

**LE VOYAGE EN AMAZONIE DANS LE CINÉMA CONTEMPORAIN:
UN REGARD EXOTIQUE?**

**AMAZON RAINFOREST JOURNEYS IN CONTEMPORARY CINEMA:
AN EXOTIC GAZE?**

Catarina Bassotti¹

Résumé: Dans cet article, nous examinons les enjeux de la reproduction d'un regard exotique dans l'imaginaire du voyage en Amérique latine. À partir de deux films de fiction qui abordent les expéditions en Amazonie, à savoir *The Lost City of Z* (James Gray, 2015) et *L'Étreinte du serpent* (Ciro Guerra, 2014), nous allons d'abord explorer l'effet d'éloignement entre le spectateur et le paysage représenté, ainsi que son rapport avec un discours exotique. Ensuite, nous argumentons que la figuration des troubles du regard peut introduire, paradoxalement, une intégration sensible des corps par l'espace traversé.

Mots-clés: cinéma; esthétique; Amazonie (représentation); exotisme; paysage.

Abstract: This article examines the question of the exotic gaze and its reproduction in Latin America's travel imaginary. On the basis of two fiction films that approach the theme of expeditions through the Amazon rainforest, namely *The Lost City of Z* (James Gray, 2015) and *Embrace of the Serpent* (Ciro Guerra, 2014), we will first explore the distancing effect between spectator and represented landscape, and its connection to an exotic discourse. Then we will argue that the depiction of a troubled gaze may introduce, paradoxically, a sensitive assimilation of the body by the explored space.

Keywords: film studies; aesthetics; Amazon rainforest (representation); exotism; landscape.

¹ Catarina Bassotti é roteirista e doutoranda contratual em Cinema na Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne. O título provisório da sua tese é "Formas e figuras do deslocamento no cinema latino-americano contemporâneo". Ela também se interessa por *queer studies* et pela intersecção entre imagem e política.

Catarina Bassotti est scénariste et doctorante contractuelle en Cinéma à Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Le titre provisoire de sa thèse est "Formes et figures du déplacement dans le cinéma latino-américain contemporain". Elle s'intéresse aussi par les *queer studies* et les intersections entre image et politique. Têssera | Uberlândia, MG | v.3 | n.1 | p.xx-xx | jul./dez. 2020 | ISSN 2595-8925

Resumo: Neste artigo, nós examinaremos as questões da reprodução de um olhar exotisante no imaginário da viagem na América latina. À partir de dois filmes de ficção que abordam as expedições na Amazônia, no caso *A Cidade Perdida de Z* (James Gray, 2015) e *O Abraço da Serpente* (Ciro Guerra, 2014), inicialmente nós iremos abordar o distanciamento entre espectador e paisagem representada, e a sua relação com um discurso de exotismo. Em seguida, nós argumentamos que a figuração dos distúrbios do olhar podem introduzir, paradoxalmente, uma integração sensível dos corpos pelo espaço atravessado.

Palavras-chave: cinema, estética, Amazônia (representação), exotismo, paisagem.

L'Amérique latine a une relation fertile, mais idéologiquement complexe, avec l'imaginaire du voyage. L'Histoire de la région est peuplée d'explorateurs et de nomades, de déplacements et dépaysements, de migrations dans tous les sens. Ce fait a entraîné une hybridation culturelle qui fut intégrée comme une partie essentielle de l'identité continentale. La figure du voyage porte à la fois le poids de l'impérialisme et de la colonialité : nous savons, par exemple, que les premiers Européens en Amérique ont amené un imaginaire lié au voyage maritime ; que l'exploration des intérieurs du continent a été marquée par la violence ; et que même les voyages scientifiques, en Amazonie surtout, ont produit des discours instaurant un *soft power* (Echevarría, 1998, p.101), et qui renforcent par conséquent un désir colonialiste de saisir, catégoriser, et ordonner selon des critères européens.

Plus récemment, les cinéastes latino-américains contemporains reprennent le thème du voyage avec insistance². Nous nous demandons alors comment faire face à cette figure paradoxale au cinéma, étant donné que c'est là que s'y manifestent un aspect identitaire assez fort et le lien colonial. Le concept de *regard* sera notre porte d'entrée sur la question: il présente à la fois un aspect culturel (perspective, point de vue du colonisateur *versus* celui du colonisé) et un aspect esthétique (le regard de la caméra, du réalisateur, et l'acte de regarder chez le personnage), se montrant tout à fait pertinent pour résoudre un problème lui aussi hybride. Notre hypothèse est qu'il est possible d'identifier au moins deux types différents de mise en scène du voyage impliquant la figure du *regard* dans la construction d'une *perspective de monde* - d'une idéologie, au sens marxien du terme. Il s'agit d'« emblée d'une posture *exotique*, qui éloigne le spectateur à travers la spectacularisation du paysage³ ;

2 Voir Marcelo Gomes, Karim Aïnouz, Walter Salles, Fernando Solanas, Alfonso Cuarón et Hiro Murai, entre autres. Nous citerons des références d'études sur le *road movie*, même si le « film de voyage » est un genre plus ample. En effet, dans le cinéma latino-américain, la voiture en tant que signe de la modernité se fait souvent remplacer par le bateau, le vélo, la mule, ou même les jambes. La structure narrative, par contre, continue assez similaire. Voir aussi: Brandão (2016), Garibotto et Pérez (2016) et El Khachab (2008).

3 Nous rappelons que l'expression vient du latin *exoticus*, qui, à son tour, remonte au grec ancien *ἐξωτικός*, *exōtikós* (« étranger »), adjectif issu de *ἐξω*, *éxō* (« au dehors »). Dans: Centre National de

à laquelle s'oppose une posture d'*intégration*, où la mise en tension entre les corps, les regards et les espaces finit par définir ces derniers comme des espaces *habitables*.

Dans cet article, l'espace latino-américain sera représenté par l'Amazonie, la forêt ayant été sujet des récits de voyage qui ont dominé l'imaginaire collectif durant la moitié du XVIII^e siècle⁴. Les films qui travaillent sur ce thème doivent forcément aborder l'imaginaire qui les entoure, que le réalisateur en soit conscient ou non. Dans un premier temps, nous étudierons *The Lost City of Z* (Gray, 2015), l'adaptation cinématographique de la vie de Percy Fawcett, un explorateur obsédé par la quête d'El Dorado. Ici, l'objectif sera de comprendre la spectacularisation et l'exotisme vis-à-vis le paysage. Nous analyserons ensuite *L'Étreinte du serpent* (*El abrazo de la serpiente*, Guerra, 2014) pour parler des stratégies esthétiques et narratives qui proposent une intégration à l'espace. Le film est construit selon le point de vue de Karamakate, le dernier chaman *cohiuano*, et de sa rencontre avec deux Blancs en deux moments de l'Histoire: Théo, un allemand pris d'une fièvre mortelle qui cherche la cure à travers une fleur rare; et Evan, un américain capitaliste déguisé en explorateur, qui veut trouver du caoutchouc.

1. Spectacle et exotisation du paysage

Commençons par la première séquence de voyage de *The Lost City of Z*. Cette séquence a pour but narratif de montrer que le protagoniste Percy Fawcett (Charlie Hunnam) et son compagnon de voyage Henry Costin (Robert Pattinson) traversent un large territoire en train, travaillant dans la cartographie d'immenses paysages, jusqu'à l'arrivée en Amazonie. La séquence commence avec la lecture du poème *L'Explorateur* de Rudyard Kipling en voix *off* féminine, sur une série de paysages encadrés en plans très ouverts, où les deux hommes apparaissent comme deux petites silhouettes, soulignant l'aspect majestueux de l'espace naturel. Ces paysages, tous vides, s'alternent en fondu-enchaîné à un premier plan des mains qui dessinent une carte, et à un plan d'un train de voyage en mouvement (Image 1 à 3).

Ressources Textuelles et Lexicales. « Exotique (étymologie) ». Disponible sur: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/exotique>.

4 « L'exploration scientifique est devenue un grand centre d'intérêt public et un puissant dispositif idéationnel et idéologique, à travers duquel les citoyens européens se relationnaient avec les autres régions du monde » (Pratt, 2007: 23, notre traduction).



Image 1: Les silhouettes des voyageurs dans le paysage vide.



Image 2: Fondu-enchaîné montrant le train en mouvement et le dessin d'une carte.



Image 3: Les silhouettes des voyageurs dans le paysage vide.

Il s'agit d'un *moment de déplacement* qui s'intercale avec des *moments d'arrêt*; c'est une structure générique commune à la majorité de films de voyage (Corrigan, 1991). À chacun de ces deux moments, le récit suit le rythme inverse: les arrêts sont provoqués par un événement narratif qui pousse l'histoire racontée en avant, tandis que les déplacements ne communiquent que la mobilité, ce qui propose une pause dans la chaîne de cause et conséquence et amène un registre plus contemplatif. « Le paysage, au moins dans les arts visuels, c'est l'espace *libéré* de l'événement »⁵ (Lefebvre, 2007, p. 22; nous soulignons) - le choix de mots de Martin Lefebvre sur cette relation entre spectateur et paysage suggère un certain aspect libérateur du moment d'arrêt dans le récit de voyage. L'arrêt paysager libère le spectateur de l'assertivité et des attaches du récit, tout en offrant un instant vide d'expérience du présent. Ainsi, la lecture de la séquence décrite en haut ne pourrait être plus que: « ils voyagent ». Toutefois, nous ne pouvons pas oublier que le paysage est aussi profondément culturel, il est produit d'un point de vue bien cadré. Lefebvre poursuit, à propos du paysage au cinéma:

On regarde l'environnement naturel comme s'il était cadré (...). Soudain la vue devient organisée, elle tient comme un tout cohérent, il y a de l'équilibre ou du manque d'équilibre, etc. Désormais cela peut être considéré comme un paysage⁶. (Lefebvre, 2001, p. xv)

5 « Landscape, at least in the visual arts, is space freed from eventhood » (Notre traduction).

6 « We look at the natural environment *as if* it were framed. [...] Suddenly the view becomes organized, it 'holds' together as a whole, there is either balance or imbalance in the composition, etc. It can now become a landscape » (notre traduction).

Par conséquent, nous voyons que la séquence du film, depuis le début, continue à produire du discours même dans un moment supposément contemplatif et « vide » d'information narrative.

D'abord, les actions qui caractérisent le voyage de Fawcett et Costin montrent du mouvement mais aussi un effort d'organisation. Donc à côté de l'image du train, icône de la modernité, il y a aussi l'activité de la cartographie et la main qui dessine la carte, saisissant et classifiant l'espace latino-américain (dans le film, une action politiquement motivée afin de résoudre des disputes coloniales locales, l'Angleterre comme un intermédiaire neutre dans la dispute). Or, la classification institue une distance entre celui qui classe et celui qui est classifié, comme argumente Roberto Echevarría dans son étude sur la narrative latino-américaine:

La distance est créée majoritairement par la pratique de classification et taxonomie (...). L'autre monde, ou le monde de l'Autre, est classifiable, c'est-à-dire susceptible de devenir l'objet d'une taxonomie. L'âme, l'esprit du voyageur, interpose la grille de classification entre son désir de fusionner avec l'objet de son étude et l'objet lui-même. (...) L'Amérique latine devient un jardin botanique et zoologique, un musée d'histoire naturelle vivante⁷. (Echevarría, 1998, p. 108)

Un aspect notable de ce « musée d'histoire naturelle » est que les paysages sont vides. Ce premier moment, qui construit la base affective de l'acte du voyage, n'est pas fait de rencontres mais plutôt de l'excitation de franchir une limite jamais franchie par l'humanité, de se frayer le chemin dans un territoire vierge. Ce type de construction autorise la présence de la figure exploratrice/colonisatrice - au fond, il n'y avait personne, l'Amérique latine était une feuille en blanc. « Où, on se demande, est tout le monde? Le paysage est écrit comme n'étant ni habité, ni possédé, ni historicisé; les voyageurs eux-mêmes ne l'occupent pas vraiment »⁸ (Pratt, 2007, p. 50). On évoque aussi une fantaisie masculine de fuir le cadre domestique pour un nouveau départ où tout est possible - une espèce d'Adam dans le jardin de l'Eden avant Eva (Everett, 2009; Pratt, 2007). Cette fantaisie est d'ailleurs légitimée par la voix *off*, une voix féminine qui vient de l'espace domestique (dans le récit, il s'agit de la

7 « Distance was created mostly by the practice of classification and taxonomy. [...] The other world, or the world of the Other, is classifiable, apt to become the object of a taxonomy. The soul, the spirit of the traveler, interposes the grid of classification between his desire to fuse with the object of his study and that object itself. In these books, Latin America becomes a museum of living natural history » (notre traduction).

8 « Where, one asks, is everybody? The landscape is written as uninhabited, unpossessed, unhistoricized, unoccupied even by the travelers themselves » (notre traduction).

voix de l'épouse de Fawcett). Le poème parle de « quelque chose perdu »: « Quelque chose se cache. Va et repousse tes Limites. Va le trouver. / Quelque chose est perdu derrière Tout Ça. Il t'attend. Va!»⁹.

Le poème de Kipling, mis dans ce contexte, fait appel aux valeurs impérialistes de la Destinée Manifeste: quelque chose « à découvrir » (l'idée de « découverte » à la place de « conquête » ou « invasion » assouvie l'action en la connectant au principe de la science, du savoir) qui *attend* l'explorateur lui-même, cela ne saurait s'appeler autrement qu'une détermination du destin. L'occupation de cet espace n'est alors pas questionnable. Ensuite, peu après la fin du poème transcrit en haut, dans la dernière partie de la séquence, un mouvement du regard qui connecte caméra et point de vue du personnage finit par renforcer ces propos.

Désormais dans la séquence, les fondus-enchaînés deviennent des raccords secs: les deux hommes sont déjà au milieu de la forêt. Le cadrage est plus serré, les explorateurs sont plus en évidence qu'avant. Ils croisent le cadre *de gauche à droite*, l'espace verdoyant au fond, Fawcett ouvrant le chemin à couteau. La caméra l'accompagne avec un léger mouvement aussi *à droite* (donc suivant sa marche en panoramique) et *en bas*, « cachant » subtilement le regard par un buisson à l'ombre. Ensuite, dans le plan suivant, le couteau de Fawcett *coupe* ce buisson, libérant le regard, ouvrant de l'espace pour que la caméra puisse passer (Image 4). C'est la « découverte » de l'Amazonie. Et la caméra passe, en effet: son mouvement maintenant est à l'envers de celui du plan antérieur, allant doucement *devant* et *vers le haut*, jusqu'à ce que les épaules de Fawcett disparaissent du cadre, tout au son d'une musique émouvante. Le petit jeu qui cache puis révèle la forêt et le ciblage musical des émotions du spectateur l'amènent à identifier son regard à celui du personnage. Ainsi, avec une construction esthétique assez naïve pour 2015, la fin de la séquence souligne la noblesse des émotions de l'explorateur; mais la naïveté de ces valeurs si anciennes sont aussi facilement reconnaissables, et ainsi plus confortables pour celui qui regarde. L'émerveillement du voyageur en vue du spectacle de l'Amazonie nous éloigne d'une expérience vécue de cette espace, et le catégorise comme espace séparé du moi, comme un paysage exotique prêt à être consommé, peut-être plus tard organisé et civilisé.

9 « Something hidden. Go and find it. Go and look behind the Ranges - / Something lost behind the Ranges. Lost and waiting for you. Go!" (traduction de Jules Castier).



Image 4: La caméra avance vers la forêt ; à gauche, l'épaule du protagoniste.

Une autre face du spectacle prend la forme des défis que l'explorateur doit relever pour que son courage soit validé: des serpents, des maladies tropicales mystérieuses, la chaleur, la faim, les Indiens cannibales. La jungle n'a pas de règles, elle est dangereuse, imprévisible, étouffante. Cet imaginaire est repris par Emma Breitman dans sa thèse de Doctorat, qui propose le concept de « jungle queer ».

En affirmant que la jungle peut étouffer, on représente l'Amazonie comme une menace à la longévité du colonisateur, vu que l'existence même de la forêt en tant que désordre questionne la croyance que le « procès civilisateur » de la jungle, sous la forme de la classification, est un bien universel. Dans ce sens, le désordre de la jungle étouffe métaphoriquement les tentatives de cataloguer l'espace *queer*¹⁰. (Breitman, 2019, p. 70)

En effet, le film questionne l'altérité des Indiens lorsque ceux-ci démontrent une capacité d'ordonner l'espace. Bien au milieu du film, quand l'expédition de Fawcett est accueillie par une tribu - caractérisée sous le stéréotype de l'Indien comme celui qui fait un avec la nature - ils regardent une plantation cultivée par les natifs. La façon dont le personnage de Fawcett s'exprime met en évidence les critères nécessaires afin de considérer les Indiens plus proches de la « civilisation » européenne. Il dit: « Ces dits 'sauvages' ont cultivé la jungle là où personne ne pensait possible. Nous avons été si arrogants et dédaigneux, moi-même pas moins que les autres. Regarde comment tout est bien disposé.

10 « The claim that the jungle can suffocate represents the Amazon as a threat to the longevity of the colonizer since its very existence as mess questioned the belief that the 'civilizing' of the jungle through its classification was a universal good. In this way, the mess of the jungle metaphorically suffocated colonial attempts to catalogue the queer space » (notre traduction).

C'est mathématique dans sa précision »¹¹. Ici, nous voyons que c'est leur capacité « mathématique » d'organisation qui provoque la surprise et l'admiration de l'explorateur. Dans l'image qui illustre le dialogue, les plantes sont rangées de façon linéaire, fuyant momentanément le désordre de la jungle pour se rapprocher brièvement du *jardin* européen. Effectivement, pendant tout le film, la folie de la jungle, liée à Fawcett, est contraposée à l'environnement domestique lié à son épouse, Nina Fawcett (Sienna Miller). Le jardin européen est organisé, délicat, beau, entretenu par la main féminine, correspondant à l'image de la dentelle, de la fleur, des feuilles de petit taille. Il est aussi fertile et productif: c'est en plein cœur du jardin domestique que les enfants du couple Fawcett apparaissent toujours à jouer, comme s'ils y avaient poussé. C'est alors à la mesure que l'ambiance de la jungle s'éloigne de son caractère résistant, étrange, imprévisible, *queer* pour reprendre l'expression de Breitman, qu'il est apprécié. Le film projette, ainsi, l'ordre civilisationnel dans l'imaginaire de la jungle.

À partir de ces analyses, nous pouvons soulever une nouvelle hypothèse: pour transcender un imaginaire exotique en Amazonie déjà assez établi, il faut trouver des figures cinématographiques qu'introduisent de la trouble dans la relation entre regard et espace. Il faut chercher des stratégies de mise en scène qui basculent ce répertoire imagétique confortable, décrit souvent par la critique comme un « hommage » aux films à la *Indiana Jones* dont les seuls points en commun sont l'espace où le film est réalisé et la posture civilisatrice par rapport à cet espace¹². C'est dans cet esprit qui nous comparerons, ensuite, les séquences de photographie ethnographique présentes dans *The Lost City of Z* avec celles dans *L'Étreinte du serpent*.

2. Vers une intégration à l'espace

Dans les séquences finales de *The Lost City of Z*, quand le capitaine Fawcett est en expédition avec son fils, les deux explorateurs trouvent une tribu. La voix *off* de Fawcett, qui lit une lettre à son épouse Nina, dit entre autres que cette tribu lui rappelle que « nous

11 « These so-called 'savages' have cultivated the jungle where no one thought it could be done. We've been so arrogant and contemptuous, I no less than others. Look how it's all laid out. It's mathematical in its precision » (notre traduction).

12 Dans cet esprit, et de façon assez déplacée, *The Lost City of Z* a été mis à côté de films comme *Apocalypse Now* (Coppola, 1979), *Aguirre* (Herzog, 2008), *Fitzcarraldo* (Herzog, 1982) et même de *The African Queen* (Huston, 1951), que ce soit par la critique spécialisée, que ce soit par les internautes dans des réseaux comme *Letterbox*.

sommes tous faits de la même matière »¹³. Cette phrase est illustrée avec un plan où Fawcett est derrière une caméra photographique. Il demande à ses photographiés (les Indiens et son fils) de « se rapprocher », et la caméra fait un mouvement *dolly in* jusqu'à un plan très proche de l'objectif de la caméra en scène (Images 5 et 6). S'enchaîne ensuite une séquence de photos en noir et blanc, alternant des clichés des Indiens avec les explorateurs, puis des Indiens seuls, puis du fils de Fawcett tout seul. La musique joyeuse, rêveuse, pétillante, donne la tonalité affective de la scène. Les photos sont montrées sans être « surcadrées »; elles font partie de la même séquence d'images que le film en soi, sans effet d'éloignement formel. Nous ne voyons pas la photographie-objet, mais plutôt l'image ethnographique comme une partie du tissu du film.



Image 5: La caméra avance vers l'objectif de la caméra du protagoniste.

13 « We are all made of the same clay » (notre traduction).



Image 6: Un des plans qui reproduit l'esthétique de la photographie ethnographique.

Quand le même sujet figuratif est abordé par *Ciro Guerra* dans *L'Étreinte du serpent*, le réalisateur ne crée pas seulement un éloignement du regard, mais le problématise et le met dans la perspective du représenté - le *cohiuano* Karamakate. La séquence commence avec une panoramique sur des objets que Théo, le chercheur allemand, a rassemblé pendant son voyage: des tableaux de papillons, des carnets, des pots, des pointes de flèches, et finalement une caméra à côté d'un album de photos. Après, il y a un raccord vers les mains de Théo, qui plongent un portrait de Karamakate sous l'eau de la rivière (Image 7). Il la donne, ensuite, pour que le représenté se regarde. Celui-ci examine la photo, puis regarde sa propre image réfléchie dans la pierre blanche de son collier (qui le caractérise comme *cohiuano*, son ethnie) - nous comprenons qu'il compare ses images. Le son de la séquence n'est marqué que par le bruit de la rivière.



Image 7: La photographie de Karamakate sous l'eau de la rivière.

Notons d'abord la différence entre la première et la deuxième manière de filmer la photographie ethnographique. Dans *The Lost City of Z*, le réalisateur identifie sa propre approche des corps à l'approche ethnographe, car la photo ne se détache pas du film (sauf par l'effet noir et blanc). C'est assez différent du cas de la « photographie filmée », dont la matérialité laisse évidente sa nature de produit du regard du photographe, aussi comme de souvenir et de registre scientifique, de perspective du voyageur comme de l'Européen. De plus, dans la scène, la profondeur du personnage de Karamakate met en évidence les insuffisances du portrait ethnographique en tant que format. Ce dernier est plutôt centré sur l'aspect physique du modèle, plus spécifiquement dans le *registre de sa différence*, ce qui laisse sous-entendue une « normalité » archétypale, hors-champ:

Faire le portrait d'un individu pourrait supposer a priori d'en livrer l'essence, d'en saisir l'irréductible originalité - d'en capturer, pour rester dans la métaphore picturale ou photographique, les yeux. Le portrait ethnographique n'entend cependant pas embrasser la vie d'une personne comme une totalité ni la reconstruire en quête d'une cohérence, mais s'efforce plutôt de traduire la manière dont elle existe à un moment donné ou dans des circonstances précises. (Camelin, Jungen & Massard-Vincent, 2015)

Le film de fiction, au contraire, travaille toujours avec une « fabrication du monde » qui entraîne « l'impression du nouveau, pour provoquer notre investissement psychique sur le mode du 'comme si' » (Aumont, 2018, p. 21) - c'est aussi une espèce de voyage exploratoire. Pour provoquer cet investissement physique il faut, cependant, que le

protagoniste présente un simulacre de subjectivité qui sera objet de notre investissement affectif en tant que spectateurs. Ici, au lieu d'un registre de la différence qui éloigne naturellement, on propose une invention (parce que fiction) de points de similitude. Ce choc entre registre de fiction et registre ethnographique est fait sensible à partir la perplexité du regard de Karamakate quand il examine la photo ethnographique: le film problématise la production de l'image latino-américaine par le regard d'un Autre européen. L'effet est d'autant plus fort si on remarque que l'acteur qu'interprète Karamakate est aussi natif (« la fiction [de cinéma] est une feinte, mais elle comporte une part de trace, et c'est cette duplicité, ce paradoxe, qui rendent [le cinéma] toujours singulier ») (Aumont, 2018, p. 12), et que le cinéaste, bien qu'il soit Latino-américain, est Blanc. La réflexivité mise en scène par ce regard laisse transparaître la condition « fissurée » du spectateur colonial, telle que décrite par Ella Shohat et Robert Stam:

Pour le spectateur européen, l'expérience cinématographique mobilise un sens satisfaisant d'appartenance nationale et impériale, comme toujours sur le dos des peuples « altérisés ». Pour les colonisés, le cinéma (avec d'autres institutions, comme les écoles) ont produit un sens d'ambiguïté profonde, mélangeant l'identification provoquée par la narrative cinématographique un intense ressentiment, car c'est le colonisé lui-même qui est en train d'être « altérisé »¹⁴. (Stam, 1994, p. 103)

C'est à travers ce jeu de regards et cette mise en abyme que le film de Ciro Guerra s'insère dans le contexte de la discussion sur les enjeux de la représentation des territoires marqués par l'exotisme et l'exploration colonialiste, comme c'est le cas de l'Amazonie. Ce moment de réflexivité est scellé par le dialogue à propos des *chullachaqui*, au sein duquel la question de relation entre image et mémoire est soulevée. Il commence quand Théo essaie de ranger la photo, et Karamakate résiste:

- Qu'est-ce que tu fais ?
- Je vais la ranger.
- Pourquoi tu vas me ranger ?
- Ce n'es pas toi, c'est une image.
- Comme un chullachaqui ?
- Un chullachaqui ?

14 « For the European spectator, the cinematic experience mobilized a rewarding sense of national and imperial belonging, on the backs, as it were, of otherized peoples. For the colonized, the cinema (in tandem with other colonial institutions such as schools) produced a sense of deep ambivalence, mingling the identification provoked by cinematic narrative with intense resentment, for it was the colonized who were being otherized » (notre traduction).

- Un chullachaqui... on a tous un. Un être identique à toi, mais vide, creux.
- C'est un souvenir de toi dans un instant passé.
- Un chullachaqui n'a pas de souvenirs. Il erre à travers le monde, vide, comme un fantôme, dans le temps sans temps¹⁵.

Le dialogue identifie l'image à un *chullachaqui*: une image vide, sans mémoire (« pas de souvenirs ») ni Histoire (« dans le temps sans temps »). Cette scène, au tensionner des questions liées au regard posé sur l'Autre et aux produits de ce regard, finit par évoquer des enjeux temporels, de la mémoire, peut-être de l'impuissance de certaines images en tant que registre. Par ailleurs, ce n'est pas la première occurrence de la relation entre regard et mémoire dans l'oeuvre de Ciro Guerra. Dans *L'Ombre de Bogota* (*La sombra del caminante*, Guerra, 2004), par exemple, l'ancien bourreau qui cherche à cacher son passé couvre aussi son regard avec une masque. Nous ne voyons ses yeux que dans les moments de confession: ce sont des yeux maladifs, écarquillés et peu naturels qui portent la trace d'un passé traumatique (qui afflige le personnage en tant qu'allégorie d'une face du peuple colombien). Le même processus est notable dans *Les Voyages du Vent* (*Los Viajes del viento*, Guerra, 2008), où le musicien nomade Ignacio traverse le territoire colombien en passant par des lieux marqués d'une histoire qu'il souhaiterait effacer. Lui aussi est caractérisé par des yeux manquants, filmés sous l'ombre de son chapeau. Voyons alors deux plans marquants de troubles dans la représentation des yeux des personnages dans *L'Étreinte du serpent*.

Pour bien comprendre le premier plan cité, il est important de rappeler qu'au début du récit, la version âgée de Karamakate n'a plus de souvenirs. Ils reviennent à mesure qu'il traverse à nouveau les espaces parcourus auparavant en compagnie de l'allemand Théo. Le fait que les deux histoires se déroulent en parallèle peut alors être lu comme une sorte de *flashback*, de récupération de la mémoire du personnage à travers le voyage. Pour mettre en scène cette relation, Guerra construit un espace amazonien partagé simultanément par plusieurs époques. Cette connexion entre époques au sein d'un même espace a lieu, par exemple, dans un plan à la troisième moitié du film. Ce plan montre Karamakate face à la caméra, avec la silhouette assez floue d'Evan au fond. Le jeu de lumière et d'ombre taille le visage de Karamakate, accentuant quelques formes, aplatissant quelques autres, de façon à ce que les yeux ne sont plus que des grands trous, complètement obscurs sauf par un petit point de lumière qui brille bien au milieu, de temps en temps (Image 8).

15 Traduction: sous-titres français du film.



Image 8: Le jeu d'ombre et de lumière change les contours du visage de Karamakate (âgé).

Il gagne ainsi l'aspect d'un masque vivant, d'une humanité peu usuelle. Il prononce alors un monologue sur sa quête vers la récupération de la mémoire.

Pour devenir guerrier, l'homme *cohiuano* doit tout abandonner et s'enfoncer seul dans la jungle, guidé par ses rêves. Durant ce voyage, il doit découvrir, seul et en silence, qui il est vraiment. Il doit se transformer en un vagabond de rêves. Certains se perdent, d'autres ne reviennent pas. Mais ceux qui le font sont prêts à tout affronter. Où sont-ils ? Où sont partis les chants des mères consolant leurs enfants ? Où sont les histoires des anciens, les murmures d'amour, les récits des batailles ? Où sont-ils partis ?¹⁶

En parallèle de ce monologue, un plan selon le point de vue de Karamakate montre de l'autre bord de la rivière Théo, qui s'évanouit. Ce dernier étant un personnage du récit qui remonte à la jeunesse de Karamakate, on voit alors que le monologue et la rupture du quatrième mur introduisent un déplacement dans le temps. Le procès de récupérer la mémoire est mis en scène spatialement, sous la forme de voyage: en traversant un même espace, le personnage « revit » ce qu'il a vécu antérieurement.

On retrouve dans la dernière séquence du film un deuxième moment où le regard est troublé. Quand Evan prend le *caapi*, il est envahit par un rêve hallucinogène qui est d'abord construit avec des images réalistes - un plan aérien de la forêt, des images des animaux, etc - et aboutit en un plan frontal de Karamakate, qui a les yeux fermés. Une fois qu'il les ouvre, nous notons qu'au lieu de ses globules oculaires, il y a deux points de lumière blanche.

16 Traduction: sous-titres français du film.

Ensuite, il ouvre la bouche, aussi une source de lumière, qui grandit au point d'envahir toute l'image (Image 9).



Image 9: L'image de Karamakate (jeune) dans le rêve de *caapi*.

Le rêve purement abstrait - la seule partie du film qui est en couleurs - commence juste après. Cette expérience sensorielle est vécue par le spectateur comme par le personnage, sachant que le changement de noir et blanc envers les formes abstraites en couleur provoque l'effet de basculement sensible. Dans les plans finaux du film, nous voyons Evan tout seul, sans aucun objet, marchant contre le paysage, sans signe de son collègue de voyage autochtone. Les papillons blancs qui entourent son corps peuvent être lus alors comme la consolidation de son appartenance au paysage: c'était les mêmes papillons qui entouraient le corps de Karamakate au début du film. Dans cette séquence, c'est alors le regard troublé du guide de voyage qui introduit une rupture sensorielle, et qui, par conséquent, amène à une nouvelle relation avec l'espace. Cette séquence peut aussi se référer au rôle du cinéma dans le basculement des regards sur des espaces longtemps exotisés comme l'Amazonie. Le natif, qui guide l'explorateur blanc, guide aussi le spectateur à travers la mémoire de l'espace, introduisant aussi une spatio-temporalité en spirale, qui envahit la forme même du film. Il s'agit d'une manière, entre les infinies formes en potentiel au cinéma, de montrer le voyage en Amazonie non pas avec l'objectif de le transformer en spectacle, mais plutôt d'un espace habité, historicisé, et ayant des dynamiques caractéristiques d'organisation de l'espace et du temps, qui ne sont pas toujours identiques à celles d'ailleurs.

Considérations finales

Avec cet article, nous avons voulu montrer que l'esthétique d'un film peut déterminer de quelle manière l'iconographie du voyage, spécifiquement en Amérique latine, peut renforcer ou rompre avec une ancienne construction du continent comme espace exotique. Nous avons vu alors que, dans les cas étudiés, l'exotisme du paysage dépend de différentes dynamiques du regard, qu'il soit le regard du réalisateur, qu'il soit la figuration des yeux du personnage. Ces regards divers nous montrent des systèmes esthétiques et discursifs d'éloignement (dans le premier cas) et de rapprochement (dans le deuxième cas) du paysage amazonien. Le regard comme mécanisme d'introduction à une *mémoire de l'espace* sert aussi à briser avec l'ordre de l'espace exotique, vu que ce dernier existe hors de l'Histoire.

Références bibliographiques

AUMONT, J. **Fictions filmiques**: comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2018. 180 p.

BRANDÃO, A. S. Viagens, passagens, errâncias: notas sobre certo cinema latino-americano na virada do século XXI. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, vol. 1, n°. 1, pp. 73-98, jun. 2012.

BREITMAN, E. **Queer Futurity and Hybridity in Arrival and Embrace of the Serpent**. 2019. 133 f. Thèse (Doctorat en Études de genre). University of Colorado Boulder, Boulder, 2019.

CAMELIN, S.; JUNGEN, C.; MASSARD-VINCENT, J. **Portraits. Esquisses anthropographiques**. Paris: Éditions Petra, 2011. 288 p.

CORRIGAN, T. Genre, Gender and Hysteria: The Road Movie in Outer Space. *In*: Timothy CORRIGAN (org.). **A cinema without walls: movies and culture after Vietnam**. Londres: Routledge, 1991, pp. 137-160.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales – CNRTL. Disponible sur: <https://www.cnrtl.fr/>. Consulté le 5 septembre 2020.

ECHEVARRÍA, R. G. **Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative**. Durham: Duke University Press Books, 1998. 272 p.

EL KHACHAB, W. Le road movie interculturel comme voyage mystique: *Le voyage* de Fernando Solanas. **Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies**. Montréal, vol. 18, n°. 2–3, pp. 123-142, printemps 2008.

EVERETT, W. Lost in Transition? The European Road Movie, or A Genre “adrift in the cosmos”. **Literature/Film Quarterly**, vol. 37, n°. 3, pp. 165–175, 2009.

GARIBOTTO, V.; PÉREZ, J. (eds.). **The Latin American Road Movie**. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 282 p.

LEFEBVRE, M. **Landscape and Film**. Londres : Routledge, 2007. 396 p.

PRATT, M. L. **Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation**. Londres: Routledge, 2007. 296 p.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media**. New York: Psychology Press, 1994. 436 p.

Films cités

L'OMBRE de Bogotá. Réalisé par Ciro Guerra. 2004.

LES VOYAGES du Vent. Réalisé par Ciro Guerra. 2008.

L'ÉTREINTE du serpent. Réalisé par Ciro Guerra. 2015.

THE LOST City of Z. Réalisé par James Gray. 2016.

Artigo recebido em: 06.09.2020

Artigo aceito para publicar em: 04.11.2020