).

Son film s'inscrit dans un contexte où ces imaginaires font l'objet d'études académiques interdisciplinaires très riches : histoire et études cinématographiques, mais aussi anthropologie ou encore philosophie (voir, au titre des publications en français sur le sujet, CASTRO 2021). Du côté de l'institution, la Cinémathèque portugaise – Musée du cinéma, largement créditée au générique de ce film, a proposé ces dernières années un cycle dédié à sa « collection coloniale » (PIÇARRA 2020, PIMENTEL 2020) ou plutôt à ce qui a été défini comme tel au terme d'un processus complexe « de classification a posteriori » non dénuée d'une dimension « affective », comme l'a montré Sofia Sampaio (SAMPAIO 2018). Le film témoigne pleinement de ces synergies et de cette actualité. Pour autant, loin d'une prise de position militante qui mettrait en avant, sur un plan esthétique ou idéologique, les intentions de la réalisatrice, ou encore la démonstration de résultats aboutis, le film propose avant tout un processus dynamique pionnier en tant qu'il réunit les propres acteurs des imaginaires cinématographiques post-coloniaux (au sens de la période historique), en particulier des acteurs et réalisateurs de films, qu'il amène à s'exprimer devant la caméra. Il laisse pleinement ouverte, sans nécessairement chercher à la résoudre, la question de la survivance des imaginaires coloniaux, question « postcoloniale » par excellence (au sens, cette fois, de l'angle d'analyse visant à déconstruire les héritages coloniaux)³.

Cette approche est doublée d'une forte implication de la musique dans le film, dimension qui fait écho au riche parcours de la réalisatrice⁴. Non seulement, les extraits des films qu'elle a choisis comportent très souvent (dans le cas des films sonores) des musiques originales (musiques *off* ou bien internes à l'action filmée), mais en plus, le travail de montage intègre d'autres musiques préexistantes ainsi qu'une bande-son contemporaine composée spécialement pour le film, notamment pour accompagner les extraits de films muets.

L'objectif du présent article est de montrer comment cette dimension musicale, qui, bien au-delà d'un rôle purement ornemental, vient rythmer le dialogue entre passé et présent, subvertit les réifications temporelles et joue ici le rôle du « dispositif d'alerte » essentiel, selon Sylvie Lindeperg, à tout film historique, « travaillant sans cesse les articulations entre présent et passé tout en prenant garde de ne jamais combler ces écarts temporels »

3 Sur la distinction entre ces deux sens, avec le tiret et sans tiret, voir CAHEN et BRAGA, 2018.

4 Voir son site officiel <http://www.arieldebigault.com>.

(LINDEPERG 2015, 213). En cela, elle contribue à questionner certains enjeux des approches « postcoloniales » - le préfixe « post » n'étant pas seulement entendu dans un sens historique mais comme angle d'analyse d'une situation contemporaine pensée comme l'héritière d'une situation coloniale (CAHEN et BRAGA 2018, 13).

Après avoir exposé le dispositif général du film, qui aborde le cinéma en tant que mémoire du colonialisme (partie 1), nous verrons en quoi la musique des différents extraits cinématographiques cités dans le film contribue à rendre sensible la superposition de différentes temporalités distinctes (partie 2). Puis, nous analyserons, à travers la bande-son composée spécialement pour le film, comment « l'invention d'un temps hors du temps », propre de la musique au cinéma (MOUELLIC 2003, 57), rend possible le questionnement collectif d'un passé dont elle fait ressortir la complexité (partie 3). Enfin, nous montrerons que, pour autant, la « musicalisation » des imaginaires cinématographiques coloniaux dont témoigne le film n'encourage nullement une vision « adoucie » ou édulcorée de l'histoire coloniale (partie 4).

Cet article prolonge ainsi certaines réflexions amorcées dans le cadre de la réception au Portugal de certains films contemporains mettant en scène la période coloniale, notamment le film de fiction de Miguel Gomes *Tabou* (2012), film en noir et blanc tourné en partie au Mozambique, où les tubes musicaux des années 1970 ont pu être analysés comme lieu original de « non-jugement » (FERREIRA 2014, 43) permettant de rendre palpable le « désir de fiction » comme base de l'entreprise coloniale. D'autres chercheurs pointant au contraire que leur usage ironique ne suffit pas à désamorcer la thématique de la « nostalgie coloniale » (NAGIB 2020). En confortant une approche du cinéma qui entrecroise le sensible et le cognitif, cet article confirme le rôle ambivalent et fertile de la musique dans les représentations cinématographiques d'un passé polémique.

1. Le cinéma comme mémoire du colonialisme

D'une durée de 1h50, plus de la moitié du film est constituée d'extraits d'environ 40 films représentant la situation coloniale : films

d'archives relatant les missions officielles dans les colonies des années 1920 (*São Tomé agrícola e industrial*, Augusto Seara, 1923), films issus des « Actualités » de l'époque, fictions et documentaires de propagande de la dictature de l'Estado novo (*A Exposição do Mundo Português*, António Lopes Ribeiro, 1941), films militants réalisés après la fin des guerres coloniales (*Auto dos feitos da Guiné*, Fernando Matos Silva, 1980), mais aussi films de fiction contemporains de reconstitution de la conquête de l'empire portugais (*Peregrinação*, João Botelho, 2017), adaptations littéraires mettant en scène les colons des comptoirs coloniaux (*Posto avançado do progresso*, Hugo Vieira da Silva, 2016) ou les soldats des guerres coloniales (*A Costa dos murmúrios*, Margarida Cardoso, 2004). Si, comme en témoigne dans le film José Manuel Costa, directeur de la Cinémathèque, la propagande coloniale est l'un des seuls champs pour lesquels le régime de dictature portugais (1926-1974) s'est directement intéressé à l'utilisation du cinéma, la réalisatrice, de son côté, dit avoir été particulièrement interpellée par les films contemporains inspirés par la thématique coloniale⁵. Certains ayant connu une très importante circulation internationale, comme *Tabou* (Ours d'or à Berlin en 2012), dont le prologue sur l'explorateur mélancolique du temps supposément glorieux de l'exploitation coloniale, accompagné d'une mélodie pour piano particulièrement décalée et anachronique, constitue l'une des premières citations du film. Elle prend corps dans l'ensemble de la matière première filmique collectée par la réalisatrice au fur et à mesure d'un important travail de visionnage (plus de 250 films), qui constitue la base d'un parcours chronologique à travers les représentations de la présence portugaise dans les ex-colonies, confrontées à la société post-coloniale actuelle : plans de coupes sur des lieux emblématiques de la capitale portugaise contemporaine (plaques des rues du « Quartier des Colonies », « Monument des Découvertes », etc.) et surtout, interviews, souvent collectives, de réalisateurs ayant filmé les ex-colonies, que la réalisatrice invite à réagir devant certaines images d'archives du cinéma colonial. Ces entretiens sont enrichis d'interviews réalisées avec le directeur de la Cinémathèque portugaise et avec l'historienne portugaise spécialiste du cinéma colonial Maria do Carmo Piçarra.

L'ensemble du récit est porté par deux acteurs noirs, familiers du milieu du cinéma portugais contemporain, Ângelo Torres, originaire de l'île de São Tomé, et Orlando Sérgio, né en Angola, lesquels sont ici mis dans la

5 Interview par l'auteure, Paris, 16/06/2021 et 01/07/2021.

position d'enquêteurs – devenant parfois eux-mêmes objets de l'enquête. Ils guident ces interviews, la plupart du temps en face à face. Gages d'un regard réciproque sur les images du passé, ils contribuent à la mise en question d'un héritage commun contemporain, inscrit dans l'espace public.

***Fantasma do Império* © Ar de filmes**



Sur un plan technique, l'absence de voix over surplombante (fréquente dans le documentaire d'histoire) met en valeur la musique et permet au spectateur une imprégnation dans ces imaginaires cinématographiques. Ceci de manière critique, puisqu'aux citations cinématographiques sont fréquemment superposés les extraits son des interviews, proposant ainsi un contrepoint à la rhétorique souvent violente qui sous-tend les représentations filmiques du colonialisme. Pourtant, le film montre aussi que, comme l'écrit De Klerk à propos du cinéma amateur, le cinéma colonial « n'est pas tout le temps colonial » (DE KLERK 2008, cité dans SAMPAIO 2018), et de fait, ce qui se passe à l'écran échappe parfois aux discours de domination. Il s'agit donc bien de « faire face aux images », c'est-à-dire, selon Sylvie Lindeperg, d'« accepter qu'elles nous conduisent en des territoires inconnus et qu'elles nous dépossèdent parfois de ce que nous savions ou de ce que nous croyions savoir » (LINDEPERG 2015, 206). La musique accompagnant de près ce processus.

2. *La superposition des temporalités*

Marqué par la profusion des sources et un montage rythmé, le film superpose différentes échelles de temporalité : temps historique de la présence coloniale des Portugais, temps de la production cinématographique, temps du souvenir personnel des acteurs et réalisateurs, temps de la mémoire collective. La place importante de la musique, reposant sur son propre régime de temporalité, permet d'affirmer une liberté de regard sur ces différents régimes temporels qui s'entrecroisent et elle pose la question, à partir des formes cinématographiques elles-mêmes, de l'évolution des imaginaires coloniaux au cinéma. La progression chronologique du film est en effet imposée par les propres extraits de film, en fonction de la période historique qu'ils représentent – (d'où le fait que le prologue de *Tabou* soit l'un des premiers extraits). La réalisatrice postule ainsi pleinement « la possibilité d'atteindre une vérité en histoire, à travers l'artifice filmique », défendue par Sylvie Lindeperg (LINDEPERG 2015, 212), qu'il s'agisse d'images documentaires ou fictionnelles - ces dernières étant particulièrement fécondes pour l'étude de l'histoire du colonialisme comme l'a souligné Marc Ferro (FERRO 2003).

Par son désir affirmé de « placer au premier plan les films »⁶, Ariel de Bigault manifeste ainsi une forme de distance critique envers un modèle de documentaire historique contemporain où l'on se contente souvent, selon elle, de venir « coller » des formes (des images) à une interview « de fond » d'un historien, parfois co-auteur du scénario, utilisée en voix *off*. Cela rejoint une certaine tendance audiovisuelle déjà soulignée par Sylvie Lindeperg : « Lorsque les médias sollicitent l'avis d'un historien sur un film, c'est toujours pour juger ce qu'ils appellent le “fond” : l'historien est appelé à la barre comme gardien de la vérité et juge aux enfers. » Pourtant, selon elle, tout film historique pose des questions de forme qui sont cruciales, et par rapport auxquelles l'historien a toute légitimité. « [Cette question de la forme] dépasse largement l'horizon du jugement esthétique. Elle engage en effet une éthique du regard, une définition de la place du spectateur, une conception de l'événement dont les résonances sont éminemment politiques. » (LINDEPERG 2015, 211).

6 Interview par l'auteure, *idem*.

Ainsi, privilégier les formes sensibles en prenant en compte l'importance de la musique dans ces représentations contredit la tendance académique de la pensée postcoloniale à « se réfugier dans la critique épistémologique » (CAHEN et BRAGA 2020, 39). Résolument ancré dans une démarche empirique, le film affirme le primat de la matière filmique (sonore et visuelle) sur le propos académique, qui ne la précède pas - l'intervention de l'historienne dans le film est d'ailleurs relativement tardive. La structure chronologique du film constitue un repère pour le spectateur et la superposition des temporalités n'est donc pas le prétexte à la subversion d'une conception linéaire du temps « à l'occidentale ». Le film assume son point de vue porté depuis le cinéma de l'ex-métropole et ne cherche pas en première intention à subvertir à tout prix une vision eurocentrée de l'histoire – à travers, par exemple, un rééquilibrage quantitatif entre cinéma des anciens colons et cinéma des anciens colonisés : même si le film inclut des images filmées depuis le front de la guérilla du PAIGC, leur généalogie européenne en est clairement donnée par le réalisateur portugais Fernando Matos Silva, auquel une réalisatrice suédoise les a cédées durant la guerre, soulignant les collaborations collectives du cinéma militant).

Tout au long de l'expérience esthétique proposée au spectateur, la diversité des musiques des extraits choisis par Ariel de Bigault, même si elles ne sont jamais directement commentées, et peut-être précisément pour cette raison, contribue à rendre particulièrement palpable cette superposition des temporalités, notamment dans le cas des reconstitutions historiques. Elle vient rappeler que le passé est toujours interrogé à partir du présent, permettant de subvertir l'idée d'un passé figé, au profit de sa mise en mouvement en tant qu'imaginaire suscitant des identifications plurielles problématiques, confortant ou déconstruisant le « grand récit » colonial.

Ainsi, dans l'extrait du prologue de *Tabou*, déjà cité, la musique pour piano originale de Joana Sá agit comme un contrepoint dissonant par rapport au « canon » de l'image coloniale photographique des manuels d'histoire ; elle signale comment des images censées représenter un passé définitivement clos (au sens de l'image fixe photographique), peuvent mettre en lumière, via l'intervention de la musique, la confrontation des imaginaires : le piano, instrument par excellence de la bourgeoisie européenne de la modernité, est l'antithèse d'une musique africaine autochtone, et les accords intimes de son jeu solitaire contredisent l'idéal programmatique glorieux et patriotique de la conquête commerciale

portugaise. Qui plus est, cette composition, *Variações pindéricas sobre a Insensatez*, constitue, comme le confirme son titre au générique, une référence directe et ironique au morceau de bossa-nova de Tom Jobim *Insensatez* (qui signifie littéralement « absurdité »). L'allusion à un répertoire musical associé à une élite culturelle semble ici renvoyer à la façon problématique dont les Etats coloniaux furent toujours « amenés à s'interroger sur la "dose" de civilisation qui servirait au mieux leurs projets » (STOLER et COOPER 2020, 22).

Dans la reconstitution de la conquête du Mozambique au XIXème siècle par le film *Chaimite* (Jorge Brum do Canto, 1953), également cité et analysé par les protagonistes du film d'Ariel de Bigault, la façon dont le cinéma tente de construire de toute pièce une « altérité du colonisé », laquelle ne fut pourtant jamais « inhérente », ni « stable » (STOLER et COOPER 2020, 22), est particulièrement soulignée sur le plan sonore. La représentation binaire de la conquête du « sauvage » par le « civilisé » se reflète dans la musique symphonique de Joly Braga Santos qui met en avant, par sa grandiloquence et la reprise de motifs canoniques du cinéma américain, la volonté d'égaliser le western contemporain qui domine alors le marché (SILVA 2013).

***Chaimite*, Jorge Brum do Canto.**



Plus tardif, *Non ou a vã glória de mandar* (1990), film-fresque pour lequel le réalisateur Manoel de Oliveira a consulté divers historiens - « portrait transtemporel d'un peuple » qui retient les défaites, les déroutes de la « première nation d'Europe », ce qui rend évidente, selon António Preto, la « déconstruction de sa tonalité épopéique » (PRETO 2010) - laisse néanmoins transparaître une forme d'ambivalence, sensible à travers la musique. En effet, dans l'un des extraits choisis par Ariel de Bigault, l'épisode de *L'Île des amours*, le chant lyrique féminin particulièrement cristallin tend à conforter l'idée d'une « temporalité mythique » légitimant le projet colonial : la voix de Teresa Salgueiro interprétant des vers des *Lusíades* peut ici servir l'idée d'une transcendance divine du destin portugais, forme de spéculation sur l'histoire qui célèbre la « descente des dieux sur terre durant la période des Découvertes » - ce qui nie, selon Carolin Overhoff Ferreira, toute notion de violence coloniale (FERREIRA 2012, 66).

Par ailleurs, dans *Peregrinação* de João Botelho (2017), la transposition pour chœurs des chansons de Fausto, grand nom de la musique populaire portugaise, peut sembler quant à elle venir valoriser, du fait de ce dépouillement instrumental, ce que le réalisateur désigne comme la « religiosité humaniste » de l'explorateur du XVI^e siècle Fernão Mendes Pinto auquel le film est consacré.

En ce qui concerne le champ du cinéma documentaire, dans les extraits choisis de *Natal 71* (1999), l'histoire militaire portugaise officielle est subvertie par la temporalité mémorielle, à savoir l'existence clandestine d'un chansonnier du front (le Cancioneiro do Niassa, détournant des paroles des fados classiques de l'époque pour dépeindre, sur un ton désabusé, la condition des soldats) - ravivée par le chanteur João Maria Pinto qui reprend ce répertoire.

Ces différentes temporalités qui interpellent de manière hétérogène la sensibilité du spectateur font ainsi de la musique une médiation mémorielle pleine de tensions, « indisciplinaire » au sens de Jacques Rancière (SILVA 2018). Cette approche écarte ainsi toute confiscation historique, épistémologique ou cinéphilique de son objet, à savoir, ici, l'histoire coloniale du Portugal. Selon ce philosophe, le régime « esthétique », et non « représentatif », des arts privilégie l'expérience ouverte à tous, plutôt que l'ordre du discours. Ce régime propose un « saut hors de la mimesis qui n'est en rien le refus de la figuration » mais qui « révoque les échelles de grandeur de la tradition représentative », permettant une reconfiguration

possible du « partage du sensible » (RANCIERE 2000, 34 et 52). Celui-ci contribue à subvertir le « partage du temps », « principe de division » qui « commande les places [entre] ceux qui ont le temps et ceux qui ne l'ont pas » (RANCIERE 2012, 109). Le temps musical venant ici interroger les frontières du « temps colonial », par-delà toute distinction entre les spectateurs ayant directement connu la période coloniale et ceux ne l'ayant pas vécue.

3. La musique originale du film: de l'interpellation sociétale à la « restitution »

Outre le travail sur les musiques des citations cinématographiques sélectionnées, la musique instrumentale *off* composée pour le film, notamment par le cap-verdien Jon Luz, ajoute une autre strate de temporalité : celle du présent de la réalisatrice, qui à travers la musique de son film, contribue à forger un temps qui, selon les termes de l'historien du son au cinéma Michel Chion, « n'est ni un temps extérieur, ni un temps de l'imaginaire, mais un temps "hors du temps" ». Car la musique au cinéma, surtout lorsqu'elle « suspend les bruits du temps quotidien linéaire », produit selon lui une sorte de « temps entre parenthèses » (CHION 1995, 212). Celui-ci est propice à une approche collective apaisée du passé, pour mieux le mettre en perspective.

Dès les premières minutes du film, des plans fixes sur les anciens quais du port de la capitale portugaise sont accompagnés d'un court appel mélodique, interprété au *cavaquinho* et à la guitare, dont les sonorités dominant ici l'arrière-fond sonore urbain de l'espace public lisboète. Le *cavaquinho*, utilisé dans les musiques cap-verdiennes (notamment la *morna*), brésiliennes ou portugaises, incarne particulièrement bien le brassage musical séculaire qui s'est opéré dans les anciennes colonies, notamment du fait de la situation géographique de l'archipel cap-verdien, avancé dans l'Atlantique. Il dépasse ainsi la dichotomie entre « musique de la métropole » et « musiques des colonies ». La question du métissage cap-verdien ayant conduit la propagande du régime de l'Estado Novo,

avant qu'elle n'adopte une ligne luso-tropicaliste, à des contradictions - vantant d'un côté la créolité de l'archipel tout en cherchant à démontrer d'un point de vue « scientifique » les dangers du métissage (VARGAFTIG, 2021, 158).

Loin de timbres musicaux plus « ethniques » (par exemple celui des tambours – qui seront présents plus tard dans le film, comme « appel » physique à la rébellion anti-coloniale, au début des années 1950), la douceur des cordes frottées résonne ici au contraire comme un héritage culturel partagé, la musique se faisant le « plus petit dénominateur commun » des lisboètes d'aujourd'hui. Elle n'a pas le statut d'un trophée de guerre à censurer mais elle s'affirme comme un fait acquis historique accepté. La musique donne une épaisseur sensible au bâti de la capitale de l'ex-métropole, marquée par une présence noire séculaire longtemps ignorée (HENRIQUES 2009). Le film montrant la ville comme un lieu de circulation, avec ses touristes et ses habitants issus des mouvements migratoires, parmi lesquels, Ângelo, acteur du film, est mis au premier plan.

Ici, l'immatérialité de la musique, l'immédiateté des émotions qu'elle suscite, son évidence comme partie prenante du paysage sonore lisboète, accompagne la présence visuelle potentiellement plus « encombrante », exposée à tous les racismes post-coloniaux, d'un corps noir dans le cœur de la ville. Elle soutient la présence à l'image d'Ângelo, acteur qui, par sa profession très médiatique, dit la possibilité de dépasser l'invisibilité dictée par les multiples discriminations patentes au sein de la société portugaise – le film subvertissant ici la représentation clivée de l'ex-capitale de la métropole opposant traditionnellement centre et périphérie.

Ainsi, dès les premières minutes du film, la musique, par son caractère à la fois chaleureux et éphémère, aide à prendre en charge le caractère « encombrant » du visuel et introduit les premières images du cinéma colonial patrimonial. Celles-ci font leur apparition dans les mains d'Ângelo, où elles sont d'abord matérialisées à travers leur support, écran de téléphone portable puis tablette - formats qui, en miniaturisant les images, encouragent leur maniabilité et « portabilité », pour reprendre la formule de Lindeperg citée en introduction, leur circulation et la pluralité de leurs usages. Nombre d'extraits de films seront d'ailleurs par la suite montés au format vignette.

Ici, la composition musicale, douce, décline un motif simple qui met en valeur la façon dont, dans les musiques lusophones, les instruments à corde assurent la rythmique. Elle contribue à mettre en perspective les images coloniales et conforte un regard pacifié sur l'espace public, habité par la présence d'Ângelo et la musique de Jon Luz. Le choix d'un registre musical urbain populaire (la scène cap-verdienne de Lisbonne étant l'une des plus développée, comptant notamment de nombreuses collaborations avec des musiciens de musiques traditionnelles portugaise, comme le fado) montre comment la réalisatrice envisage de questionner la société dans son entier et par-delà les générations. En cela, elle déjoue l'écueil possible des approches postcoloniales, parfois focalisées sur certains « fragments » de la société, ou communautés discriminées, ne permettant pas de comprendre les structures de production de la subalternité dans l'ensemble de la société (CAHEN et BRAGA 2018, 22). Certaines réactions au film ont reflété cette approche, regrettant que les acteurs noirs du film soient « trop portugais »⁷ - la présence des anciens colonisés étant supposée peu compatible avec leur réussite dans le monde du cinéma. Pourtant, le film manifeste aussi leur présence instable au fur et à mesure du film et n'occulte pas les maladroites de leurs personnages, ou de leurs positions respectives, notamment face à l'institution : échangeant avec le directeur de la Cinémathèque, Ângelo, dans une séquence emblématique, assume d'un seul coup dans le dialogue l'usage d'un « nous » qui, contrairement à tout ce qui précède, n'est plus générique mais semble renvoyer aux seuls ex-colonisés, comme si les questions posées ne concernaient plus qu'une partie de la société portugaise. « C'est à ce moment-là que j'ai compris qu'Ângelo avait besoin d'un alter ego »⁸, affirme la réalisatrice, qui encore une fois, va tirer partie de la puissance sonore du cinéma. La voix *over* d'Orlando Sérgio surgit en effet à plusieurs reprises, lisant le « Statut politique, civil et criminel des indigènes d'Angola et du Mozambique » du 23/10/1926 et l'« Acte colonial » promulgué le 8/21/1930 par Salazar, alors ministre des colonies, célébrant la « mission historique du Portugal de posséder et coloniser des territoires ultramarins », dans la continuité du projet colonial du régime républicain⁹. Ici, le « grain de la voix » noire d'Orlando, indice

7 Interview par l'auteure, *idem*.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*.

de la matérialité des corps (BARTHES 1992, 238), non seulement détourne le message de domination présent dans ces textes législatifs mais favorise les identifications plurielles du spectateur. En effet, la voix, par la propriété physiologique qu'elle possède d'être « incorporée », occupe une place privilégiée dans les « processus d'identification » (POIZAT 2002, 10).

La dimension sonore du film reflète donc la façon dont il questionne la société au sens large, allant jusqu'à mettre l'institution en position d'assumer publiquement des questions de fond concernant les images coloniales. José Manuel Costa amène en effet lui-même la question centrale de la propriété du patrimoine colonial cinématographique et du consentement qui la sous-tend : « A qui appartiennent ces images ? », demande le directeur de la Cinémathèque. « A ceux qui les ont filmées ou à ceux qui ont été filmés ? », soulignant l'importance pour les peuples africains « d'en faire leur propre lecture ». L'implication officielle de la Cinémathèque dans le film est ainsi non seulement l'occasion de faire circuler les images conservées et restaurées au sein de l'ANIM (Arquivo Nacional da Imagem em Movimento)¹⁰ mais aussi de faire évoluer leur rapport au spectateur d'aujourd'hui.

Dans ce contexte, la séquence qui met en scène le premier extrait cinématographique de *Fantômes d'un Empire*, issu de ce fonds d'archives national, semble acquérir, grâce à la musique de Jon Luz, une valeur de « restitution » symbolique, invitant à conforter le rôle de la musique dans la ritualisation des « gestes de restitution » aujourd'hui promus par certaines institutions patrimoniales de la muséographie¹¹. Si Ariel de Bigault ne revendique pas cet acte de « restitution » patrimoniale, elle utilise néanmoins le terme, affirmant avoir voulu « restituer une pluralité

10 Certains films ont été numérisés et mises en ligne sur le site internet de l'institution : <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital.aspx>

11 Voir à ce sujet l'interview de Nanette Snoep par Joseph Confavreux : « Restitution du patrimoine: "Il s'agit de rendre au continent africain une partie de son histoire" ». Paris : *Mediapart*, 13/12/2018. Selon la directrice des musées d'ethnologie de Saxe : « L'important n'est, en effet, pas seulement le fait de restituer. C'est important de savoir comment on fait pour restituer. On ne va pas se contenter d'envoyer par la poste, mais est-ce qu'on fait une cérémonie ou un rituel ? Les restitutions peuvent être l'occasion de gestes de réparation et le socle de relations futures, de projets en commun. Il ne faudrait pas que les restitutions deviennent juste un moyen pour se débarrasser d'une histoire qui fait mal. »

Voir également Felwine SARR et Bénédicte SAVOY, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, Novembre 2018 [En ligne].

de regards »¹², ce qui est particulièrement sensible dans cet extrait mis en musique qui joue un rôle de prologue, s'achevant sur l'incrustation du titre du film. Il donne à voir, dans un désert d'Angola filmé dans les années 1920, des hommes blancs pourchassant des zèbres à bord d'un véhicule à moteur. Après en avoir capturé un, l'un d'eux le chevauche à cru quelques secondes, avant de le congédier d'un coup de pied, qui le rend à sa liberté. Cet extrait étant bien sûr muet, la force visuelle et symbolique de ce qu'il représente aurait très bien pu gagner en intensité par une absence totale de bande-son, et renforcer le condensé de violence coloniale qu'il représente : dimension industrielle et technologique de la capture, en automobile sous l'œil de la caméra, exploitation physique de l'animal, abandon. Il s'agit d'images de 1929 commandées par l'Agência geral das colónias, rassemblés sous le titre *Deserto de Angola de Antunes da Mata* (rétrospectivement datées de 1932). Si la présence d'intertitres originaux indiquent que « ces images ont bel et bien été montrées », elles peuvent faire penser, selon la réalisatrice, « à une sorte de safari ou de photos de vacances »¹³.

Fantasma do Império © Ar de filmes



Utiliser ces images promises à l'oubli pourrait faire craindre la réactivation d'une forme de violence coloniale. Comme l'écrit Sylvie Lindeperg:

¹² Interview par l'auteure, *idem*.

¹³ *Ibidem*.

L'image filmée est affectée d'un plus grand quotient de réalité que la trace écrite. Cet effet de présence donne le sentiment que quelque chose de ce qui est passé revient sur l'écran. Et en ce sens, il peut conduire à négliger le travail d'interprétation des images, pourtant indispensable. (LINDEPERG 2015, 204).

Mais le choix de la musique pour cette séquence invite précisément à ce travail « d'interprétation » évoqué par Sylvie Lindeperg. Le morceau de Jon Luz, qui fait le raccord avec les plans précédents d'Ângelo dans Lisbonne, rythme le montage alterné entre les images de *Deserto de Angola* et les plans de coupe sur Ângelo qui les visionne sur sa tablette. « Pour cette séquence, j'ai demandé au musicien un recalibrage rythmique. Il savait qu'il fallait qu'il accélère au moment du zèbre », affirme la réalisatrice¹⁴. Evoquant l'allure à quatre temps d'un galop, la musique redouble l'élan de la course-poursuite et peut sembler produire un effet empathique confortant le point de vue des colons, excités à se mettre en scène dans leur conquête de l'espace sauvage. Elle peut ainsi sembler encourager leurs « fantasmes ». C'est en ce sens qu'on peut comprendre que certains spectateurs ont jugé que la musique de cette séquence était « trop gaie »¹⁵. Pourtant, l'élan musical du galop est contrecarré par l'usage du ralenti à l'image, laquelle semble vouloir s'arrêter sur les gestes brutaux des hommes enserrant l'animal. Les variations du *cavaquinho* qui « tricote » ses notes, de plus en plus denses, dans les aigus, perdent alors leur effet d'entraînement pour évoquer l'affolement de l'animal, stoppé dans sa course. Et lorsque l'homme grimpe sur lui, la suspension mélodique marquée par un intervalle descendant doublé d'une instabilité harmonique, crée un effet de chute qui renvoie au poids imposé à l'animal et au caractère pour lui incongru de cette tentative de chevauchée qui ne dure pas. La musique laisse donc ici la porte ouverte à l'ambivalence des identifications.

Ce qui m'intéresse, ce n'est pas d'abord de savoir si les films ont été montrés ou pas, ce sont les formes cinématographiques, ce qu'elles disent. Ce qui m'intéresse ici, c'est de voir que ce sont

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.

des paysans, des paysans qui d'habitude chassent des vaches et qui, là, chassent des zèbres, parce que c'est ce qu'ils ont sous la main. Ce sont des gens modestes, qui manifestent la capacité d'adaptation des Portugais ; ce ne sont pas des guerriers, ni des idéologues.¹⁶

Restituant le choc physique de la colonisation, la perte de repères qu'elle constitue, y compris ici, sur un plan visuel, dans l'horizontalité du désert, les zébrures fascinantes de l'animal, qui évoquent par ailleurs la stigmatisation durable de la figure du colonisé au cinéma, comme en témoigne par exemple le vêtement rayé de Joséphine Baker dans *Princesse Tam Tam*, en 1935¹⁷. Ici, la musique, par son approche bilatérale des deux points de vue, complexifie les positions dominant / dominé ; elle contribue à destituer le sentiment dominateur des colons, leur geste final de dépit envers l'animal suggérant leur sourde rancœur contre leur propre condition de déplacés. A travers ce prologue, qui clôt le générique de début, le film semble ainsi s'éloigner de certains critères de radicalité parfois encouragés par les approches postcoloniales ; ici la musique instrumentale, à la fois forte et discrète, semble vouloir insister sur une forme de silence du message, que le spectateur lui-même est invité à interroger.

4. *La musique au service d'une vision « adoucie » du colonialisme?*

Si *Fantômes d'un Empire* témoigne d'une « musicalisation » de l'histoire coloniale, le film ne conforte pas pour autant une idéalisation de la musique qui contribuerait à représenter la conquête coloniale selon le registre de la simple « rencontre » - autre écueil des approches du passé colonial (CAHEN et BRAGA 2018, 23) parfois enclines à convertir la violence coloniale en « histoire culturelle » partagée. Ainsi,

16 *Ibidem*.

17 Voir le film de LADJIMI Moktar. *Le ciné colonial. Le Maghreb au regard du cinéma français*. Paris: CNC, 2015.

le film ne conforte nullement une vision « luso-tropicaliste » de l'histoire - déconstruite, dans le film, par Maria do Carmo Piçarra - au sens de la stratégie idéologique du régime de l'Estado Novo inspirée par les théories du brésilien Gilberto Freyre (CASTELO 1998), qui cherchera à justifier les guerres coloniales dans le contexte du colonialisme tardif. Le métissage que traduit ici la musique de Jon Luz est donné à entendre comme une réalité contemporaine de Lisbonne et non pas comme l'essentialisation d'un territoire, visant à encadrer et promouvoir des hiérarchies raciales au sein de l'ex-empire (MATOS 2006). En effet, le film évoque aussi de manière explicite les usages propagandistes de la musique par le régime impérial, qui ressortent indirectement des commentaires des réalisateurs, mais aussi des musiques elles-mêmes, ajoutées au montage du film. Ainsi, des extraits de *Ação colonizadora dos Portugueses* (Antunes da Mata, 1929) représentant des scènes de folklore auxquels des enfants noirs participent, revêtus de costumes traditionnels du Minho (région nord du Portugal) sont accompagnés de *guitarradas* d'Armandinho (compositions pour guitares portugaises) datant de cette période. Outre l'effort de concordance historique, souligné par Ariel de Bigault, on peut ici noter que l'instrument métonymique du fado - associé plusieurs décennies plus tard, aux « 3 F » de la dictature - reflète ici de manière rétrospective l'acculturation imposée par la colonisation.

Ação colonizadora dos Portugueses

© Archives Cinemateca portuguesa-Museu do cinema



De même, sur les images de *África em Lisboa : Os Indígenas da Guiné na Grande exposição industrial* (Raul Reis, Salazar Diniz, 1931), une nouvelle composition de Jon Luz rappelle, et désamorce, le rôle explicite de la musique officielle dans la propagande. Un intertitre annonce : « Au son de la grafonola, les [membres de l'ethnie] Fulas apprennent à jouer *La Portugaise* », suivi de plans sur des joueurs de kora. Les notes de *cavaquinho* jouent alors sur les correspondances de timbre au sein de la famille des instruments à cordes pour faire ressortir une forme de distanciation, ou de variante, par rapport à la partition de l'hymne national.

África em Lisboa
© Eduardo M.S. Diniz



Lors d'une autre séquence, l'extrait du film de fiction *Zé do Burro* de 1972 d'Eurico Ferreira montre le pouvoir d'attraction d'un paysan portugais entouré d'enfants noirs qui lui font fête, galvanisés par le son de son harmonica. Hugo Vieira da Silva par son commentaire, le renvoie immédiatement à son statut de propagande - « propagande contextuelle », pour reprendre l'expression de l'historien Luís Reis Torgal (TORGAL 2001, 33). Le réalisateur évoque en effet une « fausse convivialité » où, sous couvert d'empathie, le film se montre « plein d'idéologie », l'Africain étant, selon lui, « l'objet qui fait ce que le Portugais veut qu'il fasse ».

Zé do burro

© Archives Cinemateca portuguesa-Museu do cinema



Ce même réalisateur semble « répondre » à ce fantasme de fraternisation-par-la-musique via la scène du phonographe de son propre film, *Posto avançado do progresso* (2016) qui montre des enfants noirs intrigués par le son d'une musique de ballet allegro qui sort de l'énorme pavillon de la « machine à entendre » apportée de métropole par l'un des deux colons blancs du comptoir. Celui-ci se trémousse de façon burlesque, suscitant quelques pas de danse hésitants d'un villageois local qui reste d'abord apathique. Cette interaction qui se joue à travers la musique met en avant une attitude de curiosité distante de la part des autochtones, de même que le rapport de domination technologique caractéristique de la « modernité sonore » (STERNE 2015) - bien plutôt qu'une « harmonie » naturelle et spontanée.

Posto avançado do progresso

© Leopardo Filmes



Par ailleurs, dans le cinéma colonial documentaire lui-même, la présence de la musique soulève aussi des contradictions. En 1940, dans *Guiné berço do império*, António Lopes Ribeiro, considéré comme le « producteur-réalisateur officieux du régime de l'Estado Novo » (BAPTISTA 2009), rend manifeste la force des rituels autochtones qu'il filme : la voix-off d'époque, soutenue par la composition musicale de Frederico de Freitas, commente les « rêves de liberté païenne » qu'ils expriment - restituant ainsi explicitement le message d'autonomie qu'ils comportent. Il semble ainsi relativiser le « moment colonial » en évoquant le temps long des traditions pré-coloniales, voire annoncer la période post-coloniale des indépendances. L'extrait suscite l'étonnement des réalisateurs contemporains : « Comment à l'époque, le film a-t-il pu passer le cap de la censure, alors que même trente ans après, en pleines guerres coloniales, cela aurait été impossible ? », questionne l'un d'eux.

Enfin, à propos de *Rythmes de Luanda de Jean Leduc* (1971), Maria do Carmo Piçarra évoque ironiquement le concept luso-tropicaliste, tant chéri par la propagande, des « joyeuses tropiques » qui, comme en témoignent les extraits choisis, met largement la musique à contribution.

Tout au long du film, la musique est donc aussi restituée dans ses antagonismes, à travers l'instrumentalisation officielle dont elle a fait l'objet. Mais elle apparaît également comme outil explicite de résistance anti-coloniale : roulements de tambour qui signalent les premières révoltes au sein des ex-colonies, prémisses des guerres coloniales, ou encore *Chant du déserteur* (1966) du chanteur exilé à Paris Luís Cília, intégré à la bande-son de *Auto dos Feitos da Guiné*.

Enfin, des images documentaires des années 1950 à visée informative, représentant des colons dansant sur du jazz à Luanda, témoignent des influences musicales d'Afrique du Sud qui s'imposent déjà, permettant de détrôner l'échelle d'analyse strictement « portugaise » et nationale des pratiques culturelles au sein des « territoires ultramarins ».

La musique est donc bel et bien déconstruite, tout au long du film, en tant que facteur d'unité supposé d'un territoire censé couvrir un Portugal allant « du Minho à Timor », selon la formule canonique du régime (CASTELO, 1998). Les exemples cités montrent que, loin de tout angélisme, le film n'abonde nullement dans l'idée de la musique comme métonymie de la « rencontre » coloniale, qui viendrait « adoucir » ou édulcorer le fait colonial (CAHEN et BRAGA 2018, 23). Les usages très

différents, parfois contradictoires et ambivalents, qui en sont montrés, ne traduisent aucune idéalisation, aucune « mystique musicale » qui transcenderait les expériences antagoniques du colonialisme.

Conclusion

Pour Marc Ferro, l'histoire du colonialisme, comme celle des régimes totalitaires, ne peut être « seulement celle de l'idéologie ou du fonctionnement des régimes, de leur politique, mais celle de la participation plus ou moins active et consciente des citoyens à leur action, à leur succès, à leur faillite. » (FERRO 2003, 17). Le cinéma et la musique permettent de comprendre ces processus, et pour le cas portugais, *Fantômes d'un Empire* témoigne de la façon dont la « mémoire » cinématographique du colonialisme, activée au présent, est pleinement partie prenante de l'histoire (RIBEIRO 2021).

La place accordée à la musique dans ce film documentaire, qui n'est pas abordée ici de manière exhaustive, contribue à montrer combien les usages du passé ne sont nullement réservés aux seuls historiens. Lieu de négociation symbolique accessible à tous, la musique fait du film un film « invitant » et non pas réservé aux spécialistes, ce qui va dans le sens d'une mise en confiance du spectateur face au sujet d'histoire. Cela rejoint la dimension politique du « régime esthétique des arts » selon Rancière, qui permet d'aborder l'art « dans ses rapports avec les autres sphères de l'expérience collective » (RANCIERE 2000, 37).

En outre, la présence musicale permet de dépasser toute réification du passé colonial, par la mise en perspective des différentes temporalités et subjectivités qui s'y entrecroisent. Loin de figer les identités, le cinéma contribue ici à démonumentaliser l'histoire, à travers une approche sensible et empirique où les questions de représentation sont loin de se cantonner à des questions esthétiques ou épistémologiques.

La richesse des usages musicaux dans le film dépasse le simple « habillage » de films d'archives sans accompagnement sonore connu. Par ses contrepoints et contretemps, la musique conforte une approche ouverte, complexifiée et contradictoire des imaginaires du colonialisme

construits au fil du temps par le cinéma. Elle en fait une question de société contemporaine intéressant l'institution, le monde académique, comme les « descendants », au sens biologique ou non, des anciens colons et colonisés.

Si la réception critique du film a été globalement positive au Portugal, certains ont parfois noté un certain effacement de la réalisatrice¹⁸ dans ce film. L'étude de sa musique permet précisément de prendre la mesure des modalités possibles d'un usage éthique du cinéma d'histoire. Contribuant à restituer la pluralité des regards, le film fait du colonialisme une histoire avant tout collective et complexe, loin d'une posture d'avant-gardisme qui caractérise parfois, de manière contradictoire, paternaliste, certaines approches postcoloniales – aspect souligné par Emmanuelle Sibaud:

La « critique postcoloniale » est-elle un paradigme en rupture avec tout ce qui précède, potentiellement applicable à tout objet, mais exigeant une adhésion de nature idéologique au « postcolonialisme » pour tenir à distance un colonialisme résilient ? Ce qui implique (...) qu'il y aurait des avant-gardes postcolonialistes qui se chargeraient de convertir des masses encore et toujours aveuglées par leurs imaginaires coloniaux. (SIBAUD 2007, 143)

L'effacement individuel, au profit d'un message musical d'ouverture, sert ici une approche résolument engagée et anti-coloniale des représentations du passé au cinéma. Conscient du défi réciproque entre cinéma et histoire et des atouts spécifiques de l'utilisation du son au cinéma, le film délimite clairement son objet. Il est réalisé depuis le point de vue de l'ex-métropole, et c'est à travers les formes, notamment la musique, qu'il trouve la « contrepartie » du regard de l'autre. Il ne prétend pas parler « au nom des » anciens colonisés, ou selon d'autres rationalités non occidentales. Déconstruisant la binarité colon/colonisé, il défend plutôt la possibilité d'un regard hybride contemporain porté depuis l'ex-métropole.

18 Afonso Dias Ramos, *Afroscreen*, 31/08/2020. (Acesso 14/12/2021). <https://www.buala.org/pt/afroscreen/sera-que-a-imagem-colonial-ainda-mantem-uma-ligacao-ao-real-fantasmas-do-imperio>

Qui plus est, la nationalité française de la réalisatrice, originaire d'une autre ex-métropole coloniale, joue en soi comme un facteur d'ouverture du regard, invitant à mettre en perspective l'expérience coloniale européenne dans son ensemble, sans nier les singularités nationales.

Bibliographie

BARTHES Roland. « Le grain de la voix ». In *L'Obvie et l'obtus*. Paris : Seuil, 1992 [1982]

BAPTISTA Tiago. « Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português ». Estudos do século XX, n°9, CEIS20/FLUL. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009, pp.307-323

CAHEN Michel et BRAGA Ruy. « Préambulo. Anticolonial, pós(-)colonial, decolonial: e depois ? ». In CAHEN Michel et BRAGA Ruy (org.) *Para além do pós(-)colonial*. São Paulo : Alameda, 2018, pp.11-32

CASTELO Claudia. *O Modo português de estar no mundo : o lusotropicalismo e a ideologia colonial portuguesa, 1933-1961*. Porto : Afrontamento, 1998

CASTRO Teresa, et alii. « 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 ». Paris : *Perspective*, 1, 2021.

CHION Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1995

DE KLERK Nico. "Home away from home: Private films from the Dutch-East Indie". Dans K.L. Ishizuka & P.R. Zimmermann (orgs.), *Mining the Home Movie: Excavations in histories and memories*. Los Angeles And London: University of California Press, 2008, pp. 148-163

FERREIRA Carolin Overhoff. *Identity and difference, Postcoloniality and transnationality in lusophone films*. Berlin : Lit Verlag, 2012

FERREIRA Carolin Overhoff. “The End of History through the Disclosure of Fiction: Indisciplinary in Miguel Gomes’s *Tabu* (2012)”?. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* (5), 2014, pp. 18-46

FERRO Marc. *Cinéma: une vision de l’histoire*. Paris : Chêne, 2003

FERRO Marc. *Le livre noir du colonialisme*. Paris : Pluriel, 2010 [2003]

HENRIQUES Isabel Castro. *A Herança africana em Portugal*. Lisboa: Club do Colecionador dos Correios, 2009.

LINDEPERG Sylvie. « Des lieux de mémoire portatifs. Entretien réalisé par Dork Zabunyan ». Paris : *Critique*, n°814, 2015/3, pp. 202-214.

MATOS Patrícia Ferraz de. *As côres do Império : representações raciais no Império Colonial Português*. Lisboa : ICS, 2006.

MOUELLIC Gilles. *La musique de film*. Paris : Cahiers du cinéma, 2003.

NAGIB Lúcia. « The Blind Spot of History: Colonialism in *Tabu* », dans *Realist Cinema as World Cinema: Non-Cinema, Intermedial Passages, Total Cinema*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2020.

NORA Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1992

PIÇARRA Maria do Carmo. *A coleção colonial da cinemateca. Campo, contracampo, fora-de-campo*. Lisboa: Aleph-Ação e Investigação Crítica da Imagem colonial, 2018.

PIMENTEL Joana. *A coleção colonial da cinemateca*. Lisboa: Cinemateca - Museu do cinema, 2020.

POIZAT Michel. *Pouvoir de la voix et voix du pouvoir*, conférence donnée le 6 juin 2002, Institut Français de Barcelone. URL: [http://www.psicoanalisisysociedad.org/Textos/La voix - Poizat.pdf](http://www.psicoanalisisysociedad.org/Textos/La%20voz%20-%20Poizat.pdf) (accès le 02/09/2016)

PRETO António. « Non, ou a vã glória de mandar », Buala, Afroscreen, 20 septembre 2010. URL: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/non-ou-a-vagloria-de-mandar>

RANCIERE Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000

RANCIERE Jacques. *La méthode de l’égalité, Entretien avec L. Jeanpierre et D. Zabunyan*. Montrouge : Bayard, 2012

RIBEIRO Margarida Calafate. « L'Europe : un long passé devant nous, ou bien un futur sans cesse renouvelé? », in Koen Vlassenroot and Colin Hendrickx (org.), *Strengthening African-European Connections: Sharing Past and Future*. Tervuren: Royal Museum for Central Africa, 2021, pp. 43-50

SAMPAIO Sofia. « O que sobrou: materialidade e colonialismo numa coleção de imagens em movimento ». *Mana*, vol. 24 n°3, Rio de Janeiro, Sept./Déc. 2018

SIBEUD Emmanuelle. « Du postcolonialisme au questionnement postcolonial : pour un transfert critique ». *Revue d'histoire moderne & contemporaine*. Paris : Belin, 2007/4 n° 54-4, pp. 142 -155, p.143

SILVA Manuel Deniz. « 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 xxe siècle : catégories, usages et stratégies », Paris, EHESS, CRAL, 24 janvier 2013. URL: www.youtube.com/watch?v=xAhgm9cDAyU

SILVA Manuel Deniz. “Música, som e imagens em movimento: por uma perspectiva “indisciplinada” da experiência cinematográfica”. *Aniki Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 5 (1), 2018, pp. 69-77, <https://doi.org/10.14591/aniki.v5n1.413>

STERNE Jonathan. *Une histoire de la modernité sonore*. Paris : La Découverte, 2015

STOLER Ann Laura & COOPER Frederick. *Repenser le colonialisme*. Trad. Christian Jeanmougin. Paris : Payot 2020 [The Regents of the University of California 1997].

TORGAL Luis Reis (coord.). *O Cinema sob o olhar de Salazar* (introduction). Lisboa : Temas e Debates, 2001

VARGAFTIG Nadia, *Des empires en carton : les expositions coloniales au Portugal et en Italie, 1918-1940*. Madrid : Casa de Velázquez, 2021, p.158

Films cités (issus de Fantômes d'un Empire, Ariel de Bigault, 2020):

Angola, Exposição Provincial Agrícola e Industrial, 1923

Auto dos feitos da Guiné, Fernando Matos Silva, 1980

Costa dos murmúrios, Margarida Cardoso, 2004

Chaimite, Jorge Brum do Canto, 1953

Deserto de Angola, Antunes da Mata, 1932

Exposição do Mundo Português, António Lopes Ribeiro, 1941
Guiné aldeia indígena em Lisboa, 1931
Guinée berço do império, António Lopes Ribeiro, 1940
Natal 71, Margarida Cardoso, 1999
Non ou a vã glória de mandar, Manoel de Oliveira, 1990
Peregrinação, João Botelho, 2017
Posto avançado do progresso, Hugo Vieira da Silva, 2016
Rythmes de Luanda, Jean Leduc, 1971
Tabou, Miguel Gomes, 2012
São Tomé agrícola e industrial, Augusto Seara, 1923
Zé do Burro, Eurico Ferreira, 1972

Autres films cités:

Princesse Tam Tam, Edmond T. Gréville, 1935
Le ciné colonial. Le Maghreb au regard du cinéma français, Moktar Ladjimi, 2015.

ENVIADO EM: 06/09/2021
APROVADO EM: 19/10/2021