

**Erika THOMAS**  
Maître de Conférences 71ème section  
Cinéma et Audiovisuel  
Equipe Média culture et communication internationale  
Faculté des Lettres et Sciences Humaines - Université Catholique de Lille

**Images du Brésil : Identité, Histoire et Société**  
**DOSSIER DE SYNTHÈSE**

Présenté à l'université de Strasbourg en vue de l'obtention de  
L'Habilitation à Diriger des Recherches

**Directeur de Recherches : Denis Rolland**  
Professeur des Universités  
Université de Strasbourg  
Année universitaire 2011-2012



# SOMMAIRE

<b>Avant Propos</b>	<b>5</b>
<b>Introduction</b>	<b>6</b>
L'industrie cinématographique brésilienne	8
Le groupe Globo	9
<b>Images et Identité</b>	<b>12</b>
1. Appréhender l'identité	13
2. représentations filmiques des identités dominées	17
3. Le cas particulier des Indiens du Brésil	23
<b>Images Histoire et mémoire</b>	<b>32</b>
1. Histoire et mémoire	33
2. Un contexte historique : la dictature brésilienne (1964-1985)	34
3. La dictature dans la fiction et dans le documentaire	36
4. Contextes dictatoriaux et démocratiques de la fonction mémorielle	42
5. Intermède musical	44
<b>Images Espaces et Société</b>	<b>47</b>
1. Du <i>sertão</i> au bidonville : espaces cinématographiques emblématiques du Brésil	48
2. Le <i>sertão</i> du <i>cinema novo</i>	50

3. Les bidonvilles du cinéma contemporain	54
4. Le Brésil des <i>telenovelas</i>	56
<b>Considérations finales et perspectives</b>	<b>63</b>
1. Actualités d'une esthétique de la violence	63
2. Perspectives de recherches	65
<b>Bibliographie</b>	<b>68</b>
<b>Annexe 1 : Liste des travaux présentés</b>	<b>74</b>
<b>Annexe 2 : Curriculum Vitae</b>	<b>79</b>
<b>Annexe 3 : Axes de recherches CMCI – FLSH Lille</b>	<b>89</b>

## Avant propos

*Le dossier de synthèse* que nous présentons ici en vue de l'Habilitation à Diriger des Recherches s'étaye sur 21 articles et actes de colloques à comité de lecture, 1 recherche originale intitulée *(In) visibilités des Indiens dans le cinéma et l'audiovisuel brésiliens contemporains*, 2 ouvrages publiés *Les telenovelas entre fiction et réalité*, L'harmattan, Paris, 2003 et *Le cinéma brésilien, du cinéma novo à la retomada*, L'Harmattan, Paris 2009<sup>1</sup> et 6 communications à des journées d'études, séminaires ou colloques.

Dans ce dossier, les numéros entre crochets renvoient aux travaux présentés dans *Le dossier de travaux* qui accompagne cette synthèse et qui suit la même structuration non chronologique en trois parties. Celles-ci constituent des entrées thématiques dont les mots clés emblématisent le fil conducteur de ce qui nous occupe et nous préoccupe, en termes de recherches, depuis nos années de DEA<sup>2</sup> et de doctorat: 1) image et *identités* ; 2) image, *Histoire et mémoire* ; 3) image, *espace et société*.

Notre CV détaillé, ainsi que les axes de recherches proposés pour la rentrée 2011 à l'équipe de recherche dont nous assurons la responsabilité scientifique depuis le 1 juin 2011<sup>3</sup>, *Cultures, Médias et Communication Internationale* (FLSH Université Catholique de Lille) constitueront, avec la liste des travaux présentés, les annexes qui viendront clore ce document de synthèse.

---

<sup>1</sup> *Le cinéma brésilien, du cinéma novo à la retomada*, L'Harmattan, Paris 2009 est l'ouvrage extrait de notre thèse de doctorat, *Figures de l'étranger : construction des identités et du rapport à l'Autre dans le cinéma brésilien*, Paris 3, Sorbonne Nouvelle, 11 juin 2001, sous la direction de Michel Marie.

<sup>2</sup> Erika THOMAS, *Baile Perfumado : Un exemple du cinéma brésilien*, DEA, Paris 1, Octobre 1999. Sous la direction d'Hélène Puiseux.

<sup>3</sup> Université dans laquelle nous travaillons en tant qu'enseignant-chercheur (vacataire puis recrutée en qualité de Maître de conférence) depuis 2004.

## INTRODUCTION

Les images filmiques renferment et véhiculent d'innombrables éléments intéressants. L'approche tout à la fois communicationnelle et anthropologique d'une société. Non pas parce qu'elles en seraient un reflet, mais parce qu'elles témoignent de « *ce qui apparaît photographiable et présentable sur les écrans à une époque donnée* » (Sorlin, 1977 : 68-69) et parce qu'elles agencent et actualisent des problématiques qui traversent l'époque et la société. Elles expriment ainsi, de façon manifeste ou de façon latente, les systèmes de valeurs, les idéologies, les injonctions plus ou moins explicites des sociétés qui les produisent. Cette approche des images nous a conduit à privilégier, dans nos recherches portant sur le Brésil, l'analyse des discours cinématographiques, médiatiques et audiovisuels en considérant leurs représentations et leurs significations au regard de leur contexte culturel de production.

Dans la mesure où un film, au-delà de sa valeur esthétique, peut être considéré comme un *document* il nous a également semblé nécessaire d'en comprendre les mécanismes et les conditions socio-économiques de production. Nous avons eu l'occasion, dans deux récentes recherches et publications portant sur l'industrie cinématographique brésilienne [1]<sup>4</sup> et sur le conglomérat médiatique Globo [2]<sup>5</sup> d'explicitier une certaine spécificité de la production audiovisuelle brésilienne. Réfléchir sur l'amont de la production filmique permet de percevoir ce qui, indiscutablement, lie cinéma et télévision dans la société brésilienne. Le

---

<sup>4</sup>Erika THOMAS (2011) « L'industrie cinématographique brésilienne : essors financiers et failles démocratiques d'un modèle économique » : in *INAGlobal*, revue des industries créatives et des médias : <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/>

<sup>5</sup>Erika THOMAS (2010), « Organizações Globo : vecteur idéologique » in *INAGlobal*, revue des industries créatives et des médias : <http://www.inaglobal.fr/television/article/organizacoes-globo-vecteur-ideologique>

cinéma brésilien peine à conquérir son public dans son propre marché – dominé à 80% par le cinéma américain<sup>6</sup>. Les *telenovelas* – produites et diffusées par TV Globo, 1<sup>e</sup> chaîne nationale – obtiennent des scores d’audiences qui, bien qu’en baisse depuis quelques années, vont de 30 à 47%<sup>7</sup> durant la décennie 2000. Au-delà de leur différence de réception dans la société brésilienne, et avant même l’entrée de Globo dans la production cinématographique en 1998, nous pouvons considérer que le cinéma national et les *telenovelas* dialoguent, partagent<sup>8</sup> et se disputent des terrains communs – en particulier celui de raconter une certaine *brésilianité* –. Bien qu’affichant des ambitions différentes, cinéma et *telenovela* nous semblent également unis dans une même conception centralisée de la production. Conception qui nous semble constituer le paradoxe de ces productions audiovisuelles posées comme emblématiques du Brésil. En effet, les moyens financiers et les moyens de productions se concentrent essentiellement dans une région du Brésil, et pour être plus précise, essentiellement dans l’axe Rio-São Paulo qui, se constitue de fait comme le lieu à partir duquel s’énonce cette *brésilianité*. Nous avons, dans nos recherches sur l’industrie cinématographique brésilienne et sur le groupe médiatique Globo, mis en perspective cette donnée qui nous semble révéler, en creux, un type de fonctionnement problématique de la société brésilienne toujours marquée par de grandes disparités régionales et d’importantes inégalités sociales (Cavalcante, 2011), ce quelque chose rejoint ce que l’anthropologue brésilien Roberto Da Matta déconstruit en analysant les rituels de la société brésilienne (Da Matta, 1979) et qui concerne, selon nous, une forme de difficulté vis-à-vis de l’exercice démocratique de toutes les formes de pouvoir.

---

<sup>6</sup> Données ANCINE 2010. Le cinéma brésilien a obtenu pour cette année 19% de son marché intérieur.

<sup>7</sup> Moyenne considérée à partir des audiences de *telenovelas* de 21h. *Folha de Sao Paulo* 22/06/2010, 27/09/2007 et <http://ocanal.org/category/tv-2010/>.

<sup>8</sup> Cinéma et telenovelas partagent des acteurs remarquables au niveau national et international comme Fernanda Montenegro, nominée aux Oscars en 1998 pour son rôle dans *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), Fernanda Torres (Prix d’interprétation féminine à Cannes en pour *Eu sei que eu vou te amar* (Arnaldo Jabor, 1986) ou encore Rodrigo Santoro pour n’en citer que quelques uns.

## **Industrie cinématographique**

Malgré un nombre de film annuel à la hausse – 75 films pour l’année 2010 – depuis la *retomada*, et le succès phénoménale de *Tropa de Elite 2* (J. Padilha) en 2010<sup>9</sup>, le modèle économique qui sous tend l’industrie cinématographiques brésilienne est questionné de façon récurrente depuis quelques années (Gatti, de Luna Freyre, 2009). Entièrement dépendantes de fonds publics gérés par un secteur essentiellement privé – car ce financement est étayé sur différents systèmes d’exonérations fiscales – l’industrie cinématographique brésilienne se caractérise par un certain nombre d’éléments qui rendent quelque peu problématique sa croissance. Parmi ceux-ci, la concentration du financement et de la production dans l’axe Rio-São Paulo (ainsi 69% des films de fiction 2010/2011 et 86% du documentaire en court de tournage, en post production ou prêts<sup>10</sup>) ; une distribution nationale dominée par les majors américaines qui, se trouvant en conflit d’intérêt pour placer leurs propres films, limitent le temps d’exposition des films brésiliens ; un marché à 80% dominé par le cinéma américain ; un faible pourcentage de spectateurs de cinéma avec prix du billet relativement cher pour le pouvoir d’achat brésilien. Depuis 1998 la co-production avec le groupe Globo – qui peut prendre différentes formes dont un partenariat médiatique une fois que le film est prêt – interroge et divise la profession (Fonseca 2003 :26-28). Pourtant, indéniablement, au vu des moyens médiatique dont le groupe dispose, Globo constitue le plus souvent une importante vitrine pour le film (en 2010, Globo a produit ou co-produit 11% des films brésiliens et ces 11% ont représenté 86,5% des spectateurs de films brésiliens et 88% du revenu total du cinéma brésilien).

---

<sup>9</sup> *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010) a pulvérisé les audiences avec plus de 11 M de spectateurs.

<sup>10</sup> Source: G. CARNEIRO *Levantamento da produção nacional 2010/2011*, Revista de Cinema uol.com.



## Le groupe Globo

Couvrant 98,44% du territoire national, (soit 99,50% de la population brésilienne) TV Globo qui produit chaque année 2500 heures de *telenovelas*, fait partie du conglomérat médiatique le plus important du Brésil, *Organizações Globo*. Fondée au lendemain du coup d'Etat militaire, la chaîne constitue l'élément fédérateur du groupe avec une moyenne journalière de 45,2 % de part d'audience<sup>11</sup> Le capital médiatique qu'apporte le groupe en termes de co-productions se mesure à l'aune des différents vecteurs médiatiques dont il dispose : ses diverses chaînes, magazines, hebdomadaires, quotidiens, radio...assurent une visibilité spectaculaire à ses toutes ses productions dans la société brésilienne. L'impact d'une telle concentration médiatique interroge la démocratie et nous conduit également à considérer qu'un certains nombre de débats présents dans les *telenovelas* et dans la société brésilienne sont articulés par cette puissance médiatique.

Ces éléments exposés, concernant la fabrication cinématographique et télévisuelle, nous éclairent sur un fonctionnement de la société brésilienne qu'il convient parfois de confronter à l'analyse des contenus pour comprendre certaines ambiguïtés pouvant relever d'une vision idéologique figeant la société brésilienne dans certaines de ses impasses<sup>12</sup>.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, soulignons également que c'est d'abord et avant tout la fiction qui nous a mobilisée mais que précisément sa puissance d'évocation du réel nous a progressivement amenée à nous intéresser au documentaire brésilien, et en particulier au documentaire anthropologique (afin de cerner la construction des altérités) et au documentaire politique (qui témoigne d'une époque et d'une Histoire qui nous intéresse

---

<sup>11</sup> Audience mesurée en 7h et 24h du lundi au dimanche. Source Midia Dados 2010 <http://midiadados.digitalpages.com.br/home.aspx> (consulté le 25 juin 2011)

<sup>12</sup> Cette question fera l'objet d'une analyse plus systématique dans d'une recherche entreprise depuis peu portant sur les « détournement ou ravissement du réel dans la fiction médiatique » (utilisation d'images d'archives, de faits divers...), recherche s'étayant sur l'hypothèse d'un plaidoyer, plus ou moins inconscient, non pas pour une transformation de la société brésilienne telle que la revendiquaient les cinéastes utopistes du *cinema novo*, mais au contraire pour la cristallisation de certains aspects disparates de la société brésilienne.

particulièrement, celle de la dictature militaire (1964-1985)) tout en en considérant, pour les documentaires abordées, la question de la restitution, de la reconstitution et de l'agencement dans ce genre qui revendique un accès au réel alors même que « *le documentariste ne peut pénétrer là où la caméra était (...) interdite, ni tout simplement là où elle était absente* » (Gauthier, 2003 : 6). Du même coup, nous avons été amenée, le plus souvent, à considérer fiction et documentaire comme un ensemble à partir duquel se trouvaient énoncés un certain nombre d'éléments participant à une construction de l'identité, de la mémoire et de la société brésilienne et qui activaient – au travers de leurs agencements particulier et sans lien systématique avec le genre – des lectures fictivisantes et des lectures documentarisantes étayées sur la réalité ou non réalité présumé de l'Énonciateur (Odin, 1984 : 267).

Ce document de synthèse – qui accompagne le dossier des travaux s'organisant de façon similaire – comporte trois parties qui, nous l'avons dit, ne répondent pas à des critères chronologiques mais à des entrées, des thématiques aux frontières poreuses mais rendant compte de ce qui nous interpelle dans notre approche du cinéma et de l'audiovisuel brésilien, à savoir *des traces et des expressions d'une origine vécue comme problématique* (du fait de l'ethnocide et de l'esclavage) *d'un passé douloureux* (du fait de la dictature) et *d'une société écartelée* (du fait des grandes disparités sociales qui la caractérisent).

1. **Images et identités** rassemble nos recherches concernant la représentation de deux composantes majeures, mais refoulée ou forclosée, de l'identité collective brésilienne, à savoir la représentation des Noirs et des Indiens dans le cinéma et l'audiovisuel brésiliens. Cette partie découle et approfondit un des points abordés dans notre thèse de doctorat et comprend la recherche originale entreprise en 2008, en vue de la

préparation à l'Habilitation à Diriger des Recherches et intitulée *(In) visibilité des Indiens dans le cinéma et l'audiovisuel brésiliens contemporains*.

2. **Images, Histoire et mémoire** s'étaye sur nos recherches portant sur les influences culturelles et sur les expressions cinématographiques et télévisuelles de la dictature brésilienne. Ces recherches mettent en perspective une forme d'ambiguïté dans le traitement audiovisuel d'un passé problématique – sur lequel la société brésilienne nous semble, encore à l'heure actuelle, partagée – et se confrontent à des symptômes dans le réel sur lesquels nous avons souhaité réfléchir et qui constituent deux intermèdes musicaux, dans cet ensemble portant sur le cinéma et la télévision.
  
3. **Images espaces et société** met en tension des visions du Brésil en considérant nos recherches portant d'une part, sur les espaces topographiques emblématiques de l'exclusion avec leurs personnages marginalisés problématisant la question des injustices et des frontières sociales au Brésil; d'autre part sur les *telenovelas* comme laboratoire de création de fictions qui, tout en niant les frontières sociales et les injustices, revendiquent – comme les créations précédentes – une forme de réalisme en rapatriant des éléments du réel (images d'archives, sujets du débat social, personnalité publique...) dans leurs diégèses.

## I. IMAGES ET IDENTITES

Au Brésil, la question identitaire – traversant la production intellectuelle et culturelle depuis les années 30<sup>13</sup> – se pose essentiellement au travers d’une *affirmation* identitaire qui nous semble mettre en tension *identité culturelle refuge* et *identité culturelle relationnelle* (Wolton 2003 : 169). Les projets politiques transcendant les différentes problématiques culturelles et identitaires – que supposent, selon Wolton, *l’identité culturelle relationnelle* – ont pris des formes particulières dans l’Histoire du Brésil, dont *l’idéologie du blanchiment de la race*<sup>14</sup> (Petruccelli 1996 : 134-149) et le concept de *démocratie raciale*<sup>15</sup> (Guimarães 2002, Souza, 2000) constituent les sous-bassement idéologiques les plus problématiques des ambiguïtés de la société brésilienne entourant ces questions. Les recherches que nous avons entreprises depuis notre thèse de doctorat nous ont permis de prendre part à ce débat national<sup>16</sup> en nous attachant à expliciter ce que les images filmiques laissent entendre, sur ce sujet, au-delà même de ce qu’elles veulent dire et de ce qu’elles donnent à voir.

---

<sup>13</sup> Avec le surgissement des premières grandes recherches ethnographiques entreprises par les anthropologues brésiliens sur le Brésil dont Gilberto Freyre est le principal représentant.

<sup>14</sup> Cette idéologie influencée par les théories racistes du XIXe siècle a déterminée la politique d’immigration choisi d’Européens blancs afin que le métissage « blanchisse » au cours des générations la couleur de la peau des brésiliens.

<sup>15</sup> L’expression « Démocratie raciale » construit l’idée d’un Brésil dans lequel les préjugés et discriminations raciales n’existent pas. Cette expression se vulgarise dans les années 30 au travers notamment des travaux de l’anthropologue brésilien Gilberto Freyre (*Casa Grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*, Rio de Janeiro, Maia e Schmidt, 1933).

<sup>16</sup> Moins « organisé », moins polémique que celui qui a existé dans la société française en 2010, mais plus présent et plus profondément enraciné – du fait de son histoire – dans la société brésilienne.

## 1. Appréhender l'identité

Notre parcours de formation en psychologie sociale a constitué un premier mode d'appropriation intellectuel de ce concept – dont les bases d'une approche scientifiques ont été posées par la philosophie de la connaissance (Montaigne 1595 ; Descartes 1637 ; Hegel 1805)<sup>17</sup> –. La fertilité du concept tient en partie à son enracinement à la frontière et au croisement de différents champs disciplinaires intéressant l'ensemble de nos recherches. Le concept est ainsi problématisé de différentes façons dans de nombreuses recherches en sciences humaines : les travaux de Ricœur (1990) – mettant en perspective l'*ipseité* (conscience de soi à travers le temps qui amène des changements) et la *mêmeté* (déterminant des rapprochements interindividuel et intergroupes sur la base d'une reconnaissance de ce qui est commun) – ceux de Kaës (1999) sur la psychanalyse des groupes, – considérant la *fonction phorique* de certaines identités groupales (illustrant des modes d'appropriation et d'expression individuelles de problématiques groupales inconscientes) – ou encore les diverses et classiques publications de Zavalloni (1972), Goffman (1973, 1975), Moscovici (1979), Jodelet (1989), ou encore à celles de la revue *Hermès* (1991, 2001). Tous ces travaux et bien d'autres nous ont permis de privilégier certaines approches et certains outils conceptuels afin de travailler sur la société brésilienne à partir des images audiovisuelles et de proposer à notre tour des outils pour l'appréhender. C'est ainsi que nous avons essentiellement considéré l'identité en lien avec les différents groupes sociaux conditionnant l'intégration ou la non intégration de normes, de valeurs et d'injonction de la société ainsi que l'ensemble de représentations liées aux groupes d'appartenance.

A la frontière des considérations philosophiques, sociologiques et psychosociologiques, nous avons également abordé cette question dans une perspective l'anthropologique au travers du célèbre *Séminaire* au Collège de France dirigé par Lévi-Strauss (2007) et par le biais de la

---

<sup>17</sup> Allant de Montaigne qui doute (« *Qui suis-je ? Je doute même de moi qui doute* ») ou de Descartes qui affirme (« Je pense donc je suis ») à Hegel qui y introduit la part de l'altérité (« *L'identité du moi n'est possible que grâce à l'identité de l'autre qui me reconnaît* »)

notion d'*identité ethnique* – ce « signifiant flottant » (Lévi-Strauss, 1999 : 49) quelque peu problématique<sup>18</sup> (Vienne 2000 : 799) – qui illustre une *réponse identitaire stratégique* activée lors de conflits et de rapports de force extra groupe déterminant des *frontières ethniques* (Barth 1999 : 205). Nous voulions par là, mettre en perspective le fait qu'au Brésil ces rapports de force et de pouvoir conditionnent les perceptions plus ou moins valorisées ou rejetées de ces identités ethniques (Da Matta 1976 : 33-54 ; Da Matta 1997).

En considérant que les « *identités sont des représentations, des images et non des réalités* » (Ollivier 2009 : 8) nous comprenons d'emblée que les images filmiques, élaborant et reproduisant des discours et des représentations sociales, peuvent être de puissants vecteurs d'analyse des problématiques identitaires traversant une société. Cette considération « socio anthropologique » – faisant des médias un vecteur de connaissance d'une société par la mise à jour des représentations, des idéologies, des systèmes de valeurs – nous a apparu d'autant plus fertile que, comme nous l'avons dit, la production culturelle brésilienne, et donc la production filmique, nous semble fortement imprégnée de discours plus ou moins explicites relatifs à une *brésilianité*, révélant au cœur d'un espace brésilien, une identité brésilienne<sup>19</sup>.

En 1998, l'analyse du film brésilien *Baile Perfumado* (Ferreira e Caldas, Brésil, 1997) pour notre mémoire de DEA entrepris sous la direction d'Hélène Puiseux (Paris 1, octobre 1999)<sup>20</sup> nous a permis de considérer les liens entre le sujet, les groupes et le territoire comme étayage central du discours filmique sur la construction identitaire. Le film – racontant l'histoire du cinéaste libanais Benjamin Abrahão ayant filmé les *cangaceiros* du Nordeste brésilien –, fait du personnage central, le porteur d'un discours sur la société brésilienne. Le Brésil, au

---

<sup>18</sup> Ce concept émerge a vers la fin des années cinquante dans un contexte colonial.

<sup>19</sup> Un ouvrage récent témoigne de cette question récurrente dans le cinéma brésilien: Maurício Reinaldo GONÇALVES *Cinema e Identidade Nacional no Brasil - 1898/1969*, LCTE editora São Paulo, 2011.

<sup>20</sup> Erika THOMAS, *Baile Perfumado : Un exemple du cinéma brésilien*, DEA, Paris 1, Octobre 1999.

travers du personnage, se construit comme le lieu labyrinthique de jeux de pouvoir où les *mises en scène de soi* (Goffman 1973) déterminent des stratégies identitaires plus ou moins efficaces. Nous avons établi, au cours de cette analyse, que la figure du labyrinthe – spatial, relationnel et temporel – était indissociable de la structuration identitaire du personnage au Brésil et que son cheminement identitaire s'éclairait à la lumière de la notion hégélienne de « conscience malheureuse » (Hegel 1939 : 176) dans la mesure où ses relations sociales s'avéraient être des impasses. Ce personnage étranger – ayant réellement existé – revenant sans cesse sur son identité nous a incitée à considérer plus amplement, dans un des chapitres de notre thèse de doctorat<sup>21</sup>, les personnages investissant des formes d'altérités radicales dans cinématographie brésilienne et en particulier les Noirs et les Indiens. Dans notre corpus de 45 films, la question du discours filmique porté sur la construction de l'identité collective brésilienne s'y trouvait problématisée par la mise en lumière des liens entre l'identité collective, la mémoire et l'Histoire transmise de génération en génération sous forme de mémoire et d'oubli (Candau 1998 : 92). Aux liens des sujets à l'espace (le sujet, les groupes sociaux et le territoire) s'ajoutaient ainsi ceux des sujets aux temps (le sujet, les groupes sociaux et l'Histoire).

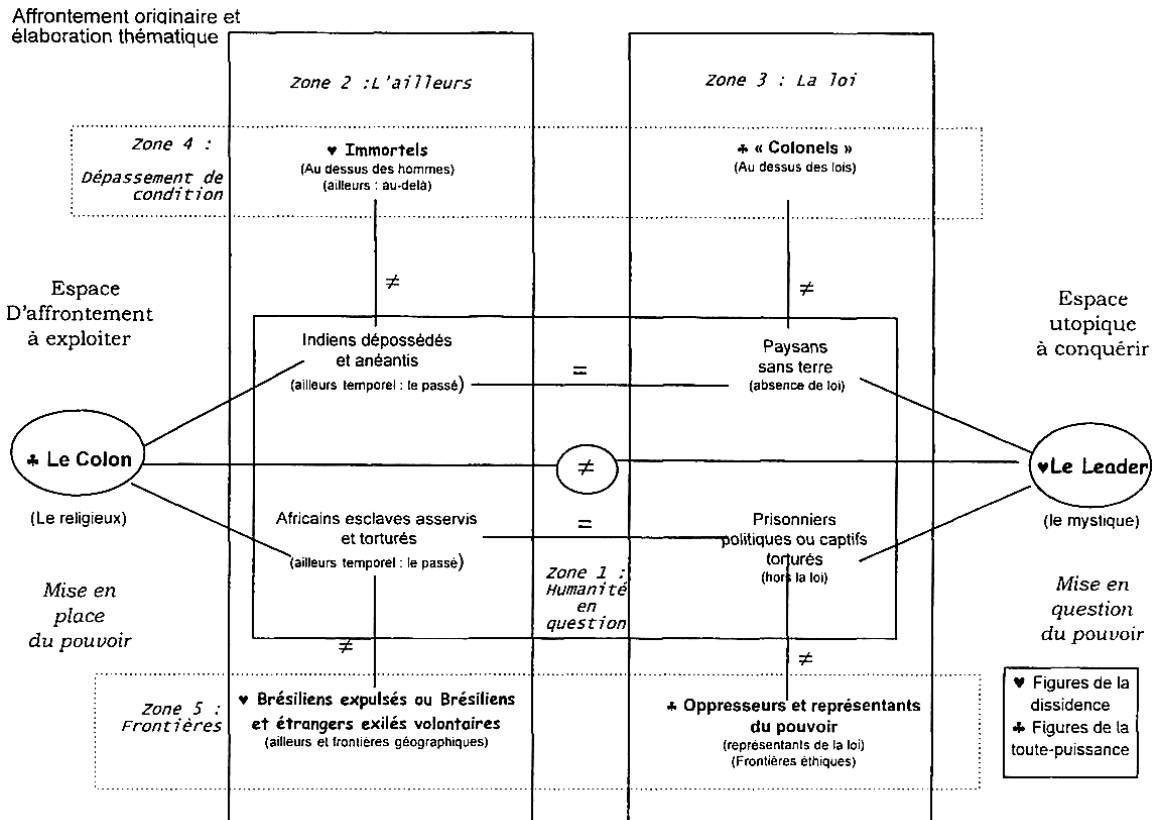
Pour analyser les discours filmiques dans cette perspective, il fallait considérer une mémoire collective construite et réifiée à partir de représentations collectives dominantes concernant l'origine, l'histoire et la nature d'un groupe donné ou d'une société donnée en tenant compte du fait que ces représentations produites et partagées par les membres d'un groupe ou d'une société se transmettent à travers les générations et qu'elles contraignent l'individu à penser et à d'exprimer ce qu'il est (Moscovici 1989 : 65-67). Nous avons étudié le cinéma comme un des puissants relais de telles représentations.

---

<sup>21</sup> Erika THOMAS, *Figures de l'étranger : construction des identités et du rapport à l'Autre dans le cinéma brésilien* dir. Michel Marie, Paris 3, juin 2001.

En partant de l'Histoire du Brésil, et en particulier de la rencontre ou confrontation fondatrice de l'identité brésilienne, à savoir la rencontre entre l'Indien (les anéantis), le Blanc (les colonisateurs européens) et le Noir (les esclaves) nous avons démontré que la place de chacun dans le champ de la conscience collective était inégalitaire : le Blanc dominant le Noir, objet de refoulement et l'Indien, objet de forclusion. Nous avons démontré que ces places implicites laissaient des traces dans la production cinématographique en termes de thématiques abordées et de visibilité accordées aux uns et aux autres. Nous avons alors construit un modèle d'analyse du cinéma brésilien (voir page suivante) nous permettant de répartir l'intégralité de notre corpus - constitué de 45 films allant de 1959 à 1999 - à l'intérieur de zones précises du modèle d'analyse et de rendre compte des thèmes et questionnements sous-jacents. À partir de la figure du colon, des Indiens et des esclaves noirs, le modèle se construit par système d'équivalences et d'oppositions qui délimitent des zones de questionnement appelant à une nouvelle lecture des films du corpus. Le modèle d'analyse proposé rendait compte du fait que ces éléments identitaires - le colon, l'esclave et l'anéanti / le blanc, le noir et l'indien tels qu'ils se présentent dans leurs interactions originaires - pouvaient être considérés comme le *noyau central des représentations* ultérieures. Autour de ce noyau central, le cinéma élabore des discours sur l'identité collective brésilienne.





## 2. représentations filmiques des identités dominées

Dans les travaux ultérieurs à notre thèse de doctorat, nous abordons la question des identités essentiellement à partir des rapports intergroupes déterminants des groupes majoritaires et dominants et des groupes minoritaires et dominés. Nous avons le plus souvent privilégié cette notion de « groupe dominé » - étayé sur des indices économiques et psychosociaux - plutôt que celle de « groupe minoritaire » qui nous paraît plus ambiguë (Le Dref 2008 : 21-31) même si parfois nous les avons penser comme équivalentes dans la mise à l'écart, la stigmatisation et l'exclusion qui les sous-tend. Nous considérons les notions de *dominants* et *dominés* comme étant particulièrement opérantes dans la société brésilienne caractérisée, selon l'anthropologue Roberto Da Matta, par sa structure extrêmement hiérarchisée très soucieuse du « chacun à sa place » (Da Matta 1983 : 178) et par son « mythe des trois races»

(Da Matta 1981 : 58-85) créé par l'élite brésilienne, influencée par les théories racistes de Agassiz, Buckle, Gobineau ou Couty, pour récupérer la structure hiérarchique de la société brésilienne lors de l'Indépendance du Brésil. Selon Da Matta, une telle mythologie de la réalité brésilienne a jeté les « *bases d'un projet politique et social pour le brésilien au travers de la conception du blanchiment de la race comme objectif à atteindre* (Da Matta idem : 69)<sup>22</sup>. La production audiovisuelle - qui porte les traces des idéologies qui ont traversé la société brésilienne - va rendre compte de cette mise à l'écart des dominés (Noirs et Indiens) et cette de promotion du blanchiment.

Pour ce qui concerne la représentation des Noirs au cinéma ou à la télévision, nous avons démontré dans notre thèse de doctorat – ayant donné lieu à une publication synthétique<sup>23</sup> [3] – puis dans notre recherche ultérieure sur les *telenovelas brésiliennes*<sup>24</sup> [4] qu'en dehors des fictions abordant l'époque de l'esclavage ou de fictions se déroulant dans les bidonvilles, cette présence était des plus discrète : les premiers rôles cinématographiques ou télévisuels n'étant généralement pas occupé par des Noirs. Notre recherche se proposait de réfléchir à la question de « consolidation identitaire » revendiquée par les *telenovelas*, à la lumière de la réalité brésilienne. Une passionnante recherche de Joel Zito Araujo (2000), publiée sous forme d'ouvrage et se doublant d'un documentaire, interrogeait la place du Noir dans les *telenovelas* et dénonçait les stéréotypes liés à ces représentations. Notre recherche sur les *telenovelas*, tout comme celle de Araujo, portaient en elles un contexte particulier, celui d'un après retour à la démocratie dans lequel se déconstruisait un certain nombre de discours officiels<sup>25</sup>. Ainsi, des mouvements indiens et noirs – comme le *Movimento Negro* – se font

---

<sup>22</sup> Nous traduisons. “As bases de um projeto político e social para o brasileiro por meio da tese de branqueamento como alvo a ser buscado”.

<sup>23</sup> Erika THOMAS, *Le cinéma brésilien, du cinema novo à la retomada*, Paris, L'Harmattan, 2009.

<sup>24</sup> Erika THOMAS, *Les telenovelas entre fiction et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2003.

<sup>25</sup> Les militaires au pouvoir entre 1964 et 1985 ont largement utilisé le mythe de la « démocratie raciale » pour leur propagande et afin de taire toute contestation sociale liée à des processus de discrimination.

alors entendre et invitent les chercheurs à questionner les revendications et la place des Noirs et des Indiens dans la société brésilienne y compris dans la mémoire collective. Cette période de revendication, va être propice, au niveau politique, à des actes symboliques posés pour afficher un projet commun prenant en considération la diversité ethnique et culturelle qui s'est donnée d'emblée à la constitution du Brésil. Ainsi, le 20 novembre 2003, le jour de la *Conscience Noire* est inclus dans le calendrier scolaire. De même l'enseignement de l'Histoire et de la culture Afro-brésilienne – abordant des thèmes comme « Histoire de l'Afrique et des Africains », « Lutes des Noirs au Brésil », « culture afro-brésilienne » ou « le Noir dans la formation de la société brésilienne » – sont devenus obligatoire<sup>26</sup>. Mais, et c'est le sens de nos recherches, dans les médias, la visibilité et la représentation des Noirs reste encore à débattre.

S'il semble difficile dans un tel contexte de prise de conscience, d'imaginer aujourd'hui que le 1<sup>er</sup> rôle d'un film ou une série télévisée racontant l'histoire d'un(e) protagoniste Noir(e) soit occupé(e) par un Blanc – comme ce fut le cas en 1976 de la *telenovela Escrava Isaura*<sup>27</sup> – il reste toujours intéressant d'analyser, à la lumière de l'Histoire, les représentations de tels héros lorsqu'ils se trouvent à la lumière (c'est-à-dire en 1<sup>er</sup> rôle) et lorsqu'ils se trouvent moins exposés (en tant que figurants ou 3<sup>e</sup> rôles). Une de nos récente recherche portait précisément sur cette question [5]<sup>28</sup>. Nous nous sommes intéressée à la figure d'un grand architecte et sculpteur noir brésilien, dont l'existence réelle est régulièrement mise en doute par un courant minoritaire de l'historiographie brésilienne. Il s'agit d'Antônio Francisco

---

<sup>26</sup> Loi N° 10.639 du 9 janvier 2003. La date du 20 novembre renvoie à celle de la mort du *leader* de la résistance noire, Zumbi dos Palmares, le *leader* du Quilombo dos Palmares en 1695.

<sup>27</sup> Cette adaptation littéraire de l'œuvre de Bernardo Guimaraes racontant l'histoire de l'esclave Isaura donne à l'actrice blanche Lucelia Santos, le 1<sup>er</sup> rôle, celui de l'esclave Isaura, pourtant noire dans le roman.

<sup>28</sup> Erika THOMAS, « L'œuvre d'*Aleijadinho* : perspectives historiques et représentations cinématographiques » Colloque *L'Esclavage de l'Africain en Amérique du 17<sup>e</sup> au 19<sup>e</sup> siècles : les héritage* » Association Dodine, Fort-de-France, Martinique, 14-16 avril 2011.

Lisboa (1738<sup>29</sup>-1814), l'un des « maîtres du baroque mondial » selon les termes du conservateur en chef du musée du Louvre, Germain Bazin (1963 : 37) un « *lépreux constructeur de cathédrales* » selon Cendrars (Bozon-Scalzitti 1977 : 337) un artiste dont l'Histoire officielle nous rapporte qu'il était le fils d'une esclave africaine et d'un architecte portugais. Défiguré par la maladie, Antônio Francisco Lisboa a pour surnom « *Aleijadinho* » (« petit estropié »). Ses œuvres à Minas Gerais constituent aujourd'hui un patrimoine artistique brésilien classé par l'UNESCO. Il est important d'observer que les doutes sur l'existence d'*Aleijadinho* ne datent pas d'aujourd'hui : s'opposant à l'historiographie dominante, un courant minoritaire voit en *Aleijadinho* un mythe derrière lequel se trouve non pas un artiste fils d'esclave mais un groupe d'artistes (Prado 1889 ; Grammont 2008)<sup>30</sup>, un mythe créé par l'historien biographe d'*Aleijadinho*, Ferreira Bretas, dans son ouvrage datant de 1858 et intitulé *Traços biografios de Antônio Francisco Lisboa*. Il n'est évidemment pas question pour nous de prendre position dans ce débat mais plutôt de réfléchir à la signification possible de cette mise en question d'un artiste noir brésilien et cela, au travers d'un film présentant l'artiste. Le film *O Aleijadinho Paixão Glória e Suplício* (G. Santos Pereira, 2000) nous a en effet donné d'intéressantes pistes de réflexions sur cette question en nous montrant une fois de plus que la production culturelle éclaire le débat social. Le film met en perspective les raisons d'un tel questionnement en figurant un artiste noir qui, sortant des conventions représentatives dominantes, accède à un statut singulier dans la société brésilienne. Tel qu'il est présenté dans ce film, *Aleijadinho* est tourmenté par son métissage et malheureux dans ses rapports humains. Ne faisant plus partis du groupe des Noirs dominés – par le fait d'être affranchi par son père – et ne faisant pas parti des Blancs

---

<sup>29</sup> La date exacte de sa naissance est méconnue.

<sup>30</sup> Dès 1889, un texte paru à l'occasion de l'Exposition Universelle (« *Le Brésil en 1889* » in Brésil vol. 1, ed. H. Lamirault et cie, 1889) de Eduardo Prado, journaliste écrivain et membre fondateur de l'Académie des Lettres ouvre à la voix à cette contestation qui plus récemment, se retrouve dans une thèse de doctorat soutenue en 2002: Guiomar GRAMMONT, *Aleijadinho e o aeroplano o paraíso barroco e a construção do herói colonial* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

dominants – par sa couleur de peau –, le sculpteur se trouve dans un entre-deux qui le livre à lui-même. Tel que le film a choisi de le représenter en 2000, *Aleijadinho* figure, de façon métaphorique, le dilemme du métis Afro-brésilien se reconnaissant dans la couleur et la douleur des esclaves, pouvant être le terreau de cette « conscience malheureuse » de l'exclu, et dans la nécessité de transcender cette ascendance maître/esclave, cette mémoire douloureuse en développant une « conscience noire » valorisant cet héritage et rendant visible et pérenne la composante noire de l'identité brésilienne. Cette représentation d'un artiste noir tourmenté par son métissage donne une profondeur psychique au personnage représenté et échappe ainsi aux stéréotypes ou conventions représentatives habituelles faisant du Noir un personnage marginal ou extraverti. Au final, ce qui nous intéresse dans la confrontation des deux courants historiographiques concernant *Aleijadinho* et son existence, ce n'est pas la vérité, nous osons dire que d'une certaine manière elle ne nous intéresse pas vraiment, ce qui nous a semblé extrêmement fertile pour rendre compte de la société brésilienne c'est de concevoir cette confrontation comme une matrice conceptuelle faisant de l'artiste noir, le *symptôme* et le *fantasme* d'un pays qui ne cesse de discourir sur son identité.

Cette question de la représentation des Noirs au cinéma et dans les médias et les ramifications de telles représentations avec le « réel » est largement débattue dans le *Movimento Negro* y compris par les propres acteurs noirs<sup>31</sup> qui analysent leurs personnages et questionnent le concept de *race* tel qu'il s'inscrit dans la société brésilienne ayant été influencée au tournant du XIXe siècle par les théories racistes concevant le Noir comme étant « *la plus dégradée des races humaines* » (Cuvier 1812 : 105) et proclamant la suprématie de la race blanche (Gobineau 1853). Nous avons débattu à l'occasion d'une

---

<sup>31</sup> Comme Milton Gonçalves, Maria Ceíça, Zézé Motta ou d'autres. Voir le documentaire Joel Zito ARAUJO, *A negação do Brasil : o negro na telenovela*, intégralement visible sur Internet.

communication [6]<sup>32</sup> sur la représentation de l'esclavage en Amazonie dans deux productions brésiliennes (le film *A Selva* (Leonel Vieira, 2002)<sup>33</sup> et la mini série *Amazonia* (Gloria Perez 2007)) de la façon dont, par-delà les intentions des auteurs et réalisateurs, les représentations des noirs et des indiens relevaient de parfois d'actes manqués rendant compte de la façon dont ces groupes économiquement dominés sont considérés dans la société brésilienne. Le film et la mini série racontent la fièvre du caoutchouc à l'origine d'un essor économique considérable qui va transformer le visage de l'Amazonie brésilienne et faire de Manaus la ville emblématique de cette période. Ces productions audiovisuelles illustrent parfaitement la réalité des coulisses de cette nouvelle économie florissante, qui sont la misère et le quasi-esclavage des extracteurs de caoutchouc, les *seringueiros*, venant pour la plupart d'entre eux d'un Nordeste sec et infertile. Ces hommes qui aspiraient à un avenir meilleur dans la région du Nord, quittaient en réalité un enfer pour un autre car un véritable système d'exploitation humaine les rendait éternellement débiteurs de leurs patrons, à peine arrivés à Manaus. Dans les deux productions audiovisuelles étudiées, si l'esclavage des *Nordestins* y constitue l'axe central, la place dévolue aux Noirs et aux Indiens (pourtant eux aussi des figures historiques de l'esclavage y compris en Amazonie) pose question : outre le fait que les *seringueiros* de ces productions fictionnelles sont essentiellement des Blancs ou très clairs de peau<sup>34</sup> (alors que la réalité historique est bien plus nuancée), les Noirs sont essentiellement montrés en tant que collaborateurs de l'exploitation des *seringueiros*, en investissant des rôles d'hommes de main ou de domestiques complices des grands propriétaires de *seringais*. Cette représentation télévisuelle et cinématographique occulte

---

<sup>32</sup> Erika THOMAS (2010), Représentations cinématographiques et télévisuelles de l'esclavage en Amazonie brésilienne, Colloque International La Guyane au temps de l'esclavage, discours, pratiques et représentations, XVIIIe-XIXe siècle, APHG-G-Société des Amis des Archives et de l'histoire de Guyane. Cayenne (Guyane) du 16 au 18 novembre.

<sup>33</sup> Il s'agit d'une co-production brésilienne espagnole et portugaise dont le réalisateur est portugais.

<sup>34</sup> Les protagonistes *seringueiros* – c'est-à-dire les rôles principaux – de ces productions sont les acteurs Jackson Antunes, Magdale Alves, Giovanna Antonelli, Ilya São Paulo (*Amazonia*) et Chico Díaz (*A Selva*). Il suffit d'un rapide coup d'œil sur l'affiche du film ou la couverture du DVD pour se rendre compte de l'absence totale de Noirs et d'Indiens. La séquence d'ouverture de *A Selva* montrant un *seringueiro* métis qui se fait tuer dans cette séquence par les Indiens est ce que nous considérons, un plan de compromis.

d'une part, les tensions existantes au XIX<sup>e</sup> siècle entre les noirs miséreux esclaves ou affranchis et les Blancs ; d'autre part, le fait que bon nombre de ces *seringueiros nordestins* étaient Noirs. Autre représentation problématique dans ces productions, celles des Indiens qui investissent essentiellement l'image de la sauvagerie et de la menace pour les *seringueiros*. Ce type de discours audiovisuel laisse à l'écart la question des terres indiennes envahies pour l'exploitation du latex et passent sous silence le fait que les Indiens ont eux aussi été des esclaves *seringueiros* payant de leur vie la récolte du latex (Lefebure 2005 : 171 ; Serier 2000 : 81-82) Nous retrouvons ainsi dans cette analyse, la mise en forme de la *forclusion* de l'Indien (la menace extérieure) et du *refoulement* du Noir (recréé à l'intérieur du système d'exploitation).

### **3. Le cas particulier des Indiens du Brésil**

Si la représentation médiatique des Noirs est depuis une dizaine d'année bien débattue dans la société brésilienne et a fait l'objet de recherches des plus intéressantes dont celle, déjà citée, de Joel Zito et celle de João Carlos Rodrigues (2001), la représentation cinématographique et audiovisuelle des Indiens, bien que faisant l'objet de quelques recherches (CUNHA 2000; GONCALVES DA SILVA 2007) nous semble souffrir d'un relatif désintérêt de la société brésilienne. Pourtant des points de convergences se retrouvent entre les représentations médiatiques des Noirs et des Indiens ; de mêmes, des convergences existent également entre les mouvements de revendications ethniques de l'un et l'autre de ces groupes humains. Nous avons donc choisi de considérer cette question précise de la représentation médiatique des Indiens du Brésil comme thématique centrale du travail de recherche originale que nous avons mené à partir de 2008 en vue de la préparation de cette HDR [7]<sup>35</sup>. Cette question centrale est en quelque sorte l'approfondissement du point

---

<sup>35</sup> Erika THOMAS, (In) visibilité des Indiens dans le cinéma et l'audiovisuel brésiliens contemporains. Inédit.

soulevé dans notre thèse concernant la *forclusion* dont l'Indien fait l'objet au sein de la société brésilienne et de sa production audiovisuelle. Il est important de souligner que cette recherche s'est enrichie de la confrontation avec la communauté scientifique lors de présentations de *work in progress* à des séminaires de recherches<sup>36</sup> ou lors de colloques interdisciplinaires [8]<sup>37</sup>. Nous interrogeons dans ce travail, l'évolution de l'image (premières peintures, premières photographies, premières images filmiques documentaires et de fiction) des Indiens du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours. Une image qui nous semble marquée par son caractère ambivalent oscillant entre le *cruel anthropophage* et le *bon sauvage*. Nous analysons également la réponse apportée par les Indiens eux-mêmes à ces images circulant dans la société brésilienne. La première partie de cette recherche analyse la représentation des Indiens dans le documentaire, à travers un film documentaire qui rassemble divers extraits de films datant de 1916 à 1997 représentant l'Indien (*Yndio do Brasil*, Silvo Back, 1995) et à travers un documentaire en dix épisodes réalisé en 2000 (*Indios no Brasil*, Vincent Carelli, 2000) où les Indiens de diverses communautés du Brésil ont la parole pour se raconter. La confrontation de ces deux documentaires permet l'analyse de l'écart entre la représentation de l'Autre stéréotypée et instrumentalisée et l'expression d'un soi en quête de reconnaissance qui interroge l'historiographie et l'ignorance de la société brésilienne. *Yndio do Brasil*, à travers un dispositif original relevant d'une forme de *bâtardise cinématographique* [9]<sup>38</sup> – assemblage du début à la fin du documentaire, d'images préexistantes issues de films de fictions, de documentaire, de dessins animés, d'images institutionnels etc....faisant ainsi partie d'un réservoir iconographique sur l'Indien – permet la confrontation d'images mettant à jour les principes organisateurs des représentations

---

<sup>36</sup> Erika THOMAS (2010), Les Indiens du Brésil : recherches sur une (in)visibilité médiatique et/ou sociale, *Cycle de conférences de l'homme et de la société*, Université de Provence, Site de Digne-les-Bains, 26 mai. ;

<sup>37</sup> Erika THOMAS (2010), « Ateliers vidéo dans les tribus brésiliennes : quand les vidéastes sont indigènes », *Colloque International Medias, amateurisme et journalisme*, Université de Rennes 1, IEP, CRAPE, CNRS, 18 et 19 mars ;

<sup>38</sup> Erika THOMAS (2011) « *Yndio do Brasil* (S. Back, 1995) : Potentiel discursif de la bâtardise dans le cinéma brésilien » *Éloge de la bâtardise au cinéma*, Colloque international Ciclaho / Crea, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 29 et 30 avril.



sociales dont font l'objet les Indiens brésiliens. Du côté du spectateur, il est intéressant de noter qu'un tel dispositif ne cesse de brouiller ou de bouleverser les modes de lectures attendues : le spectateur passe d'une lecture *documentarisante* dans laquelle ses défenses sont mobilisées à une lecture *fictionnalisante* plus pacifiée (Odin 2000 : 128). Un tel brouillage est voulu par le réalisateur qui nous semble viser le conflit cognitif chez le spectateur aux prises avec ses propres préjugés.

C'est à ces représentations et aux divers stéréotypes qui s'y trouvent corrélés que répond l'autre documentaire que nous analysons dans cette partie de notre recherche, *Indios no Brasil* (V. Carelli, 2000). Dans ce dernier, plus explicitement structuré et didactique, les Indiens de différentes communautés à travers le Brésil prennent la parole pour exprimer qui ils sont. Critique à l'égard de l'historiographie de la « découverte », le documentaire déplace le regard du spectateur auquel est présenté l'Histoire du point de vue des vaincus. Il était important de questionner également dans ce travail de recherche, le discours fictionnel à prétention réaliste. Pour ce faire, nous avons considéré les films-clés du patrimoine cinématographique brésilien permettant très nettement de mettre à jour une évolution de l'image de l'Indien passant du *sauvage exotique* à l'*exclu social*. Ces films sont les classiques incontournables du genre : *Hans Staden*, (Luiz Alberto Pereira 1999), *Qu'il était bon mon petit français*, (Nelson Pereira dos Santos 1971) et *Iracema uma transa amazonica* (Jorge Bodanzky et Orlando Senna, 1974). Les deux premiers films sont des reconstitutions historiques du XVIIe siècle, ayant les mêmes prétentions réalistes que la restitution sociale que constitue le troisième film. Ces prétentions s'étaient, pour *Hans Staden* et *Qu'il était bon mon petit français* sur des recherches approfondies sur le XVIIe siècle permettant aux réalisateurs, la restitution de la langue tupi, des espaces d'habitation et des organisations sociales. Pour *Iracema uma transa amazonica*, c'est la réalité sociale déniée par le pouvoir

politique d'alors qui est fidèlement restituée. Si l'image de l'Indien évolue, un dénominateur conceptuel commun rassemble ces films : *l'anthropophagie*. Dans les deux premiers films il est le signe révélateur de la sauvagerie et de la puissance dévastatrice des Indiens. Dans *Iracema uma transa amazonica*, l'anthropophagie devient métaphorique, l'Indienne Iracema se laisse dévorée par la civilisation et sa propagande.

Alors que nous commençons cette recherche en 2008, nous avons pris connaissance du projet *Video nas Aldeias*<sup>39</sup> – mis en place par l'anthropologue Vincent Carelli – se constituant en fonds documentaire regroupant des dizaines de vidéos réalisées par les Indiens eux-mêmes. Afin d'approfondir notre recherche sur la visibilité médiatique des Indiens, nous avons considéré comme important le fait d'intégrer à celle-ci, six courts métrages provenant de ce fonds et réalisés par des indiens de différentes communautés et régions du Brésil : Ashaninka (région Acre), Kuikuro (région du Xingu), Kisêdjê (région Mato Grosso), Panará (région Para), Hunikui-Kaxinawá (région Acre), et Guarani-Mbya (Région Rio Grande do Sul). L'analyse de ce corpus singulier nous a permis de réfléchir d'une part aux modes de présentation et représentation de soi qu'utilisent les Indiens dans ces vidéos, d'autre part à mettre en perspective et les trois principales fonctions sociales de telles productions au sein des communautés indigènes mais également, et malgré leur visibilité toute relative, au sein de la société brésilienne : la fonction de célébration, la fonction de consolidation identitaire et la fonction de témoignage.

Etant originaire du Ceara (Nordeste du Brésil) ayant découvert dans les années 80 les revendications ethniques des Indiens du Ceara, nous nous sommes étonnée en consultant la base vidéo *Video nas Aldeias* de l'absence de production audiovisuelle de ces communautés.

---

<sup>39</sup> Site : [www.videonasaldeias.org.br/](http://www.videonasaldeias.org.br/)

Nous avons alors élaboré un partenariat avec CDPDH<sup>40</sup> afin de réaliser en collaboration avec trois communautés indigènes du Céara - les Indiens Tapeba, Pitaguary et Jenipapo Kanindé - une vidéo présentant ces communautés. Cette vidéo intitulée : *Tapeba et autres Indiens du Ceara, entre mémoire et reconquête*<sup>41</sup> est un document de travail également présenté dans cette recherche qui permet aussi de considérer la revendication identitaire comme une réponse à une stigmatisation sociale. Peu de documents audiovisuels existant sur les Indiens Tapeba et les autres Indiens du Ceara, nous avons été enchantée de pouvoir présenter ce document dans des congrès et séminaires portant sur les Indiens d'Amérique Latine. Depuis cette réalisation, nous nous réjouissons de savoir qu'un atelier de formation en langage audiovisuel a été implanté dans la communauté Tapeba avec le soutien financier du CDPDH. Ce qui nous semblait important était de montrer l'histoire particulière des Indiens du Ceara marquée par un décret législatif<sup>42</sup> datant du XIXe siècle interdisant à quiconque de se revendiquer Indien, le décret postulant la non-existence d'Indiens dans cette région du Brésil et condamnant ainsi les Indiens à renier leur identité indienne. Cet extrait de notre recherche, relatif à la question des Indiens du Ceara et de leur revendication ethnique a également fait l'objet de diverses présentations et communications en France lors de colloques ou séminaires [10]<sup>43</sup> et en Amérique Latine lors de congrès ou rencontres anthropologiques<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> Centro de Defesa e Promoção dos Direitos Humanos da Arquidiocese de Fortaleza.

<sup>41</sup> Erika Thomas (21mn46, documentaire 2009). Sélectionné au 53<sup>e</sup> Congresso Internacional de Americanistas, Mexico 19 au 24 juillet. Sélectionné à la VIII Reunión de Antropología del Mercosur (RAM 2009) Buenos Aires, Argentine 29 septembre-2 octobre 2009. Diffusion chaînes brésiliennes TV Camara Ceara, TV Camara Brasilia, TV Senado Brasilia.

<sup>42</sup> Décret n° 9.10/1863 du 9 octobre 1863. Source : [www.al.ce.gov.br](http://www.al.ce.gov.br) (ce décret abrogeait le décret impérial de 1813 (art. 75) qui reconnaissait officiellement les terres indiennes du Ceara).

<sup>43</sup> Erika THOMAS (2009), Revendications identitaires ethniques: le cas des indiens Tapeba et autres Indiens du Nordeste, Brésil *Colloque Représentation, reconnaissance et identité Culturelle. Le lien social à l'épreuve de la pluriculturalité* Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II) Laboratoire LRL - Équipe communication et solidarité, 26 et 27 novembre 2009 ; Erika THOMAS (2010), « Revendications ethniques chez les Indiens Tapeba du Ceara », *Colloque International GRESAL, Sociabilités, identités, imaginaires en Amérique Latine*, MSH Alpes Grenoble, les 24 et 25 juin 2010.

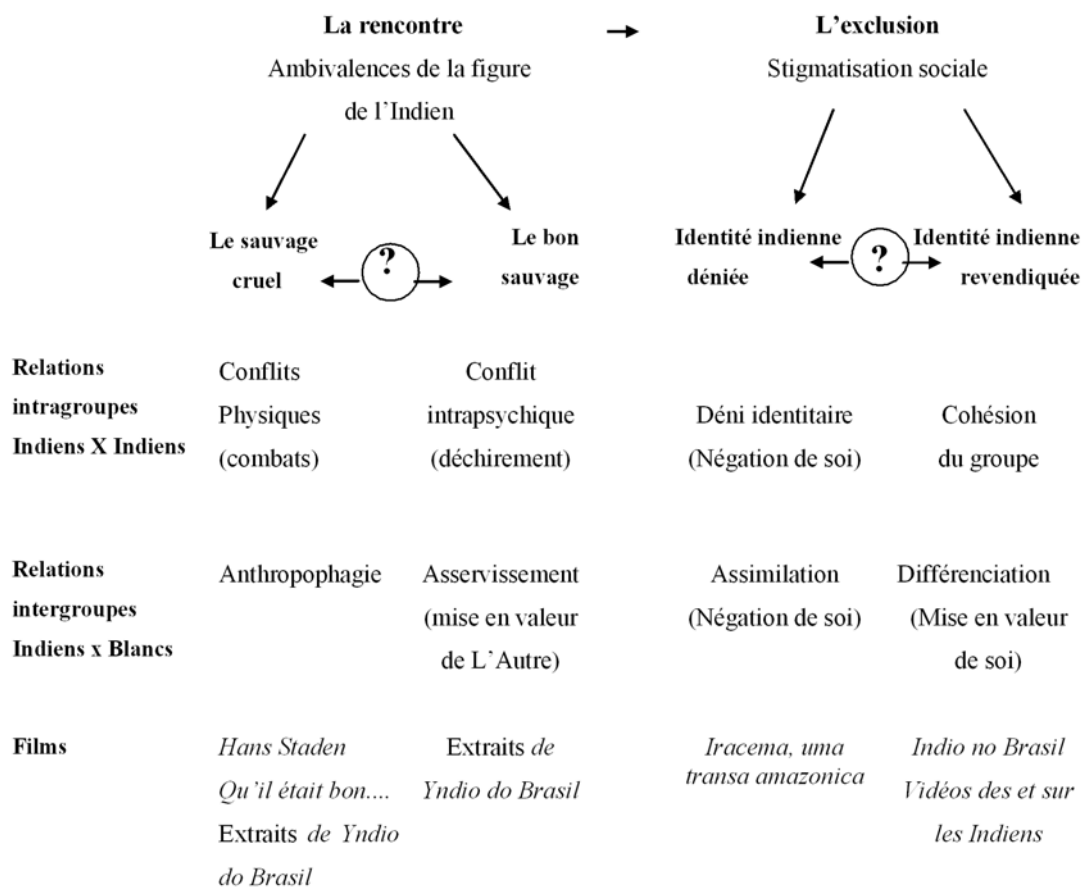
<sup>44</sup> Erika THOMAS (2009), Indios do Ceara entre memoria e reconquista, *RAM 2009, VIII Reunión de Antropología del Mercosur "Diversidad y poder en América Latina"* Buenos Aires, Argentine 29 septembre- 2 octobre ; Erika THOMAS (2009), Indios do Ceara entre memoria e reconquista, *53° ICA, Congresso Internacional de Americanistas La Construcción de lo Propio en un Mundo Globalizado*, Mexico City, Mexique 19 -24 juillet.

Ces diverses présentations d'un travail en cours, ainsi que la richesse des débats qu'elles ont suscité, nous ont permis d'affiner l'analyse des discours contenus dans la vidéo en y décelant les stratégies identitaires investies par ces Indiens et étayées sur les lois du code civil relatives aux Indiens. Nous avons adopté la synthèse des stratégies identitaires de A. Manço (Manço 1999) afin de mettre en perspective 1) les postures d'*assimilation conformante* qui correspondent à assimilation individuelle au système socioculturel dominant ; 2) les postures de *différenciation conformante* qui correspondent à une posture collective de revendication de la différence, de conservation des normes et valeurs de la culture originaire ; 3) les stratégies d'*assimilation individuante* qui correspondent à une forme de gestion des similitudes culturelles en dépassant les antagonismes entre les deux cultures ; 4) les stratégies de *différenciation individuante* qui correspondent à des stratégies rationnelles et offensives de synthèse des cultures permettant la création d'une nouvelle culture où les éléments propres à chaque culture sont repérables. Pour rappel, dans l'*assimilation* l'identité est dissolue dans celle du système socioculturel dominant; dans la *différenciation* nous assistons à une cristallisation identitaire lorsqu'elle refuse l'Altérité ou à une *synthèse culturelle* lorsque chaque culture est reconnue et préservée.

Nous avons considérée, que ces stratégies font en réalité l'objet de prescriptions plus ou moins explicites de la part de la constitution brésilienne : le passage de la constitution de 1973 à celle de 1988 qui reconnaît les Indiens et leurs cultures, favorise le passage de la stratégie de d'assimilation à celle de différenciation. Les Indiens du Nordeste en sont une parfaite illustration : les postures conformantes d'assimilation (nécessaires à leur survie) laissent places aujourd'hui à une stratégie de différenciation individuante conciliant la double culture indigène et brésilienne.

Cette recherche centrée sur l' *(in)visibilité médiatique des Indiens* nous a permis de conclure sur un *système de représentation de l'Autre* (à partir de la représentation de la

Rencontre fondamentale Blancs/Indiens) et de *présentation de l'expression d'un soi collectif ethnique* (à partir des présentations et représentations de l'Indiens marginalisé et exclus). Ce système, tel qu'il se donne à voir dans ces images filmiques, s'étaye sur des relations inter et intragroupes et des stratégies identitaires mises en oeuvres. Nous avons rassemblé les éléments de ces systèmes dans le schéma suivant :



Une question restait posée : face à la puissance des images médiatiques, face au poids des représentations dominantes que véhicule la société brésilienne, que peuvent venir signifier les vidéos réalisées par les Indiens ? Dans quelle mesure sortent-elles simplement d'une

production « alternative » pour acquérir une dimension d'*objet signifiant*, c'est-à-dire, de production dont la portée peut être associée à une cohérence discursive et existentielle des Indiens et de la société brésilienne ? C'est un récent voyage au Mato Grosso en 2010 qui nous a donné la réponse à cette question. Nous y avons découvert une pièce de théâtre, *Os Filhos de Haipuku*, jouée par les jeunes indiens Umutina qui racontait l'histoire de leur communauté aujourd'hui réduite à quelques 400 individus [11]<sup>45</sup>. C'est l'espace théâtral, tel qu'il était investi par ces jeunes comédiens qui nous a permis de concevoir (par un système d'équivalence le liant à l'image vidéo produite par les Indiens) ce que représentait *la scène* – théâtrale et plus largement et de façon plus intéressante pour nous, les images médiatiques – donnant la parole aux Indiens. Nous les appréhendons maintenant comme des *hyperespaces*<sup>46</sup> dans lesquels coexistent trois dimensions essentielles : la dimension de présentation, d'exposition et d'appropriation identitaire.

- *La dimension de présentation* qui traverse ces espaces se traduit par le fait que les Indiens y investissent la fonction de porte-parole de leur groupe et de leur identité ethnique auto attribuée et auto désignée – au sens où l'entend Barth (1999 : 205) – ;
- *La dimension d'exposition* se traduit par le fait que ces identités ethniques revendiquées s'exposent au jugement *spectatoriel* et à l'évaluation de ceux qui les regardent ;

---

<sup>45</sup> Nous avons présenté une communication sur ce sujet : Erika THOMAS (2010), Le théâtre de la mémoire : Les Indiens Umutina du Mato Grosso (Brésil), *Colloque International Interdisciplinaire, Théâtre des minorités*, Université d'Avignon du 8 au 10 décembre.

<sup>46</sup> Nous avons choisi ce vocable en opposition à ce que Marc Augé – reprenant le terme de Jacques Duvignaud – a désigné comme « non-lieu » c'est-à-dire les espaces interchangeableables dans lesquels l'identité reste anonyme et, d'une certaine façon, inactivée.

- enfin *la dimension d'appropriation identitaire* se traduit par une le fait d'une consolidation d'un groupe par la mise en relief d'un *nous* présenté et exposé en tant qu'identité collective indienne.

Cet *hyperspace* nous pensons qu'il se construit pour contrer le sentiment d'indignité/invisibilité, il est l'illustration d'un double mouvement : celui d'un *retournement du stigmaté* [12]<sup>47</sup> et celui d'une *parade contre la forclusion* dont il fait l'objet [13]<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Erika THOMAS, (article soumis pour Actes du colloques) "Etre vus pour exister: les Indiens du Brésil, face aux insuffisance politique", Acte du Colloque International Images, Médias et Politiques, l'ISCC (CNRS), Nouvelle Paris 3, Ircav et Ina, Paris, 18-20 novembre.

<sup>48</sup> Erika THOMAS (à paraître 2012), « L'Indien stéréotypé, une figure de la forclusion identitaire brésilienne » *Revue Amerika N°4, stéréotypes, tabous, mythes, cultures et sociétés en Amérique latine*, ERIMIT, MSH Bretagne et

## **II. IMAGES HISTOIRE ET MEMOIRE :**

### **EXPRESSIONS DE LA DICTATURE MILITAIRE BRESILIENNE (1964-1985)**

Dans un contexte de célébration des événements de mai 68, nous nous sommes plongée en 2008, dans les tristes années de la dictature brésilienne dont 1968 constitue la radicalisation et l'entrée dans les années de plomb. Depuis le retour à la démocratie de nombreuses productions cinématographiques et télévisuelles prenaient pour étayage historique, les années de dictature. Ces productions qui jouent l'hybridation des genres en intercalant des images d'archives pour asseoir la fiction – dans le cas de films de fiction – et d'insert de reconstitution fictionnelle – dans le cas de certains documentaires – nous paraissent venir combler la béance laissée par la contrainte de l'ignorance puis par celle de l'amnésie imposée par ces années obscures. Du même coup, elles permettent de considérer de quelles manières Histoire et Mémoire se trouvent problématisées dans les expressions cinématographiques et audiovisuelles brésiennes lorsqu'elles traitent d'une période toujours problématique et toujours d'actualité<sup>49</sup> au Brésil.

---

<sup>49</sup> A titre d'illustration, le 16 juin 2011, le président de l'Ordre National des Avocats brésiliens (OAB), Ophir Cavalcante, a directement interpellé la présidente Dilma Rousseff qui refuse de réviser le décret d'Amnistie de 1979 permettant aux tortionnaires de la dictature d'échapper à toute condamnation, en disant qu'elle avait oublié son passé de militante et de prisonnière politique. Cf : <http://cabospos64.blogspot.com/2011/06/oab-critica-dilma-por-nao-reexaminar.html> (consulté le 25 juin).



## 1. Histoire et mémoire

Comment considérer l'incursion et la représentation de l'Histoire dans la production audiovisuelle ? En considérant qu'Histoire et mémoire existent, en s'opposant, dans des temporalités différentes:

*« L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections. »* (Nora 1984 t.1 : XIX).

Elles s'inscrivent également dans des registres différents : l'Histoire prétend à l'objectivité, la mémoire – multiple – est ontologiquement subjective et affective. Maurice Halbwachs, dans *Les cadres sociaux de la mémoire*, analyse les étayages de cette subjectivité de la mémoire en considérant les dimensions sociales de la mémoire individuelle surgissant grâce à la confrontation de personnes et de situations sociales

*« C'est en ce sens qu'il existerait une mémoire collective et des cadres sociaux de la mémoire, et c'est dans la mesure où notre pensée individuelle se replace dans ces cadres et participe à cette mémoire qu'elle serait capable de se souvenir »* (Halbwachs [1925] 1994 : 6).

Pour Halbwachs, c'est en tant que membre de groupes que s'exerce la faculté de se souvenir et de se représenter, en le reconstruisant, le passé. Nous voyons d'emblée le lien privilégié qu'entretiennent les films et téléfilms de fiction ou documentaire avec la mémoire dans la mesure où la caméra et le montage *« organisent un regard cristallisant une perspective*

*idéologique, d'une vision du monde* » (Xavier 1991 : 20)<sup>50</sup> et dans la mesure où elle peut être considérée comme produit d'une société.

Histoire et mémoire se retrouvent ainsi problématisées à l'intérieur d'une production discourant sur les années de dictature brésilienne. Nous sommes ainsi invités « *à lire et à écouter les images* » (Ferro 1993 :17) en interrogeant en particulier le film en tant que document historique et culturel et en adoptant une lecture critique du document filmique qui comme tout document « *résulte d'un montage conscient ou inconscient de l'histoire, de l'époque, par la société qui l'a produit d'abord, mais aussi des époques successives pendant lesquelles il a continué à vivre fut-ce dans l'oubli* » (Le Goff et Toubert 1977 : 31-44). Dans une perspective historico anthropologique nous pouvons considérer les images documentaires ou de fiction, cinématographiques ou télévisuelles en tant que documents vecteur de conservation et de transmission de souvenirs relatifs à l'histoire d'une société ou d'un groupe.

## **2. Un contexte historique : la dictature brésilienne (1964-1985)**

En 2005, à l'occasion de l'année du Brésil en France, un important colloque international<sup>51</sup> organisé par Idelette Muzart-Fonseca dos Santos et Denis Rolland a mis en perspective d'une part le Brésil dictatorial d'autre part la parole des exilés brésiliens en France. Cette confrontation entre Histoire et mémoire, ayant donné lieu à deux passionnants volumes de textes publiés en 2008 (Muzart Fonseca dos Santos et Rolland 2008) nous a servi de source documentaire importante pour penser cette période de l'Histoire. La rencontre ultérieure

---

<sup>50</sup> Nous traduisons. "câmera e montagem organizam um olhar que é acristalização de uma perspectiva ideológica, de uma valoração das coisas, de uma visão de mundo", Ismail Xavier (1991: 20)

<sup>51</sup> Colloque International « Mémoire, Histoire et imaginaire de l'exil en France », 23-25 novembre 2005. Nanterre et Paris (institutions co-organisatrices Paris X, BDIC, CHEVS-FNSP, université Robert Schuman de Strasbourg, Unicamp et UFF, Brésil, appui Ambassade de France au Brésil, AFAA, Mairie de Nanterre et Association des Etudiants Lusophones de Paris X).

avec l'un des communicants de ce colloque, Daniel Aarão Reis Filho, ancien militant de la lutte armée devenu professeur d'Histoire spécialiste de cette époque, a également été décisive pour nous diriger vers un certains nombres de recherches et de mises en perspectives brésiliennes relatives à l'Histoire de la dictature (Aarão Reis Filho 2000). Ces apports s'articulaient de façon particulièrement fructueuse, dans le cadre de nos recherches, avec les classiques brésiliens restituant et analysant la dictature (Arns 1985 ; Ventura 1988 ; Gaspari 2002a, 2002b 2003 et 2004).

Pour rappel, en 1964, l'instauration de la dictature militaire au Brésil va connaître une première période, qui va s'étendre jusque 1968, au cours de laquelle les principales figures de la gauche vont être contraintes à l'exil. Tandis qu'une partie du peuple se mobilise, une icône va surgir en 1968 et annoncer le durcissement du régime militaire symbolisé par l'adoption de l'Acte Institutionnel n°5 donnant les plein pouvoir au président de la république et limitant considérablement les droits des citoyens. Cette icône est la figure d'un martyr : Edson Luis de Lima Souto, un étudiant tué par la police militaire lors d'une manifestation de protestation universitaire, dont l'enterrement va attirer plus de 60000 personnes. D'autres manifestations vont suivre jusqu'à la promulgation en décembre 1968 de l'AI5 déterminant d'une part, une seconde vague d'exil et d'autre part, l'apparition de la lutte armée qu'incarnent, entre autres, le *Mouvement Révolutionnaire du 8 octobre* (MR8) et *l'Action de Libération Nationale* (ALN). Ce contexte dictatorial, a des conséquences immédiates sur la création artistique. Une partie de la Musique Populaire Brésilienne (MPB) va, le plus souvent au travers de métaphores, investir une forme de contestation. Le *cinema novo* – qui depuis la fin des années 50 – incarnait une critique sociale, va bientôt disparaître. La figure emblématique du mouvement, Glauber Rocha, choisit l'exil et incarne malgré lui

toutes les formes de cheminements erratiques que provoque cette époque [14]<sup>52</sup>. D'autres propositions cinématographiques prennent place et commentent à leur façon le contexte dictatorial : qu'il s'agisse du cinéma marginal de Bressane ou Sganzerla ou des plus anodines comédies érotiques, les « pornochanchadas ». La télévision voit, dans ces années, la fulgurante envolée de TV Globo, inaugurée au lendemain de la dictature avec le soutien de celle-ci, pour devenir le porte parole du régime militaire. L'AI5 sera abrogé en 1978<sup>53</sup>. L'année suivante sera marquée par la promulgation du décret d'amnistie politique<sup>54</sup> : les opposants politiques sont désormais libres, les exilés peuvent rentrer au Brésil, et les tortionnaires demeurent impunis.

Depuis 1995 le gouvernement brésilien reconnaît sa responsabilité vis-à-vis des victimes de la dictature<sup>55</sup> contrairement aux les Forces Armées qui minimisent les actes délictuels et criminels de cette période sombre de l'Histoire brésilienne. Le 1 janvier 2011, jour de son investiture officielle, la présidente Dilma Rousseff a rendu hommage dans son discours aux anciens camarades d'une époque « *d'obscurité et de peur*<sup>56</sup> ». L'actuel débat sur l'ouverture des archives de la dictature militaire montre que cette époque est toujours d'actualité.

### **3. La dictature dans la fiction et dans le documentaire**

*Pra Frente Brasil* (Roberto Farias, 1982) est l'un des premiers films brésiliens<sup>57</sup> à évoquer cette réalité politique. Le Brésil n'est pas encore sorti de la dictature militaire mais connaît

---

<sup>52</sup> Erika THOMAS (2009), Glauber Rocha d'exils en exils, *Colloque international Penser en exil*, 27-28 mars 2009, Université de Nice-Sophia Antipolis, Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine-MSH de Nice.

<sup>53</sup> Amendement constitutionnel n°11, art 3, loi du 13 octobre 1978, entrée en vigueur le 1 janvier 1979.

<sup>54</sup> Loi n° 6.683/79.

<sup>55</sup> Durant la présidence de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) le gouvernement fédéral a officiellement reconnu une liste de disparus politiques.

<sup>56</sup> Voir l'intégral du discours de la présidente face au Parlement :

<http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/veja+a+integra+do+discurso+de+dilma+no+parlatorio/n1237905475977.html>

<sup>57</sup> Le premier étant *Eles não usam black-tie* (Leon Hirzman, 1981).

depuis 1979, une ouverture politique propice aux regards portés sur ce passé proche. Ce film, primé entre autres, au Festival de Berlin et au Festival de Gramado (Meilleur film, meilleur montage) est un film sur la torture comme outil politique du régime totalitaire et sur l'arbitraire de toute détention idéologique. Le personnage, Jofre, père de famille et salarié sans problèmes particuliers, est confondu avec un opposant politique et détenu par la police militaire. L'action se déroule en 1970, en pleine Coupe du Monde : l'ouverture et la fermeture du film se confondent avec le début et la fin du match opposant le Brésil à l'Italie. Le film illustre, par l'intermédiaire de la femme de Joffre, une société civile apolitique qui ne prend conscience de la réalité que lorsqu'elle s'y trouve personnellement confrontée. Le fait que Jofre est un personnage apolitique est une subtilité conduisant le spectateur à se poser finalement la question que se pose le personnage à la fin du film : même s'il avait été un militant et un opposant politique aurait-il mérité un tel traitement ?

Un nombre grandissant de films sur la dictature militaire ont été produits depuis le retour à la démocratie après cette première production. Cette représentation du sujet que rien ne dispose à avoir des problèmes avec les militaires reste marginale mais peut, selon nous, être appréhendée en tant que *film matriciel* dans la mesure où il contient en creux les deux axes qui seront privilégiés par les cinéastes dans les réalisations futures et sur lesquels nous avons travaillé [15] [16]<sup>58</sup> : l'opposition au régime – au travers de personnages militants, prenant les armes, s'engageant contre la dictature – et les destructurations familiales – au travers de personnages « innocents » qui recherchent leurs proches engagés dans l'opposition, ou qui subissent leur disparition. Quelques années après la sortie de ce film, qui parvient à toucher

---

<sup>58</sup> Erika THOMAS (2010), « Mémoire des années sombres : la dictature brésilienne dans la fiction cinématographique et audiovisuelle », *Colloque International Après la dictature, la société civile comme vecteur mémoriel*. Labo 3L. A.M, Université d'Angers et du Maine 2 et 3 décembre ; Erika THOMAS (2010), « Figurations du pouvoir militaire dans le cinéma brésilien : esquisses d'une atmosphère oppressante » in <http://www.raison-publique.fr/-Raison-publique-une-revue-.html>. Dossier *Figures et figurations du politique* Revue semestrielle d'éthique et de philosophie sociale et politique les Presses de l'université Paris-Sorbonne .

un public qui reste relativement important pour le marché national<sup>59</sup>, une *telenovela* ou plus exactement une mini série – *telenovela* en version plus courte – va mettre la dictature à une heure de grande écoute. En 1992, la mini série « *Anos rebeldes* » (Gilberto Braga, 1992) expose sur TV Globo – première chaîne nationale en terme d’audience, fondée au lendemain de l’instauration de la dictature militaire et avec le soutien des militaires au pouvoir – le Brésil des années sombres. La trajectoire de jeunes étudiants sert de prétexte à dévoiler la réalité des exactions du régime militaire. Nous avons considéré [17]<sup>60</sup> *Anos Rebeldes*, en tant qu’œuvre de rupture tant au niveau formel, en insérant un grand nombre d’images d’archives pour restituer l’époque et jouer sur la frontière fiction/réalité, qu’au niveau thématique en étant la première fiction télévisuelle grand public à évoquer la dictature. Outre le fait que nous nous trouvons, au Brésil, dans une configuration où la fiction prépare le travail de mémoire, cette telenovela permet en plus, une grille de lecture du fait politique en influençant les mouvements anti-Collor de l’époque<sup>61</sup>.

La représentation de la lutte armée, contenue dans *Anos Rebeldes*, va également être va être le point de vue privilégié de films qui suivront sur ce thème. *Lamarca*<sup>62</sup> de Sergio Rezende, 1994 ou *Quatre jours en septembre*<sup>63</sup> (*O que é isso companheiro* de Bruno Barreto, 1997), représentatifs de la *retomada*, s’ancrent dans la réalité en proposant des restitutions historiques. Lamarca raconte l’histoire du dissident Carlos Lamarca, militaire brésilien qui, pendant deux ans, va mener la vie clandestine d’un groupe d’extrême gauche auquel il

---

<sup>59</sup> Le film fait 1 298 055 spectateurs. A titre de comparaison, cette même année le film comico-burlesque *Os trapalhões na Serra Pelada* (J.B. Tanko) comptabilise 5 043 350 entrées. (Source ancine : [http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por\\_publico\\_1.pdf](http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf)).

<sup>60</sup> Erika THOMAS (2005), *Anos rebeldes: telenovela brésilienne et dictature, Ouvrir la sérialité*, Paris 3-IRCAV, 18 mai.

<sup>61</sup> En 1992, Fernando Collor de Melo, 1<sup>er</sup> président élu au suffrage universel depuis le retour à la démocratie est destitué pour corruption. La pression de la rue a été très importante : des slogans anti-Collor s’accompagnaient de banderoles faisant référence à *Anos Rebeldes* (« *Anos rebeldes proximo capitulo : Fora Collor* ») et de la chanson *Alegria Alegria* de Caetano Veloso, chanson du générique de *Anos Rebeldes*.

<sup>62</sup> Sorti en France en 2001.

<sup>63</sup> Sorti en France en 1999.

fournit des armes pour faire exister la révolution avant d'être abattu au cœur du village dans lequel il se cache. *Quatre jours en septembre* est l'adaptation du livre de Fernando Gabeira, journaliste au *Jornal do Brasil* racontant<sup>64</sup> l'épisode historique de l'enlèvement de l'ambassadeur américain Charles Elbrick en 1969 par un groupe de jeunes militants révolutionnaires issus du Mouvement Révolutionnaire du Octobre (MR8). Parallèlement à cet axe focalisant sur les engagés ou impliqués dans la lutte contre la dictature, d'autres films insistent davantage sur la déstructuration familiale. Des films comme *Zuzu Angel*<sup>65</sup> (Sergio Rezende, 2006) ou de *L'année où mes parents sont partis en vacances*<sup>66</sup> (*O ano em que meus pais saíram de férias* Caio Hamburger, 2007) revendiquent, comme les précédents, un étayage sur des faits réels mais changent de point de vue en focalisant d'avantage sur la famille des disparus. La destruction familiale met en lumière un personnage non engagé, non impliqué dans la politique qui subit la dictature à partir du lien qu'il entretient avec un autre personnage brièvement évoqué, qui lui est pourchassé en tant qu'opposant politique.

*Zuzu Angel* raconte le drame d'une mère, la styliste Zuzu Angel Jones à la recherche de son fils, Stuart Edgar Angel Jones, jeune militant du MR8, torturé et assassiné en 1971. *L'année où mes parents sont partis en vacances* se déroule, comme *Pra Frente Brasil !* en 1970 lors de la coupe du monde et adopte le point de vue de Mauro, un enfant de onze ans, qui imagine que ses parents sont partis en vacances alors qu'ils sont en cavale, installé dans une attente de plus en plus angoissante. Toutes ces réalisations utilisent l'image d'archive pour ancrer la fiction dans la réalité et même si le discours fictionnel et télévisuel n'est pas dépourvu d'ambiguïté – en adoptant au final, un ton que nous qualifions de désabusé – cette restitution des années de dictature par la fiction nous semble être un prologue à l'appropriation d'une mémoire, qui s'amplifiera dans le documentaire.

---

<sup>64</sup> Contestée par les anciens membres du MR8 cette version romancée de l'enlèvement de l'ambassadeur américain fait la part belle à Fernando Gabeira qui en réalité n'était pas un personnage clé du groupuscule.

<sup>65</sup> Sorti sous le même titre en France en 2006.

<sup>66</sup> Distribué en France en 2007.

Comme pour la fiction, le nombre de documentaire sur la dictature est en augmentation depuis les années 2000. Juste après le retour à la démocratie, peu de documentaire s'intéressait à cette période. Entre 2004 et 2009, 21 documentaires<sup>67</sup> cinématographiques ont été réalisés et diffusés dans les salles brésiliennes. Le documentaire nous l'avons dit ne fait pas l'économie de la subjectivité : esthétique et montage illustrant le point de vue du cinéaste qui se revendique réaliste. Nous nous sommes intéressée à l'agencement du discours documentaire et l'interaction entre documentaire et fiction dans la construction d'un point de vue sur la réalité au travers de deux exemples emblématiques de cette nécessité, y compris pour le documentaire, de « reconstruire » l'Histoire [18]<sup>68</sup> : *AI-5* (Paulo Markun, 2000), un documentaire télévisé et *Hercules 56* (Da-Rin, 2006). Le premier restitue une page arrachée à l'histoire brésilienne. Une des raisons de l'adoption de l'Acte Institutionnel n°5 (AI-5) a été le refus des parlementaires de voter le bannissement du député, Moreira Alves qui avait appelé à boycotter le jour de l'indépendance en signe de protestation contre les abus du régime militaire. Cette session parlementaire, incarnant un soubresaut d'attachement à la démocratie, n'avait pas, contrairement à l'habitude, été consignée dans le journal officiel : aucune trace de cette session, une page arrachée à l'Histoire. Le documentaire de Paulo Markun donne la parole aux témoins de l'époque et, à partir d'images d'archives et de reconstitutions fictionnelles, rend à l'Histoire le déroulé de cette journée marquant l'opposition des parlementaires. Cette reconstitution est possible grâce à l'envoi en 2000 –

---

<sup>67</sup> Araguaya - A Conspiração do Silêncio (Ronaldo Duque, 2004) Dom Hélder Câmara - O Santo Rebelde (Erika Bauer, 2004) Evandro Teixeira - Instantâneos da Realidade (Paulo Fontenelle, 2004) Tempo de Resistência (André Ristum, 2004) Y ã Katu - O Brasil dos Villas Bôas (Nelson Villas Bôas, 2004) Cabra-Cega (Toni Venturi, 2005) Maria Bethânia - Música é Perfume (Georges Gachot, 2005) Vlado — 30 anos Depois (João Batista Andrade, 2005) Milton Santos ou: O mundo global visto do lado de cá (Silvio Tendler, 2006) O Sol - Caminhando Contra o Vento (Tetê Moraes, 2006) Brizola – Tempos de Luta (Tabajara Ruas, 2007) Castelar e Nelson Dantas no país dos generais (Carlos Prates, 2007) Hércules 56 (Silvio Da-Rin, 2007) Memória para uso diário (Beth Formaggini, 2007) Nas Terras do Bem-Virá (Alexandre Rampazzo, 2007) O longo amanhecer (José Mariani, 2007) Condor (Roberto Mader, 2008) Simonal - Ninguém Sabe o Duro que Dei (Cláudio Manoel, 2008) Cidadão Boilesen (Chaim Litewski, 2009) Perdão Mister Fiel (Jorge Oliveira, 2009) Utopia e Barbárie (Silvio Tendler, 2009)

<sup>68</sup> Erika THOMAS (2008), 68 et après dans le documentaire brésilien : oppressions et résistances dans AI-5...et Hercules 56. *Journée d'étude 68 et après ?* Institut des Sciences du politique, Université de Bologne (Italie) Université Paris Ouest Nanterre la défense, Paris 30 et 31 octobre.



15 ans après le retour à la démocratie ! – au président de la chambre des députés, d’une copie du compte rendu de la session législative du 12 décembre 1968 par Ana Lucia Brandão, alors secrétaire du congrès en 1968. Ana Lucia Brandão avait caché ses notes par peur de représailles. Le compte-rendu de cette dernière session législative avant le durcissement militaire, jamais été publié au Journal Officiel, sert de base à la reconstitution en image de cette session présidée par Mario Covas, leader du PMDB<sup>69</sup> au cours de laquelle il se prononce contre la révocation du député Marcio Moreira Alves. Dans ce documentaire la session parlementaire – bien que strictement basée sur le compte-rendu de celle-ci – reste une reconstitution fictionnelle étayée sur la mémoire des protagonistes entre lesquels Lucia Brandão, Márcio Moreira Alves, Mario Covas. L’Histoire nous est ainsi livrée *via* le souvenir et la reconstitution mémorielle et fictionnelle.

Tandis que *AI-5 O dia que não existiu* se sert de la fiction (reconstitution) pour alimenter une réflexion sur une réalité historique, *Hercules 56* s’en tient d’autant plus éloigné qu’il met en échec la version fictive et autocentré tirée du livre de Fernando Gabeira et réalisée par Bruno Barreto en 1997 « *Four Days in September* ». *Hercules 56*, raconte en effet ce que racontait la fiction « *Four Days in September* » : l’enlèvement de l’Ambassadeur américain Charles Elbrick en 1969 par les militants du MR8 *Movimento Revolucionario 8 de outubro* et de l’ALN *Ação Libertadora Nacional* deux groupes révolutionnaires armés en lutte contre la dictature. L’objectif de cette prise d’otage était l’échange de l’ambassadeur contre la libération de quinze prisonniers politiques et la lecture de d’un manifeste révolutionnaire à une heure de grande écoute sur les médias. Cette action, d’abord vécue comme une victoire par les membres du MR8 et de l’ALN, se soldera par un accroissement de la répression, de la capture, de la torture, de la mort ou des bannissements de membres des groupes révolutionnaires. La mise en scène du documentaire est singulière : des hommes autour

---

<sup>69</sup> Seul parti d’opposition toléré, Parti du Mouvement Démocratique Brésilien.

d'une table – les anciens camarades de la lutte armée - et des verres qui se remplissent sous le regard d'une caméra mobile qui va de l'un à l'autre des intervenants. Cláudio Torres, Daniel Aarão Reis, Franklin Martins (MR8) Manoel Cyrillo et Paulo de Tarso Venceslau (ALN) se souviennent et se questionnent avec le recul et la maturité d'aujourd'hui sur les faits d'hier. Cette mise en relief du groupe est un le contre-point symbolique des entretiens, présents dans le documentaire, des prisonniers politiques libérés grâce à cette action filmés face caméra chez eux en plan le plus souvent assez serrés. Le montage alterné entre la « conversation de bistrot » de laquelle le spectateur semble exclu et le tête-à-tête plus intime avec les anciens prisonniers, participe à l'élaboration du discours du cinéaste considérant d'une part, les actions de groupe d'autre part, le ressenti intime et individuel à partir des conséquences des actions de groupe. Ceux qui sont morts au moment de la réalisation du film ont également droit à la parole et à une existence dans le documentaire au travers d'images d'archives, c'est le cas de Luís Travassos, Onofre Pinto, Rolando Frati, João Leonardo Rocha, Ivens Marchetti et Gregório Bezerra. La parole des morts se mêle ainsi à celle des vivants brouillant la frontière du temps, élément essentiel du documentaire. Et nous voyons surgir la fonction de ces documentaires : tenter de restituer l'Histoire, appréhender des mémoires collectives en les confrontant à des mémoires individuelles, servir de tombeau en rendant hommage à tous les morts de la dictature.

#### **4. Contextes dictatoriaux et démocratiques de la fonction mémorielle**

Au-delà de la représentation de la dictature, le contexte même de la dictature nous a intéressé pour considérer la restitution historique et politique fictionnelle. 2010 célébrant les bicentennaires des indépendances latino-américaines nous ont incité à considérer la représentation filmique de l'Indépendance du Brésil à l'époque de la dictature pour la

confronter à des représentations élaborées dans un contexte de retour à la démocratie [19]<sup>70</sup>. L'indépendance du Brésil a eu lieu le 7 septembre 1822 à Ipiranga. Pedro 1<sup>er</sup> proclame son célèbre « *Independencia ou morte*<sup>71</sup> ! » et devient empereur du Brésil trois mois plus tard. Le 7 septembre 1972, le Brésil commémore – en pleine dictature – les 150 ans d'Indépendance. Le film historique de Carlos Coimbra, *Independencia ou morte*, sort en salle cette même année et va connaître un immense succès grâce à une vision héroïque et romantique de l'Histoire où le héros Dom Pedro I défait la couronne portugaise au son de l'hymne national brésilien. Le lien entre le contenu idéologique du film et contexte dictatorial est d'autant plus présent que la sortie du film de Carlos Coimbra s'accompagne d'un renfort publicitaire de taille : la publication dans le *Jornal do Brasil*, du télégramme présidentiel félicitant la réalisation et le réalisateur<sup>72</sup>”. La représentation politiquement correcte de cet événement politique faisant du héros un patriote déconnecté de contingences sociales et/ou psychosociales va dans le sens du contexte de propagande dans lequel se trouve le Brésil d'alors. Dans ce film le peuple n'existe pas, il n'y a que des « représentants » du peuple, des porte-voix du peuple, de plus, l'Indépendance est présentée comme le produit d'une histoire nationale sans conflits. Un homme agit, comme le rapporte l'historiographie officielle, pour le bien de tous. L'homme politique se trouvant à la tête du Brésil sait précisément ce qu'il

---

<sup>70</sup> Erika THOMAS (2010), Indépendance du Brésil : irrévérances cinématographiques et télévisuelles, *Colloque ALHIM, Regards sur deux siècles d'indépendance : signification du bicentenaire en Amérique Latine*, Université Vincennes Saint-Denis, Paris 8, 11 et 12 février 2010. Erika THOMAS (2010), « L'indépendance du Brésil : irrévérances cinématographiques et télévisuelles contemporaines » in *Regards sur deux siècles d'indépendance : significations du Bicentenaire en Amérique Latine* » Actes du Colloque, Les Cahiers ALHIM, Amérique Latine Histoire et Mémoire n°20, 2010, Université Paris8. <http://alhim.revues.org/index3127.html#tocto2n10>Erika THOMAS (2010), Représentations cinématographiques et télévisuelles de l'indépendance du Brésil : du politiquement correct à la satire, *XIIIe Colloque International du CRICCAL*, Université de Paris 3, Sorbonne Nouvelle, 14 au 16 octobre.

<sup>71</sup> *L'indépendance ou la mort !*

<sup>72</sup> In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Ano LXXXII, n. 139, 07/09/1972, Caderno B, p.2.

“ Je viens de voir le film *Independência ou morte* et je veux témoigner de l'excellente impression qu'il m'a fait. Toute l'équipe de réalisation, acteurs, producteurs et techniciens sont à féliciter pour ce travail qui illustre ce que peut faire le cinéma brésilien inspiré par les chemins de notre histoire. Ce film ouvre un large horizon pour le traitement cinématographique de thèmes qui suscitent l'émotion, qui éduquent et informent nos publics. Adéquat dans son interprétation, soigné d'un point de vue technique, sérieux du point de vue du langage, digne dans les intentions et par dessus tout très brésilien, *Independência ou Morte* répond à notre confiance à l'égard de notre cinéma national. Emílio G. Médici Presidente da República”.

fait et possède une conscience précise de la fonction phorique qu'il incarne : celle de porter l'idéal de tout un peuple. Tout autre est la représentation de l'Indépendance dans le film emblématique de la *retomada*, *Carlota Joaquina* (Camurati, 1995) et connaît un succès relativement important<sup>73</sup>. Quelques années après, une mini série de la Globo reprend cette vision satirique pour raconter à son tour les supposées coulisses de l'Indépendance. Ces versions satiriques et humoristiques de l'Histoire du Brésil, proposant des personnages agissant toujours pour des raisons égoïstes et personnelles, des personnages corruptibles et faibles, capable d'exactions et de mesquineries, mettent en discours trois éléments allant à l'encontre de la vision politiquement correcte du film de 1972. L'indépendance est donc le fruit des circonstances. La figure du politique est entachée d'une filiation pathologique et le Brésil est présenté comme un lieu de tension conflictuel et paradoxal. Ces réalisations ne prétendent pas à la vérité historique. Leur prétention est plus ambitieuse : il s'agit de porter un regard distancé sur la figure du politique et sur le fait politique tel que historiographie officielle les présente. Elles constituent des réponses à la version cinématographique de 1972, portée par la dictature brésilienne comme nouvel élément de propagande. En réalité, ces réalisations sont bien moins des représentations de l'Histoire que des incitations à déconstruire toute représentation de l'Histoire lorsqu'elle est soutenue par le pouvoir en place.

## **5. Intermède musical**

De façon très régulière, et en adoptant des formes diverses, la société brésilienne est amenée à s'interroger sur ce furent ces années de dictature. Ce faisant, elle invite les chercheurs intéressés par cette période à participer au débat afin de considérer les relectures de l'Histoire et de la subversion qui sont proposées ou à comprendre le retour sur scène de figures incarnant cette trouble époque. En septembre 2010 nous avons eu le sentiment d'être

---

<sup>73</sup> 1.286.000 spectateurs (source Ancine).

confronté à un symptôme de l'époque dictatorial, le symptôme conséquent à une forme de déni ou de minimalisation de cette période de l'histoire. Une émission télévisuelle sur la chaîne Globo interviewait le chanteur emblématique de la dictature brésilienne : Geraldo Vandré [20]<sup>74</sup> poète révolutionnaire du *Festival Internacional da Canção da TV Globo*. Depuis plus de dix ans cet homme – d'abord condamné à l'exil après avoir chanté « *Pra não dizer que eu não falei das flores* » hymne révolutionnaire des années soixante, puis revenu au Brésil en 1974 dans d'étranges circonstances avant de devenir l'ami des militaires au point de composer une chanson à la gloire des Forces Aériennes Brésiliennes – restait silencieux sur cette époque. Les images de cet entretien, consultables sur Internet, le montrent répétant inlassablement son admiration pour l'armée. Ces images nous ont particulièrement interpellées tant elles nous semblaient illustrer la puissance dévastatrice de l'exil. Nous pouvions mesurer, grâce à ces terribles images, l'écart entre l'image du jeune révolutionnaire rêvant d'un Brésil plus juste et payant au prix fort l'expression d'un tel rêve et le vieil homme d'aujourd'hui aux phrases parfois décousues et au regard vide qui vit misérablement sous tutelle militaire. De cette confrontation entre hier et aujourd'hui subsiste le sentiment de perte irrémédiable lorsque Geraldo vandré précise après quelques secondes d'hésitation : « *je suis exilé jusqu'à aujourd'hui (...) je me trouve si loin de tout...je vis dans un Brésil qui n'est pas ici* <sup>75</sup> ».

Tout aussi symptomatique – et toujours en lien avec l'expression musicale – une recherche universitaire (Araujo 2005) proposant une relecture de l'engagement politique en invitant à considérer le style musical *musica Brega*, comme une forme de contestation de la dictature qui utilisait – en guise de métaphore – des paroles à l'eau de rose afin de critiquer le pouvoir en place, nous a particulièrement interpellée. Cette relecture de l'engagement politique, outre

---

<sup>74</sup> Erika THOMAS « *Para nao dizer que nao falei das flores* » (G. Vandré, 1968): Devenir d'un chant révolutionnaire brésilien, in *Revue Dissidence*, 2011.

<sup>75</sup> « *Vivo exilado até hoje (...) Eu tô tao distante de tudo (...) Vivo num Brasil que não está aqui* ».

le fait qu'elle illustre, selon nous, les réarrangements de la mémoire, nous a paru des plus contestables [21]<sup>76</sup>. La « Musica Brega<sup>77</sup> » se caractérise par des paroles se faisant l'écho de préoccupations sentimentales et existentielles apolitiques. Jusqu'à un certain point, elle conforte l'idée d'un pays sans conflit majeur où la principale source de souffrance est la souffrance amoureuse surtout pas politique et/ou sociale. Elle surgit en opposition à la Musique Populaire Brésilienne (MPB) usant de métaphore pour délivrer un message politique. Les principaux représentants de ce style musical sont Odair José, Agnaldo Timóteo, Waldick Soriano. L'un des succès de ce dernier date de 1972 et s'intitule « *Eu não sou cachorro não*<sup>78</sup> ». C'est aussi ce que déclare un des personnages miséreux de Graciliano Ramos<sup>79</sup> dans un de ses romans écrits au cours des années quarante (« *Vidas Secas* »/ Sécheresse) adapté au cinéma par Nelson Pereira dos Santos en 1963. Dans le roman comme dans le film nous nous trouvons dans le témoignage et la dénonciation sociale. La misère de familles du *sertão* est exposée et interrogée à l'aune du sentiment d'indignité puis de déshumanisation progressive qu'elle produit. La chanson de Waldick Soriano ne met en perspective aucun élément politique ou social de la réalité brésilienne, seulement un homme indigné d'être malmené par celle qu'il aimait. Ce n'est pas rien mais, sans conteste, ce n'est pas une critique politique. Co-existant avec ces musiques romantiques, les musiques de propagandes comme *Pra Frente Brasil*<sup>80</sup>, créé pour la coupe du monde de 1970, *Este é um país que vai pra frente*<sup>81</sup> (1977) ou encore *Eu te amo meu Brasil*<sup>82</sup> (1970) créés par le duo Dom et Ravel et interprété par *Os Incríveis*<sup>83</sup> dans ces mêmes années soixante-dix achèvent de donner du Brésil, l'image d'un pays d'où tout conflit politique et/ou social est exclu.

---

<sup>76</sup> Erika Thomas (2009), *Pra frente Brasil ! Expressions musicales du Brésil des années de plomb, Musiques d'Etat et Dictatures, Colloque international, CRAL/EHESS Paris*, les 15 et 16 mai.

<sup>77</sup> Traduction : « musique ringarde ».

<sup>78</sup> « Je ne suis pas un chien »

<sup>79</sup> Romancier brésilien (1892-1953), représentant de la littérature sociale des années 40.

<sup>80</sup> Traduction : « En avant Brésil ! »

<sup>81</sup> Traduction : « ça c'est un pays qui va de l'avant ! »

<sup>82</sup> Traduction : « Je t'aime mon Brésil »

<sup>83</sup> Traduction : Les incroyables.

### III. IMAGES ESPACES ET SOCIETE

En 2001, la lecture d'une intéressante thèse de doctorat analysant les images stéréotypées du Brésil contenues dans la fiction cinématographique étrangère (Amancio 1998), nous a conduit à considérer la question de l'intérieur : comment le Brésil est-il représenté à travers ses propres images cinématographiques et audiovisuelles ? Le Brésil ne construit-il pas lui aussi ses propres clichés ? Une première constatation s'est imposée d'emblée : à l'opposée du Brésil représenté dans le *cinema novo* – centré sur le Brésil de la misère et de l'injustice social – se trouve un autre Brésil de fiction, celui des *telenovelas* – axées sur le Brésil des quartiers chics et des millionnaires – . Le point commun entre le courant cinématographique et les séries télévisuelles prisées par le spectateur brésilien semble se réduire, dans une première approche, à la mise en image d'une *brésilianité* qui cherche à être perçue comme familière. Si ces productions cinématographiques et télévisuelles sont esthétiquement, thématiquement et politiquement suffisamment engagées dans des voies et des ambitions divergentes, nous pouvons néanmoins percevoir, au-delà de cette représentation d'un Brésil, la présence dans l'une comme dans l'autre d'un certain nombre de caractéristiques et de rites sociaux brésiliens bien analysés par l'anthropologue Roberto Da Matta (Da Matta, 1983). Telle qu'elle se donne à voir dans son cinéma (*novo* ou contemporain) ou dans ses *telenovelas*, la société brésilienne est une société aristocratique, fortement hiérarchisée et dans laquelle la frontière entre le public – où les relations sont marquées par leurs aspects formels – et le privé – marqué par les relations informelles – est ténue. Les interactions

dominés/dominants, souvent présentes dans ces productions de façon explicite ou implicite, illustrent les ancrages historico politiques de la société brésilienne et de ses rapports de pouvoir (Ribeiro 2008) tiraillés entre l'égalité et la hiérarchie. Du *sertão* aux quartiers chics, en passant par le bidonville, le Brésil que nous propose le cinéma et la télévision peut être considéré comme le point d'entrée pour penser les ambiguïtés de la société brésilienne y compris dans ses modes de représentations.

« Dans les années 60 (...) cette question de "caractère national" s'est donnée à voir de différentes façons et le Cinema Novo était ambigu dans sa relation à la religion, au football et à la fête populaire. Il suffit de regarder *Barravento* (Glauber, 1962), *Garrincha – alegria do povo* (Joaquim Pedro, 1962), *A Falecida* (Hirszman, 1964), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). D'un côté il y avait l'idée selon laquelle certaines pratiques typiquement nationales étaient des formes d'aliénation ; d'un autre côté, un certain zèle vis-à-vis de ces pratiques culturelles qui dévirait de relations directes avec ce genre de culture (...)»<sup>84</sup>  
(Xavier 2006 :21)

## 1. Du *sertão* au bidonville : espaces cinématographiques emblématiques du Brésil

Analysant le cinéma contemporain De Souza Rossini (2005 : 96-104) affirme que « *les discours sur la pauvreté et l'impossibilité de construire une nation moderne font partie du discours du cinéma brésilien et depuis ils ne se démodent pas*<sup>85</sup> » alors même qu'ils devraient s'actualiser davantage. Il est vrai que *sertão* et bidonvilles, en tant qu'espaces d'exclusion, sont des espaces caractéristiques du cinéma d'hier et d'aujourd'hui (Souza dos Santos e Da Costa 2008 : 35-58). Mais selon nous, alors que le *sertão* du *cinema novo* se revendiquait et construisait en tant que métaphore du Brésil par des cinéastes influencés par

---

<sup>84</sup> Nous traduisons. "Nos anos 60 (...) esta questão do 'carácter nacional' se fez presente de diferentes formas, e o Cinema Novo foi ambíguo na sua relação com a religião, o futebol e a festa popular – basta ver *Barravento* (Glauber, 1962), *Garrincha – alegria do povo* (Joaquim Pedro, 1962), *A Falecida* (Hirszman, 1964), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). Havia, de um lado, a ideia de que certas práticas tipicamente nacionais eram formas de alienação; de outro, havia certo zelo por estas mesmas práticas culturais que derivava de uma vivência direta destes traços de cultura (...)" .

<sup>85</sup> Nous traduisons. "*Discursos sobre a pobreza e a impossibilidade de se construir uma nação moderna passam a fazer parte do discurso do cinema nacional, e desde então eles não saíram mais de moda.*"



le néoréalisme italien, les nouvelles images du *sertão* ou les bidonvilles qui hantent les réalisations actuelles sont posées comme lieux « exotiques » emblématiques des limites de la politique et des pouvoirs publiques.

Le *sertão* et le bidonville ont effectivement constitué le décor de grands classiques du cinéma brésilien. *Rio 40°* de Nelson Pereira dos Santos, le film qui ouvre la voix au *cinema novo*, raconte le quotidien d'enfants d'un bidonville de Rio. D'autres films *Rio Zona Norte* (1957) du même réalisateur, *Cinco vezes favela* (film collectif<sup>86</sup> de 1962) ou encore *A grande cidade*, de Cacá Diegues (1966) font également du bidonville l'espace de déploiement de l'intrigue. Nous remarquons néanmoins que si le bidonville est présent dans ces films de cette époque, le *sertão* se constitue comme espace privilégié du *cinema novo* se revendiquant, au travers du manifeste de G. Rocha, comme expérience politique : *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1963) et *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) peuvent être considérés comme une trilogie cinématographique questionnant la force désintégratrice de cet espace.

Tel qu'il réapparaît dans le cinéma contemporain, le *sertão* perd sa force discursive pour devenir un lieu exotique folklorique. Il représentait tout le Brésil pour le *cinema novo*, il est aujourd'hui le lieu de l'altérité comme c'est le cas dans *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). Laissons de côté des films de la *retomada* comme *Guerra de Canudos*<sup>87</sup>, (Sérgio Rezende 1997), *O cangaceiro*<sup>88</sup> (Aníbal Massaini Neto, 1997) et d'autres films qui, selon Ivana Bentes passent de *l'esthétique de la faim* à une *cosmétique de la faim* (Bentes 2007 : 242-255) marquée par l'inauthenticité et une survalorisation de l'esthétique cinématographique au dépend du réalisme. Des films comme *Baile perfumado* (Lírio Ferreira et Paulo Caldas, 1997) et *Corisco et Dada* (Rosemberg Cariri, 1996) nous semble

---

<sup>86</sup> Réalisé par Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade et Leon Hirszman.

<sup>87</sup> Adaptation de *Os sertões*, roman de Euclides da Cunha.

<sup>88</sup> *Remake* du film homonyme de Lima Barreto.

échapper à cette vision romantique du *sertão* en montrant, à l'instar du *cinema novo*, bien qu'avec une esthétique différente, la violence et la complexité de la vie du *cangaço*. Ce *sertão* moderne, nous l'avons dit, échappe à l'intention qui était celle qui lui revenait chez les cinéastes du *cinema novo*. Nous avons considéré [22]<sup>89</sup> que le *sertão* du *cinema novo* pouvait être appréhendé comme une enveloppe géographique physique et psychique du Brésil déterminant une fonction cinématographique de *contenant* permettant à un discours sur l'errance de se déployer. Le bidonville a aujourd'hui pris sa place sans investir cette force emblématique du *sertão*. *Cidade de Deus*<sup>90</sup> de Fernando Meirelles, 2002, est représentatif du courant actuel qui nous semble questionner la marginalité et la violence à partir des expériences de vies produites par et dans le bidonville.

## 2. Le *sertão* du *cinema novo*

Avec le *cinema novo*, la *brésilianité* acquiert un *locus*. Des films clés comme *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e O Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963) et *Os fusils* (Ruy Guerra, 1963) font de cet espace le lieu à partir duquel sont dénoncées, par les jeunes cinéastes du *cinéma novo*, les injustices sociales, la misère et l'abandon auxquels sont livrés les paysans du Nordeste. Ces trois films sortis la même année, sont également révélateurs d'une progression dans la prise de conscience des oubliés du système (Debbs 1999 : 103-112). *Vidas Secas*, adapté du roman éponyme de Graciliano Ramos (1940), met en relief le comportement de soumission menant progressivement au sentiment d'indignité d'une famille de paysans errant dans le *sertão*. Résignés à leur sort d'éternels nomades, les membres de la famille de Fabiano, n'ont pour horizon que ce qu'ils fuient sans cesse. Cette errance circulaire n'est pas sans évoquer le mythe de Sisyphe, mais un Sisyphe

---

<sup>89</sup> Erika THOMAS (2010), Les vagabonds du *cinema novo*, *Colloque International : Sur la route, dans la rue, le vagabond*, Laboratoire Arc Atlantique, Université de Pau et des Pays de L'Adour, du 2 au 4 décembre 2010

<sup>90</sup> Adaptation du roman homonyme de Paulo LINS, *Cidade de Deus*, Companhia das Letras, Rio de Janeiro 1997.

aveugle et malheureux. *Deus e O Diabo na Terra do Sol* est l’amorce d’une révolte : un homme tue son patron qui l’exploite et fuit avec sa femme à travers le *sertão*. Mais très rapidement, le besoin de se soumettre – d’abord à un fanatique religieux puis à un *cangaceiro* – l’éloigne de l’emprise qu’il aimerait avoir sur son propre destin. Enfin, *Os fusis* met en image l’indignation et de la révolte d’un homme face à la résignation d’un groupe. Gaucho, dans un processus pouvant être rapproché d’un processus suicidaire, prends les armes contre l’armée qui garde une épicerie alors que la population résignée meurt de faim. Si son acte de révolte est soldé par sa mort, s’il nous est possible de penser que cet homme préfère la mort que le consentement que représenterait son silence et son inaction, nous pouvons voir dans cet acte symbolique entrepris par un homme seul face à un groupe, la graine de l’insoumission. Aliénés à cet espace qu’ils ne parviennent à quitter ou à une Alterité toute puissante (le mystique ou le *cangaceiro*) à laquelle ils se soumettent, les paysans miséreux, ces vagabonds du *cinema novo*, sont également guettés par un lent processus de déshumanisation : « *On va continuer à vivre comme ça ? Fuir comme des bêtes...on n’est pas des bêtes... on n’est pas des bête* » dit Vitoria à son compagnon (*Vidas Secas*). Les miséreux du *cinema novo* illustrent l’impasse politique dans laquelle se trouve une société qui refuse de répartir ses richesses :

« *Il n’y a pas et il n’y a jamais eu un peuple libre, régissant son destin en quête de sa propre prospérité. Ce qu’il y a eu et qu’il y a encore c’est une masse de travailleurs exploités, humiliés et offensés par une minorité dominante, terriblement efficace dans l’élaboration et l’entretien de son propre projet de prospérité, toujours prête à écraser n’importe quelle menace de réforme de l’ordre sociale en cours*<sup>91</sup> » (RIBEIRO [1995] 2008 : 408)

---

<sup>91</sup> Nous traduisons. “*Não há, nunca houve, aqui um povo livre, regendo seu destino na busca de sua própria prosperidade. O que houve e o que há é uma massa de trabalhadores explorada, humilhada e ofendida por uma minoria dominante, espantosamente eficaz na formulação e manutenção de seu próprio projeto de prosperidade, sempre pronta a esmagar qualquer ameaça de reforma da ordem social vigente.*”

Ce que dit l'anthropologue brésilien Darcy Ribeiro dans *O povo brasileiro* sur la société brésilienne pourrait être repris mot pour mot pour qualifier les problématiques intergroupes représentées dans le *sertão* du *Cinema Novo*. Ainsi exprimé, le *sertão* anarchique, rude et cruel se construit cinématographiquement comme le contenant privilégié de l'injustice sociale et de son impasse. Ce faisant, il fait surgir des figures légendaires du *Cangaço*.

A la fin des années soixante, une édition française présentait le phénomène du *cangaço* assimilant les *Cangaceiros* à des bandits d'honneur (Pereira de Queiroz 1968). Plus récemment, une exposition à la Maison de l'Amérique Latine<sup>92</sup> a permis à un plus large public français de découvrir ces *cangaceiros* à partir d'une importante collection de photographies comprenant les premiers portraits réalisés par Benjamin Abrahão et les dernières photographies des bandits décapités. Le *cangaço* – désignant à la fois le lieu et le mode de vie des *cangaceiros* – a constitué une forme de vie marginale caractérisée par la violence et la cavale et ayant existé dans le Nordeste brésilien entre 1870 et 1940<sup>93</sup>. Ce mouvement historique et social a été représenté dans le cinéma brésilien dès les années vingt<sup>94</sup>. En 1936, le documentaire du Libanais Benjamin Abrahão, *Lampião o rei do cangaço*, va présenter le quotidien de la bande du célèbre *cangaceiro* *Lampião*<sup>95</sup>. Ce premier documentaire filmique est une réalisation exceptionnelle pour le patrimoine historique brésilien. Censuré par le *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP) du régime du président Vargas (1930-1945), cet unique documentaire sur les *cangaceiros* est retrouvé en 1957. Abîmé par le temps, seuls subsistent 11 minutes d'images donnant à voir des *cangaceiros* souriant, riant, priant et assez peu perturbés par la chasse policière dont ils font

---

<sup>92</sup> Os cangaceiros, Maison de l'Amérique Latine, du 9 novembre au 20 décembre 2006.

<sup>93</sup> Date de la mort de Corisco, dernier *cangaceiro* capturé.

<sup>94</sup> *Filho sem Mãe* (T.Seabra, 1925), *Sangue de Irmão* (J. Soares, 1926), *Lampião, a Fera do Nordeste*, G.Gáudio, 1930)

<sup>95</sup> *Baile perfumado* (Caldas, Ferreira, 1997) contient des extraits de ce film documentaire réalisé par Benjamin Abrahão.

l'objet. Au court de ces années 50, Lima Barreto réalise le film *O cangaceiro*, qui sera présenté et primé au Festival de Cannes en 1953. Depuis les années soixante, le thème revient régulièrement sur le devant des écrans. Glauber Rocha en fait un personnage métaphorique dans ses films *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) ou encore *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969): le *cangaceiro* devient, dans ces films, une figure révélatrice de l'emprise, de la folie et de la mort chevillées à l'espace du *sertão*. Quelques décennies plus tard Rosemberg Cariri réalisera *Corisco e Dada* (1996) racontant la vie du dernier *cangaceiro*, et les cinéastes Paulo Caldas et Lirio Ferreira feront du plus célèbre d'entre eux, *Lampião*, un personnage cinématographique en réalisant le brillant *Baile Perfumado* (1997) dont l'analyse a constitué notre mémoire de DEA en 1999. De personnages emblématiques et conceptuels, les *cangaceiros* deviennent dans ces films, les figures annonciatrices de l'effondrement de l'illusion de toute-puissance [23]<sup>96</sup>.

La dictature avait brisé les élans politiques du cinéma brésilien. Dès le retour à la démocratie, le thème de l'injustice sociale se retrouve au cinéma. En 1989, le sujet est particulièrement bien porté à l'écran par Jorge Furtado qui réalise un court métrage documentaire d'une durée de 12mn sur la question. Ce court métrage, qui va connaître une reconnaissance internationale en remportant de nombreux prix dont l'Ours d'Argent au Festival de Berlin en 1990 ou encore le Prix du Public au Festival de courts métrages de Clermont-Ferrand en 1991. Il s'agit d'un film didactique et rythmé, composé de 267 plans, qui élabore une réflexion sur la société de consommation, la répartition des richesses et l'inégalité sociale en suivant l'itinéraire d'une tomate. Celle-ci est plantée, cueillie, mise en vente, achetée puis rejetée par une ménagère qui s'apprête à en faire une sauce, mise à la poubelle, transportée au dépotoir d'ordures d' *Ilhas das Flores*, rejetée une nouvelle fois par

---

<sup>96</sup> Erika THOMAS (à paraître 2011), *(Re) construction cinématographique d'un héros populaire brésilien ambivalent : le cangaceiro* (à paraître dans la revue *Eidolon*, Presses Universitaires de Bordeaux ; thème : Le héros populaire ; directrice éditoriale : Florence Boulerie)

les porcs qui y ingèrent les déchets, la tomate pourrie sera finalement trouvée par un enfant affamé. La tomate et l'enfant se retrouvent ainsi dans le même dispositif d'exclusion de la société brésilienne. Le court métrage est une œuvre de transition entre le cinéma politique des années 50 et 60, le cinéma novo, et la *retomada* qui va suivre. En questionnant les conventions du langage cinématographique, les codes du documentaire et en proposant des figures de styles métaphorisant l'accumulation et la répétition, *Ilha das Flores* dénonce l'organisation politique sous tenue par l'exclusion systématique des plus faibles [24]<sup>97</sup>.

### 3. Les bidonvilles du cinéma contemporain

A partir des années 90, période de la *retomada* cinématographique et jusqu'à aujourd'hui, un autre espace topographique est à l'honneur dans le cinéma brésilien : le bidonville. Comme pour le *sertão* du cinéma novo, cet espace est intimement lié à la misère et à la déviance. Des films comme *Cidade de Deus* (Fernando Mereilles, 2002) *Cité des Homme* (Paulo Morelli, 2007) *Tropa de Elite* (José Padilha 2008) ou *Parada 174* (Bruno Barreto 2008) en sont l'illustration. La déviance, telle qu'elle est mise en image au cœur de ce territoire frontière situé à la périphérie des villes, créé paradoxalement un espace normatif élaboré par les gangs de trafiquants qui y règnent en maître et confortent ainsi leurs positions sociales déviantes. En conflit ouvert avec l'au-delà des frontières du bidonville, l'*extra muros*, et en particulier avec l'altérité civile (l'Autre, l'habitant du dehors) et l'altérité institutionnelle (le représentant de la loi), les groupes déviants construisent également un espace d'oppression et de répression *intra muros* qui fait du *favelado*<sup>98</sup>, la première victime des normes et lois des gangs. En effet, *borderlines* et autres personnalités narcissiques vont incarner, dans cette perspective cinématographique, la position de *leader* au sein des gangs qui se disputent le

---

<sup>97</sup> Erika THOMAS (à paraître 2011) *Ilha das Flores* (J.Furtado, 1989): *trajectoires de l'exclusion*, la revue *Civilisations* Presses Universitaires de Toulouse 1 n°11, thème : Le rejet ; directrices éditoriales : Christine Daualé et Rosie Findlay.

<sup>98</sup> Habitant du bidonville (favela).

contrôle du territoire et transformer ainsi le bidonville en lieu d'expansion d'un ego démesuré et avide de toute puissance. Ces nouvelles représentations de la violence périurbaines alimentent d'une manière ambiguë le débat social sur la violence au Brésil en proposant une construction médiatique de la violence (Hamburger 2008) qui, de façon paradoxale, peut sembler valoriser celle-ci. Au-delà des écrans cette même ambiguïté nourri et est nourrie par les médias. En 2003, le trafiquant de drogue de Rio de Janeiro Márcio Amaro de Oliveira (alias Marcinho VP), est assassiné dans sa cellule du centre pénitencier de Gericinó (Rio de Janeiro). Il était devenu une « star médiatiques » après avoir participé au documentaire, *Noticias de uma guerra particular* (João Moreira Salles en 1995), puis avoir l'année suivante assurée la sécurité de Mickael Jackson et de Spike Lee lors du tournage du clip vidéo dans sa favela Morro da Marta (Botafogo, Rio de Janeiro), et, finalement, après avoir été le personnage clé de la biographique écrite par le journaliste Caco Barcelo (Barcelo 2003) sortie deux mois avant son assassinat. Au cours d'une interview accordée aux journalistes depuis sa prison il a déclaré<sup>99</sup> « Je suis l'image qui a été créée par la presse. Je suis un mythe. Je suis le monstre que vous avez créé<sup>100</sup> ». Ces figures de la déviance, icônes tragiques inspirées de la réalité, ne sont pas sans évoquer celles du *cangaceiro*. Problématiques ou consensuelles, ces représentations proposent un discours sur l'individu marginal comme sujet social, fruit de son espace et des types interactions que cet espace promeut.

D'autres réalisations problématisent la question des espaces en considération la question des seuils et des figures imposées par l'urbanité fragmentée et morcelante des mégapoles

---

<sup>99</sup> <http://jornal.valeparaibano.com.br/2000/04/25/geral/marvp.html>

<sup>100</sup> Nous traduisons. “*Eu sou a imagem que foi criada pela imprensa. Eu sou um mito. Foi a imprensa que fez esse mito. Eu sou o monstro que vocês criaram*”.

brésiliennes. En 2000, Walter Salles et Daniela Thomas, participant au projet Arte<sup>101</sup> ont proposé un moyen métrage intitulé *Minuit* mettant habilement en perspective la question du territoire et des liens [25]<sup>102</sup>. Dans cette fiction, l'espace bidonville est ainsi exploré comme élément d'un ensemble urbain plus large, auquel il donne sens. *Minuit*, met en scène une traversée des espaces de Rio de Janeiro dans une tentative de regard documentariste qu'illustrent les larges panoramiques sur la ville qui ouvrent et ferment le film. L'espace urbain comprenant le bidonville se construit comme espace d'énonciation ou comme *le lieu significatif* à partir duquel se décryptent les liens et les figures des déplacements. Les parcours des personnages sont investis par des figures élémentaires du déplacement : la déambulation, la cavale et la traversée ; les liens entre les personnages se concrétisent au travers d'interactions structurantes ou déstructurantes prenant la forme d'alliances inconscientes, de pactes dénégatifs et/ou de contrats pervers. Dans ce contexte narratif, le bidonville est le lieu du déchirement et de la menace de mort tant pour le sujet que pour ses liens. C'est donc un sujet fragilisé par ses espaces potentiellement destructeurs que met en lumière le cinéma brésilien qui ne renonce pas, pour une large part, à sa portée politique dénonciatrice.

#### **4. Le Brésil des *telenovelas***

Si les espaces cinématographiques mettent en perspectives des tensions sociales de la société brésilienne, les *telenovelas* brésiliennes construisent quand à elle un autre Brésil fictionnel dans lequel les ressorts mélodramatiques finissent finalement par justifier un système. Ce que racontent les *telenovelas* sur la société brésilienne ne s'étaye pas sur un territoire qui

---

<sup>101</sup> En 1998, la chaîne franco-allemande ARTE demande à dix réalisateurs du monde<sup>101</sup> de participer au projet cinématographique « *2000 vu par...* » en donnant une vision personnelle du passage à l'an 2000 et en intégrant, dans la narration cinématographique, la nuit du 31 décembre.

<sup>102</sup> Erika THOMAS (2010), Rio de Janeiro 2000 : le territoire, l'alliance et le lien dans *Minuit* de Walter Salles et Daniela Thomas, *Colloque International La ville : identité(s), échanges et territoires esthétiques (Amérique latine - Afrique - Asie, INHA, Université Paris 1, 22 et 23 juin.*



serait emblématique du Brésil (*inégalitaire* pour le *cinema novo*) ou d'une problématique brésilienne (*l'insécurité* pour le cinéma contemporain) mais s'étaye plutôt sur un Brésil idéalisé souvent adossé à la *théorie de la croyance en un monde juste* (Lerner 1980) où chacun reçoit ce qu'il mérite et est responsable ce qui lui arrive. Ainsi présentées les *telenovelas* et le cinéma semblent en complète opposition. Nous pensons pourtant qu'elles sont deux aspects d'une même façon d'appréhender et d'élaborer les ambiguïtés de la *brésilianité*. Cinéma et *telenovelas* mettent en perspectives des figures différentes de ce que Da Matta nomme le dilemme de la société brésilienne « *obéissant à deux idéaux : l'égalité et la hiérarchie* » (Da Matta 1983 : 311). Le cinéma, au travers de ses espaces d'exclusions et de marginalisations, élabore un point de vue à partir des idéaux de hiérarchie qui classent et regroupent les groupes en dominants et dominés et qui engendrent injustice sociale et violence ; les *telenovelas* prennent le parti de l'autre idéal, celui de l'égalité en construisant une société ouverte et souple où tout est possible pour l'*individu* puisque les frontières sociales, économiques et politiques sont niées. Dans les deux cas, la fiction se fait l'écho des dilemmes et ambiguïtés de la société brésilienne. Pour cette raison, nous revendiquons une approche non hiérarchisée du cinéma et de la télévision, dans la mesure où tous deux constituent ensemble un même type de vecteur d'analyse des idéologies et systèmes de valeur de la société brésilienne.

Nous concevons la *telenovela* comme un art populaire et appréhendons la télévision dans un contexte particulier, qui est celui du Brésil. Dans *Esthétique de l'Audiovisuel*, Pierre Sorlin énonce que contrairement au cinéma « (...) *la télévision plonge dans l'anonymat renforcée par le retour systématique des mêmes programmes, jeux, feuilleton, quizz ou serial* » (Sorlin 1992 : 153). Cette lecture nous semble devoir être un peu nuancée dans le cas de la télévision brésilienne, où les *telenovelas* ont une fonction de marqueur temporel et où l'auctorialité est une stratégie d'importance comme nous l'avons indiqué dans une de nos publications

[26]<sup>103</sup>. Un large public brésilien se souvient donc de telle *telenovela* de Gilberto Braga, telle autre de Manuel Carlos, alors que, comme l'établit un rapport ministériel brésilien, seulement 14% de la population brésilienne va au cinéma et que 60% n'y sont jamais allés (Barbosa 2007). Dans ce contexte particulier, il nous toujours semblé indispensable, pour comprendre la société brésilienne et les discours audiovisuelles sur celle-ci, de réfléchir à ces productions télévisuelles.

Si le cinéma brésilien ne représente aujourd'hui que 19% de part du marché cinématographique brésilien très largement dominé par les productions américaines, les *telenovelas* de la 1ere chaîne nationale – TV Globo – continuent malgré une baisse de l'audience – à captiver 30 à 40% des spectateurs chaque jour. Comprendre les raisons d'un tel l'engouement à été à l'origine, au-delà de notre ouvrage publié déjà cité, d'un certain nombre de communications<sup>104</sup> et de publications dont certaines interrogent l'exportation de ce produit que nous percevons comme si typiquement brésilien [27]<sup>105</sup> et d'autres approfondissent notamment les questions liées aux fonctions pédagogiques de *merchandizing social* [28]<sup>106</sup>.

D'abord très fortement influencées par radio et par les premières productions mélodramatiques hispano-américaines, les *telenovelas* sont devenus ce produit audiovisuel si

---

<sup>103</sup> Erika THOMAS, (2006), « L'auteur de telenovelas, un porte parole » in Eric MAIGRET et Guillaume SOULEZ (dir) *Les raisons d'aimer...les séries réelles*, Médiamorphoses, INA- Armand Colin, p. 54-57 ;

<sup>104</sup> Erika THOMAS (2001), Les feuilletons brésiliens: fonctions sociales et construction d'une identité collective, *Journée d'étude: Pour une approche transversale de la télévision*, Lille 3, 10 décembre. Erika THOMAS (2005), Typologie des telenovelas, *Regards sur la télévision brésilienne "Les telenovelas : l'emprise de la fiction"*, INA/PARIS, 7 et 8 mars ; Erika THOMAS (2008), *telenovelas, Séminaire*, Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines, Université Versailles Saint Quentin en Yvelines, 28 mars. Erika THOMAS (2011), *La telenovela brésilienne au Portugal*, Colloque international Les séries télévisées dans le monde : échanges, déplacements et transpositions – GRIC (Le Havre) ERIAC (Rouen) LARCA (Paris Diderot) CEMRA (Grenoble 3) Université du Havre, 15 au 17 juin

<sup>105</sup> Erika THOMAS (2009), « Voyage au pays des ancêtres, les *telenovelas* brésiliennes au Portugal » in *Les médias en Europe, influences interculturelles*, Temps des Médias, Revue d'Histoire n°11, édition SPHM ;

<sup>106</sup> Erika THOMAS (2011), « Les telenovelas, une passion brésilienne » in *INAGlobal*, revue des industries créatives et des médias <http://www.inaglobal.fr/television/article/les-telenovelas-une-passion-brasilienne>;

typiquement brésilien à partir des années 60 avec l'entrée en scène de TV Globo au lendemain du coup militaire brésilien. Il nous semble important de rappeler le lien de la première chaîne brésilienne à la dictature dès son inauguration en 1965 tant, par delà la *brésilianisation* des telenovelas (se traduisant en particulier par un jeu d'acteur moins théâtral, l'adoption du langage de l'homme de la rue et le choix d'une politique auctoriale misant sur des histoires se déroulant au Brésil) nous assistons à la mise en forme audiovisuelle d'un Brésil qui, contrairement à la réalité politique et sociale de l'époque, s'avère être un Brésil en paix. Un pays dans lequel les frontières sociales sont niées (le thème du personnage pauvre qui épouse le personnage riche en est une des figures illustratives) et où les conflits, déconnectés des réalités politiques et économiques d'alors, se résument essentiellement à des tourments sentiments. Le temps, et en particulier le retour à la démocratie en 1985, a fait évoluer les contenus qui, même s'ils gardent les ressorts mélodramatiques mis en perspectives dans notre recherche de 2003<sup>107</sup> – à savoir les problématiques identitaires, la cristallisation des espaces-temps et la consolidations des liens familiaux – prétendent à un certain réalisme. A ce titre le rapatriement d'éléments du réel – par le biais d'inserts d'images d'archives par exemple ou du débat de la société civile immigrant dans la fonction télévisuel, brouille parfois la frontière entre fiction et réalité.

Les succès de la chaîne témoignent de son indéniable savoir-faire qui comprend d'ailleurs la participation du public<sup>108</sup>. En 2010, TV Globo, a célébré ses quarante-cinq années de création de *telenovelas*. Deux cent cinquante-trois *telenovelas* et soixante-six mini séries (telenovelas en format court) ont ainsi été écrites, produites et diffusées entre 1965 et 2010.

---

<sup>107</sup> Erika THOMAS (2003), *Les telenovelas entre fiction et réalité*, L'Harmattan, coll. Audiovisuels et Communication, 177 pages.

<sup>108</sup> Des enquêtes d'opinion et des groupes de discussion sont ainsi commandés et mis en place par la chaîne pour accompagner la diffusion à l'antenne des telenovelas. La réception est étudiée de près et détermine avec les scores d'audiences, des changements à amener pour que ces telenovelas correspondent davantage au goût du public. La marge de manœuvre du public n'est pas sans limite ni sans danger pour la compréhension générale de l'œuvre diffusée.

Une véritable usine à rêve est sortie de terre en 1995, dans la zone Ouest de Rio de Janeiro à Jacarepaguá. Le site d'élaboration de ces créations audiovisuelles qui concentrent en un seul endroit toutes les étapes de la création, s'étend sur 1,65 millions m<sup>2</sup> où se trouvent dix studios d'enregistrement et diverses cités scénographiques. Les moyens que se donne la chaîne pour rester *leader* national du domaine passe également par le recrutement d'acteurs maison payés à l'année ainsi que des équipes de tournage et de production en contrat d'exclusivité, tous mobilisés pour 5 ou 6 mois. Globo diffuse quotidiennement, du lundi au samedi, trois *telenovelas* par jour (entre 18 et 22H). S'ajoutent à ces trois *telenovelas*, des formats plus courts, des mini-séries, diffusées vers 23h. L'impact de ces productions audiovisuelles sur la société brésilienne en fait le lieu de *merchandizing* économique (notamment au travers de publicité plus ou moins explicites pour des produits de consommation) mais également de *merchandizing* social. Cette dimension de la *telenovela* est en lien avec une des fonctions sociales que nous lui attribuons, à savoir la fonction pédagogique même s'il s'agit ici pas uniquement de permettre l'accès au plus grand nombre à un certain savoir académique (c'est le cas par exemple lorsque la *telenovela* est une adaptation d'un grand classique de la littérature brésilienne). Il s'agit davantage, au travers des thématiques abordées, de produire de nouveaux comportements au travers de sensibilisations à des faits ou des problèmes de société. La trisomie 21, l'alcoolisme, la violence faite aux femmes, la grossesse des adolescentes et bien d'autres thématiques seront des thèmes permettant de faire connaître des lieux institutionnels, des aides possibles, des comportements à valoriser. L'exemple le plus frappant de l'influence de la fiction télévisuelle sur les comportements reste pour nous celui produit par la *telenovela Laços de Família* (Manoel Carlos, 2001) présentant une jeune femme atteinte de leucémie en attente de greffe de moelle osseuse : en quelques mois de diffusion de cette *telenovela*, l'Institut National du Cancer a enregistré une augmentation de 1000% de donateurs de moelle osseuse.

La fiction mobilise ainsi davantage le comportement des brésiliens que n'importe quel discours institutionnel. Dans ces cas précis de *merchandizing* social, le fait que les *telenovelas* soient brésiliennes augmente encore, selon nous, l'empathie génératrice de comportement. En se sentant proches, par la langue, les lieux, les préoccupations contextuelles – intégration du débat social, faits d'hivers etc, dans les *telenovelas* – des personnages qui souffrent, l'identification devient l'élément d'un processus opérant et s'actualisant dans un acte précis (don de la moelle osseuse, don financier, inscription dans une ONG etc...). La puissance des *telenovelas* nous permet ainsi de réfléchir à la portée de n'importe quelle fiction et à une forme de responsabilité du groupe Globo, des scénaristes et des créateurs lorsque ces fictions finissent, dans certains cas, par se substituer aux devoirs des pouvoirs publics (Maldonado da Silva 2009).

Au-delà de cette fonction pédagogique sur laquelle il convient de s'interroger, la fonction mémorielle est également une fonction revendiquée par ces productions audiovisuelles. Il est intéressant de concevoir la société brésilienne construite et exprimée au travers de reconstitutions historiques comme fortement imprégnées de problématiques et d'idéologies en vigueur au moment de leur réalisation. C'est ainsi que l'excellente mini série *Queridos amigos*<sup>109</sup> donne à voir en 2007, un Brésil de 1989 dans lequel un groupe d'amis se retrouve autour des souvenirs de l'époque de la dictature sur fond de campagne présidentielle où pour la première fois Lula dispute la plus haute magistrature. Ces personnages d'anciens exilés nous font réfléchir sur le décret d'amnistie de 79 - autorisant les exilés politiques à rentrer au Brésil - mais parce que la réalisation et la diffusion de cette *telenovela* est en 2007, le spectateur sensibilisé à la question du retour à la démocratie ne peut s'empêcher d'y lire

---

<sup>109</sup> Adaptation littéraire du roman de Maria Adelaide Amaral (également réalisatrice de la mini série).

entre les lignes une critique vis-à-vis du premier bilan du président Lula<sup>110</sup> impuissant à permettre aux Brésiliens de reconstituer leur passé<sup>111</sup> au sein d'une société où, comme nous l'avons rappelé, les bourreaux ne sont toujours pas jugés.

Les *telenovelas* finissent ainsi par construire une Histoire et une mémoire du Brésil. Certes tout en revendiquant une *brésilianité* et un certain réalisme, les *telenovelas* dépeignent un Brésil relevant le plus souvent de la pure fiction – surtout pour ce qui concerne la représentation des données économiques et sociales du pays – néanmoins, si nous considérons que la production fictionnelle d'un pays contribue à la l'élaboration de la mémoire et l'identité d'un peuple, nous pouvons voir que l'intérêt de ces productions est qu'elles se constituent également en alternative vis-à-vis de la domination des séries américaines. Dans certains des pays d'exportation, elles ont d'ailleurs favorisé une production locale qui se constitue également en alternative aux séries américaines qui « colonisent » les écrans du monde entier. C'est le cas du Portugal, où 'engouement suscité par la *telenovela* brésilienne a finalement favorisé – par le biais d'un investissement grandissants des chaînes concurrentes de SIC possédant un accord d'exclusivité pour les diffusion de *telenovelas* – le surgissement de *telenovelas* portugaise de plus en plus plébiscitées par le public portugais et donc en en concurrence direct avec les *telenovelas* brésiliennes dont les audiences chutent depuis la fin années 90.

---

<sup>110</sup> Cette idée nous semble d'autant plus évidente que le roman à partir duquel est adapté la *telenovela* ne fait aucune mention de la campagne électorale dans laquelle s'engage Lula.

<sup>111</sup> La Mesure Provisoire 228/04 adoptée par le gouvernement Lula en 2004 maintient les archives de la dictature militaires sous secret pour une période indéterminée ("*documentos públicos que contenham informações cujo sigilo seja imprescindível à segurança da sociedade e do Estado poderão ser classificados no mais alto grau de sigilo (...) a Comissão de Averiguação e Análise de Informações Sigilosas (...) poderá manter a permanência da ressalva do acesso ao documento pelo tempo que estipular*" traduction de l'auteur: Les documents publics contenant des renseignements dont le secret est essentiel à la sécurité de la société et de l'Etat peuvent être classés dans le plus haut degré de confidentialité (...) la Commission d'enquête et d'analyse de l'information confidentielle (...) peut reconduire la réserve à l'accès au document le temps qu'elle jugera nécessaire ».

A ce sujet voir: l'édition de Causa Opera online "*Pela abertura dos arquivos da ditadura militar*", 13 mars 2011: [http://www.pco.org.br/conoticias/ler\\_materia.php?mat=27363](http://www.pco.org.br/conoticias/ler_materia.php?mat=27363).

## CONSIDERATIONS FINALES ET NOUVELLES PERSPECTIVES

### Actualités d'une esthétique de la violence

Dans un article paru en 2006 l'anthropologue brésilien Luiz Eduardo Soares analyse la violence de la société brésilienne comme constituant une réponse adaptée à la schizophrénie et à l'ambiguïté des discours et des pratiques sociales dans un Brésil promouvant tout à la fois l'image du *brésilien cordial* (Buarque de Hollanda [1936] 1987)<sup>112</sup>, et une vision hiérarchisée des rapports humains étayée sur un langage paradoxal. L'auteur évoque, à titre d'exemple, l'impossibilité faite à une domestique de se syndiquer pour réclamer des droits et de meilleures conditions de travail dès lors qu'elle est désignée comme « faisant pratiquement partie de la famille » et pourtant à disposition de ses patrons (Soares 2006 : 110). Nous pensons que le langage paradoxal qui vise à lier affectivement le dominé économique au dominant économique, plonge ses racines dans la rencontre fondatrice de l'identité brésilienne – traversée par l'ethnocide et l'esclavage humains – et ses avatars : l'idéologie du blanchiment de la race et la création conceptuelle de *démocratie raciale*. Une société qui s'est construite sur des formes d'exploitation et d'exclusion de l'Autre – investissant des formes diverses allant de l'Altérité « ethnique » à altérité politique – véhicule ses héritages dans les nombreuses sphères de l'organisation sociale ainsi que dans les productions culturelles de la société. Il appartient au chercheur intéressé par la société brésilienne et par les médias cinématographiques et audiovisuels brésiliens de mettre à jour les tensions entre ces discours paradoxaux et les aspirations à une société plus juste et plus

---

<sup>112</sup> Dans le chapitre le plus questionné de cette œuvre, Buarque de Hollanda donne un fondement sociologique au concept « d'homme cordial » créé par le poète et essayiste brésilien Rui Ribeiro Couto.

pacifiée dont se font l'écho, les lieux de la production fictionnelle audiovisuelle brésilienne. Cette tâche nous semble d'autant plus importante que le poids des médias au Brésil – comme ailleurs sans doute – est considérable et se constitue en tant que grille normative de lecture du monde comme nous l'avons montré dans un article récent portant sur leurs rôles durant la campagne électorale brésilienne [29]<sup>113</sup> et sur le poids de Globo en particulier [30]<sup>114</sup>. Comme pour nos analyses concernant la fiction cinématographique et l'audiovisuelle, il s'agissait dans ces recherches, de tenter de déconstruire et de discuter les mécanismes idéologiques qui sous-tendent les élaborations et les mises en relief de points de vues sur le réel. En considérant que les productions cinématographiques brésiennes produisent maintenant leurs propres clichés sur la misère et la violence (Bentes 2003 : 217-237) nous pouvons penser les trois grands succès cinématographiques 2010 du cinéma brésilien – *Tropa de Elite*, *Nosso Lar* et *Chico Xavier* – comme l'illustration systémique d'une *esthétique de la violence*. Le film *Tropa de Elite 2* (Jose Padilha, 2010) ancre, dans une perspective réaliste, son histoire dans la violence des bidonvilles et la corruption policière. Cette fiction – basée sur l'ouvrage *Elite da Tropa* des policiers André Batista et Rodrigo Pimentel écrit en collaboration avec l'anthropologue Luiz Eduardo Soares – a constitué le grand succès de l'année avec plus de 11 millions de spectateurs<sup>115</sup>. Deux autres films ont totalisé plus de 7 millions de spectateurs en prenant la 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> place du classement cinématographique brésilien : *Nosso Lar* (Wagner de Assis, 2010) et *Chico Xavier* (Daniel Filho, 2010). Ces deux fictions mettant en perspectives les forces surnaturelles de l'au-delà en s'étayant sur les écrits du medium et spirite brésilien, Francisco de Paula Cândido alias

---

<sup>113</sup> Erika THOMAS (2010), « Elections brésiennes : un 2<sup>nd</sup> tour agencé par les médias ? » in *INAGlobal*, revue des industries créatives et des médias <http://www.inaglobal.fr/idees/article/elections-bresiliennes-un-second-tour-agence-par-les-medias?tq=17>

<sup>114</sup> Erika THOMAS (2010), Figurations et configurations médiatiques des discours politiques : Globo, une vision du Brésil, *Journées d'études Discours politiques en Amériques Latines : imaginaires et représentations*, ADAL, Maison de l'Amérique Latine, 14 et 15 octobre.

<sup>115</sup> Donnée ANCINE, 2010. cf: [http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2011/filmes/por\\_ano\\_1.pdf](http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2011/filmes/por_ano_1.pdf)



Chico Xavier pour le premier et sur la mise en image de la vie de celui-ci, pour le deuxième. A l'hyperréalisme revendiqué par *Tropa de Elite 2*, répondent les considérations mystiques de *Nosso Lar* et *Chico Xavier*. Cette trilogie gagnante du cinéma brésilien en 2010 nous semble fonctionner en système illustrant des « points de fixations » (Sorlin 1977 :229) venant faire écho aux recherches désormais classiques de Rui Faco, sur l'organisation sociale du *sertão* agencant la violence et le mysticisme du *cangaço* comme deux aspects d'une même réalité concernant l'impuissance des sujets à avoir une emprise sur leur devenir (Faco 1988). C'est peut-être là que se joue une tension très intéressante entre les ambitions cinématographiques – telles qu'elles se retrouvent plébiscitées par le public brésilien – et celles de la fiction télévisuelle qui, en présentant un Brésil au final pacifié, peut être considéré comme une réponse apaisante à ces inquiétudes de la société brésiliennes.

### **Perspectives de recherches**

Nommée responsable scientifique de l'équipe de recherche « Cultures, Médias et Communication Internationale » à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Catholique de Lille à compter du 1 juin 2010, nous avons élaboré et proposé un programme de recherche en trois axes qui – tout en intégrant la dimension transdisciplinaire des chercheurs impliqués dans cette équipe (Arts Lettres et Communication) – nous permettra d'approfondir les problématiques qui orientent nos recherches confrontées aux questions d'identité, Histoire et de société dans l'espace brésilien.

Ainsi, nous souhaitons mener à terme dans les années à venir une recherche entreprise actuellement provisoirement intitulée « *les réels : les détournements ou ravissements médiatiques* » en déclinant en les rassemblant, deux des trois axes de notre programme de recherche de la façon suivante :

1) *la migration des images d'archives dans la fiction cinématographique et télévisuelle*  
(Axe1)

L'analyse des types d'images et des types d'agencements d'images d'archives dans la fiction constituera le moyen par lequel nous approfondirons l'analyse des discours cinématographiques travaillant l'hybridation des genres. Nous considérerons, afin d'approfondir cette question, les images d'archives de la dictature brésilienne s'installant au centre des productions de la TV Globo – que nous interprétons en tant que figurant le *retour du refoulé* sur la chaîne silencieuse et complice lors des faits dévoilés, maintenant, dans la fiction – et dans de nombreuses productions cinématographiques abordant cette époque de l'Histoire s'arrogeant la fonction d'ancrage au réel. En considérant l'habillage esthétique relativement stéréotypée des images d'archives à l'intérieur des films de fiction nous tenterons de vérifier, en considérant le cinéma comme interagissant avec le réel, l'hypothèse de la *mise en forme cinématographique d'un substitut* – ou souvenir écran – interpellant, dans le réel, les archives toujours confidentielles de la dictature militaire.

2) *L'élaboration audiovisuelle des essais littéraires* (Axe 2)

Il s'agira pour nous de considérer la question des migrations des écrits dans les films dans une perspective comparatiste qui insiste sur le temps de réception de l'œuvre filmique comme temps de relecture idéologique des écrits. Nous partiront de documentaires comme *O povo brasileiro* (Isa Grinspum Ferraz, 2000) adaptation cinématographique de l'essai éponyme de Darcy Ribeiro ou *Raízes do Brasil, uma cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda* (Nelson Pereira dos Santos, 2004) mettant en perspective les écrits du sociologue ou encore de fictions comme *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2007) adaptant les mémoires de Frei Betto, un frère dominicain torturé pendant la dictature militaire.

Nous posons l'hypothèse que cette nouvelle recherche nous permettra de mettre en perspective la *conquête des étayages idéologiques* par la production audiovisuelle comme façon documentaire de repenser la problématique identitaire au Brésil.

## Références bibliographiques

AARÃO REIS FILHO, Daniel (2000), *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*, Rio de Janeiro, Ed. Zahar.

AMANCIO Antonio (1998), *Em busca de um clichê panorama e paisagem do Brasil no cinema estrangeiro*, thèse de doctorat, Ismael Xavier (dir), São Paulo, USP.

ARAÚJO Paulo Cesar de (2005), *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro, Ed. Record.

ARAÚJO Joel Zito (2000), *A negação do Brasil, o negro na telenovela brasileira*, São Paulo, Ed. SENAC.

ARNS (coll) (1985) *Brasil nunca um relato para a historia* Publication de l'archidiocèse de São Paulo, Ed. Petropolis.

BARBOSA Frederico (2007), *Economia e Política Cultural, Política Cultural no Brasil* Ed. Ministério da Cultura Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea).

BARCELO Caco (2003) *Abusado : o dono do morro da Marta*, Rio de Janeiro, Ed. Record.

BARTH Fredrick (1999) « Les groupes ethniques et leurs frontières », in Poutignat P. et Streiff-Fenart J., *Théories de l'ethnicité*, Paris PUF.

BAZIN Germain (1963) *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, Paris, Le Temps.

BENTES Ivana (2003) *Interseções: Revista de Estudos interdisciplinares*, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais –ano 5 n° 1 p. 217-237. Rio de Janeiro, UERJ.

\_\_\_\_\_(2007) “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome” *ALCEU*, v.8 – n°15 - p. 242 a 255, Rio de Janeiro, PUC.

Yvette BOZON-SCALZITTI (1977) *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Lausanne Ed. L'Age d'Homme.

BUARQUE DE HOLLANDA, Sergio [1936] *Raizes do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. José Olympio, 1987.

- CANDAU Joël (1998), *Mémoire et identité*, Paris P.U.F.
- CAVALCANTE Luiz Ricardo (2011), *Desigualdades regionais em ciência, tecnologia e inovação (ct&i) no brasil: uma análise de sua evolução recente*, Rio de Janeiro, IPEA.
- Consultable:[http://agencia.ipea.gov.br/sites/000/2/publicacoes/tds/TD\\_1574novo.pdf](http://agencia.ipea.gov.br/sites/000/2/publicacoes/tds/TD_1574novo.pdf)  
(consulté le 27 juin 2011)
- CUNHA Edgar Teodoro da (2000), *Cinema e Imaginação: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70*, [mémoire de master] São Paulo USP.
- CUVIER Georges (1812), *Recherches sur les ossements fossiles*, vol. 1. Paris, Deterville.
- DA MATTA Roberto (1976) “Quanto Custa ser Índio no Brasil? Considerações sobre o Problema da Identidade Étnica”. In *Dados*, , n° 13, pp.33-54, Rio de Janeiro, IUPERJ.
- \_\_\_\_\_ (1983) *Carnavals bandits et Héros, ambiguïtés de la société brésilienne*, Paris Seuil (1978 pour l’édition brésilienne).
- \_\_\_\_\_ (1981), “Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira”. in *Relativizando. Uma introdução à antropologia social*, Rio de Janeiro, Vozes p. 58-85.
- \_\_\_\_\_ (1997), *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro, Ed. Rocco
- DEBS Sylvie (1999), « Le Nordeste revisité 30 ans après le cinéma novo » in *Cinéma d’Amérique Latine* n°7 Toulouse, Ed. Presses Universitaires du Mirail. 1999 p.103-112.
- DESCARTES René (1637), *Discours de la méthode*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1991.
- GONÇALVES Maurício Reinaldo (2011), *Cinema e Identidade Nacional no Brasil - 1898/1969*, São Paulo ed. LCTE.
- FACO Rui, *Cangaceiros e fanaticos* (1988), Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil.
- FERRO Marc, *Cinema et Histoire*, Paris, Gallimard.

- FREYRE Gilberto (1933) *Casa Grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*, Rio de Janeiro, Ed. Maia e Schmidt.
- FONSECA, Rodrigo (2003) “O poder da Globo Filmes no cinema brasileiro” *Revista de Cinema*, São Paulo, Krahô, p.26-28.
- GASPARI Elio, (2002a), *A ditadura envergonhada*, São Paulo, Ed. Schwarcz.
- \_\_\_\_\_ (2002b) *A ditadura escancarada*, São Paulo, Ed. Schwarcz.
- \_\_\_\_\_ (2003) *A ditadura derrotada*, São Paulo, Ed. Schwarcz..
- \_\_\_\_\_ (2004) *A Ditadura Encurralada*, São Paulo, Ed. Schwarcz.
- GATTI, Andre Pierro, LUNA FREYRE de, Raphael (2009). *Retomando a questão da indústria cinematográfica*, Rio de Janeiro, Caixa Econômica Federal, Tela Brasilis.
- GAUTHIER Guy (2003), *Le Documentaire un autre Cinéma*, Paris, Nathan, Collection Nathan Cinéma.
- GOFFMAN Erwin (1973) *La mise en scène de la vie quotidienne, I. La présentation de soi*, Paris, Ed de Minuit.
- \_\_\_\_\_ (1975), *Stigmates*, Paris, Ed de Minuit.
- GRAMMONT Guiomar (2008) *Aleijadinho e o aeroplano o paraíso barroco e a construção do herói colonial* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GOBINEAU Arthur de (1853), *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris. Didot.
- GONCALVES DA SILVA Juliano (2007), *Entre o bom e o mau selvagem: ficção e alteridade no cinema brasileiro*, (monographie) Campinas, UNICAMP.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio (2002), *Classes, raças e democracia*. São Paulo, Editora 34.
- HAMBURGER Esther (2008) “Expressões fílmicas da violência urbana contemporânea: Cidade de Deus, Notícias de uma guerra particular e Falcão, meninos do tráfico”, *Revista de Antropologia*, v.51 n.2 São Paulo, p. 519-546.

- HALBWACHS Maurice, (1925), *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, (1807).*Phénoménologie de l'Esprit* Paris Aubier Montaigne 1939.
- HERMES (1991) *Frontière en mouvement*, Paris, CNRS éditions.
- \_\_\_\_\_ *Stéréotypes* (2001), Paris, CNRS éditions.
- KAES René (1999), *Les théories psychanalytiques du groupe*, PUF, Paris.
- LE DREF Gaëlle (2008) « Construction de la notion de minorité par l'idéologie évolutionniste » in S. Laithier & V. Vilmain, (dir), *L'histoire des minorités est-elle une histoire marginale ?* EPHE Sorbonne, Paris, PUPS.
- LEFEBURE Antoine (2005), *L'Amazonie disparue*, Paris, Ed. de la Découverte.
- LE GOFF Jacques, Pierre TOUBERT (1977), « Une histoire du moyen âge est-elle possible ? » *Actes du 100e Congrès national des sociétés savantes*, Paris, Bibliothèque nationale, 1977, p. 31-44.
- LERNER, Melvin J. (1980), *The belief in a just world: A fundamental delusion*. New-York: Plenum.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1950) « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » In MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie* , Coll. « Quadrige » IX-LII, Paris, PUF, 1999.
- \_\_\_\_\_ (dir) (1977) *L'identité*, Paris, PUF coll. Quadrige, 2007.
- MALDONADO DA SILVA Renata (2009), “A educação nas telenovelas da Rede Globo de Televisão: a disseminação do télos pedagógico-empresarial na dramaturgia televisiva” in *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Madrid, UCM.
- MONTAIGNE Michel de (1595), *Les essais*, Livre II Paris, Gallimard, 1976.

- MOSCOVICI Serge (1989), « Des représentations collectives aux représentations sociales » in D Jodelet (dir), *Les représentations sociales*, Paris, P.U.F. coll. Sociologie d'aujourd'hui, p. 65 - 67.
- MANÇO Altay (1999), *Intégration et identité : Stratégies et positions des jeunes issus de l'immigration*, Bruxelles, De Boeck & Larcier.
- NORA Pierre (1984), *Les lieux de mémoire*, t. 1 *La République*, Paris, Gallimard.
- ODIN Roger (1984), « Le film documentaire, lecture documentarissante », *Cinéma et réalités*, CIEREC, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, p.263-278.
- \_\_\_\_\_ (2000), *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université.
- OLLIVIER Bruno (2009), *Les identités collectives à l'heure des mondialisations*, Paris, CNRS éditions, Les Essentiels d'Hermès.
- PEREIRA DE QUEIROZ Maria Isaura (1968), *Os cangaceiros, bandits d'honneur brésiliens*, Paris, Julliard.
- PETRUCCELLI José Luis (1996) "Doutrinas francesas e o pensamento racial brasileiro, 1870-1930" *Estudos Sociedade e Agricultura*, 7, dezembro p. 134-149.
- RIBEIRO Darcy, (1995) *O povo brasileiro*, São Paulo, Companhia das Letras, Companhia de Bolso, 2008.
- RICOEUR Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- RODRIGUES João Carlos (2001), *O Negro no cinema brasileira*, Rio de Janeiro, Pallas.
- SERIER Jean-Baptiste (2000), *Les barons du caoutchouc*, Paris, Karthala.
- SILVEIRA RECH Nathalia (2010), *O testemunho sobre a Ditadura Militar Brasileira nos documentários*, contemporâneos, Rio Grande do Sul, PUCRS.
- SOARES Luis Eduardo, BATISTA Andre et PIMENTE Rodrigo (2006), *Elite da tropa*, Rio de Janeiro, Ed. Objetiva.



SOARES Luiz Eduardo (2006) *Raizes da Violencia*, Revista Bravo agosto, n° 108 , São Paulo, Ed. Abril.

SORLIN Pierre (1977), *Sociologie du cinéma*, Paris Aubier-Montaigne.

\_\_\_\_\_ *Esthétique de l'audiovisuel*, Nathan Université, Paris, 1992.

SOUZA, Jessé (2000), “Democracia racial e multiculturalismo: a ambivalente singularidade cultural brasileira”, *Revista Estudos Afro-Asiáticos n. 38*, Rio de Janeiro, p. 135-155.

SOUZA DOS SANTOS Robson, DA COSTA Felipe (2008), “Imagens do Brasil: o cinema brasileiro e a construção da identidade nacional” in *Revista do NP de Comunicação Audiovisual da Intercom*, v.1, n.2, 2008. São Paulo, p.35-58.

SOUZA ROSSINI Miriam de (2005), “O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90” *Revista Famecos*, n° 27. Porto Alegre, p. 104-96.

VIENNE Bernard (2000), «Identité» in Bonte P., Izard M (dir) *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF Coll. Quadrige, p.799.

WOLTON Dominique (2003), *L'Autre mondialisation*, Paris, Champs Flammarion..

XAVIER, Ismail (1991) (Org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme.

\_\_\_\_\_ (2006), *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo, SP, Paz e Terra.

ZAVALLONI Marisa (1972), « l'Identité psychosociale, un concept à la recherche d'une science » in Moscovici Serge (dir) *Introduction à la Psychologie Sociale*, vol.2, Paris Larousse.

ZUENIR Ventura (1988) *O ano que não terminou* Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

# Annexe 1

## TRAVAUX PRESENTES

- [1] Erika THOMAS (2011) « L'industrie cinématographique brésilienne : essors financiers et failles démocratiques d'un modèle économique » : in *INAGlobal*, revue des industries créatives et des médias : <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/>  
**[Article dans revue à comité de lecture]**
- [2] Erika THOMAS (2010), « Organizações Globo : vecteur idéologique » in *INAGlobal*, revue des industries créatives et des médias :  
<http://www.inaglobal.fr/television/article/organizacoes-globo-vecteur-ideologique>  
**[Article dans revue à comité de lecture].**
- [3] Erika Thomas, *Le cinéma brésilien : du cinema novo à la retomada*, L'Harmattan 2009.  
**[Ouvrage]**
- [4] Erika THOMAS, *Les telenovelas entre fiction et réalité*, L'Harmattan, 2003. **[Ouvrage]**
- [5] Erika THOMAS, « L'œuvre d'*Aleijadinho* : perspectives historiques et représentations cinématographiques » Colloque *L'Esclavage de l'Africain en Amérique du 17<sup>e</sup> au 19<sup>e</sup> siècles : les héritage* » Association Dodine, Fort-de-France, Martinique, 14-16 avril 2011.  
**[Acte de colloque retenu par le comité de lecture]**
- [6] Erika THOMAS (2010), Représentations cinématographiques et télévisuelles de l'esclavage en Amazonie brésilienne, Colloque International *La Guyane au temps de l'esclavage, discours, pratiques et représentations, XVIIe-XIXe siècle*, APHG-G-Société des Amis des Archives et de l'histoire de Guyane. Cayenne (Guyane) du 16 au 18 novembre. **[Acte de colloque retenu par le comité de lecture]**
- [7] Erika THOMAS (In) visibilité des Indiens dans le cinéma et l'audiovisuel brésiliens contemporains. 2011 **[Recherche originale pour HDR]**

- [8] Erika THOMAS (2010), « Ateliers vidéo dans les tribus brésiliennes : quand les vidéastes sont indigènes », *Colloque International Medias, amateurisme et journalisme*, Université de Rennes 1, IEP, CRAPE, CNRS, 18 et 19 mars  
**[communication]**
- [9] Erika THOMAS (2011) « *Yndio do Brasil* (S. Back, 1995) : Potentiel discursif de la bâtardise dans le cinéma brésilien » Éloge de la bâtardise au cinéma, Colloque international Ciclaho / Crea, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 29 et 30 avril. **[Acte de colloque retenu par le comité de lecture]**
- [10] Erika THOMAS (2009), Revendications identitaires ethniques: le cas des indiens Tapeba et autres Indiens du Nordeste, Brésil *Colloque Représentation, reconnaissance et identité Culturelle. Le lien social à l'épreuve de la pluriculturalité* Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II) Laboratoire LRL - Équipe communication et solidarité, 26 et 27 novembre 2009 /Paru dans Sebastien Rouquette (dir) *L'identité plurielle*, Presses Universitaires Blaise Pascal, p.185-195.  
**[Acte de colloque retenu par comité de lecture]**
- [11] Erika THOMAS (2010), Le théâtre de la mémoire : Les Indiens Umutina du Mato Grosso (Brésil), *Colloque International Interdisciplinaire, Théâtre des minorités*, Université d'Avignon du 8 au 10 décembre.  
**[Acte de colloque retenu par comité de lecture]**
- [12] Erika THOMAS (2012), « L'Indien stéréotypé, une figure de la forclusion identitaire brésilienne » *Revue Amerika N°4, stéréotypes, tabous, mythes, cultures et sociétés en Amérique latine*, ERIMIT, MSH Bretagne **[Article dans revue à comité de lecture]**
- [13] Erika THOMAS, "Etre vus pour exister: les Indiens du Brésil, face aux insuffisance politique", Acte du Colloque International Images, Médias et Politiques, l'ISCC (CNRS), Nouvelle Paris 3, Ircav et Ina, Paris, 18-20 novembre **[Acte du colloque]**

- [14] Erika THOMAS (2009), Glauber Rocha d'exils en exils, *Colloque international Penser en exil*, 27-28 mars 2009, Université de Nice-Sophia Antipolis, Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine-MSH de Nice. **[communication]**
- [15] Erika THOMAS (2010), « Mémoire des années sombres : la dictature brésilienne dans la fiction cinématographique et audiovisuelle », *Colloque International Après la dictature, la société civile comme vecteur mémoriel*. Labo 3L. A.M, Université d'Angers et du Maine 2 et 3 décembre  
**[Acte de colloque retenu par comité de lecture]**
- [16] Erika THOMAS (2010), « Figurations du pouvoir militaire dans le cinéma brésilien : esquisses d'une atmosphère oppressante » in <http://www.raison-publique.fr/-Raison-publique-une-revue-.html>. Dossier *Figures et figurations du politique* Revue semestrielle d'éthique et de philosophie sociale et politique les Presses de l'université Paris-Sorbonne **[Article dans revue à comité de lecture]**
- [17] Erika THOMAS (2005), *Anos rebeldes: telenovela brésilienne et dictature, Ouvrir la sérialité*, Paris 3- IRCAV, 18 mai. **[communication]**
- [18] Erika THOMAS (2008), 68 et après dans le documentaire brésilien : oppressions et résistances dans AI-5...et Hercules 56. *Journée d'étude 68 et après ?* Institut des Sciences du politique, Université de Bologne (Italie) Université Paris Ouest Nanterre la défense, Paris 30 et 31 octobre. **[communication]**
- [19] Erika THOMAS (2010), Indépendance du Brésil : irrévérences cinématographiques et télévisuelles, *Colloque ALHIM, Regards sur deux siècles d'indépendance : signification du bicentenaire en Amérique Latine*, Université Vincennes Saint-Denis, Paris 8, 11 et 12 février 2010/ Les Cahiers ALHIM, Amérique Latine Histoire et Mémoire n°20, 2010, Université Paris8. p. 255-263.  
**[Acte de colloque retenu par comité de lecture]**

- [20] Erika THOMAS (2011) « *Para nao dizer que nao falei das flores* » (G. Vandré, 1968): Devenir d'un chant révolutionnaire brésilien, in *Revue Dissidence*.  
**[Article dans revue à comité de lecture]**
- [21] Erika Thomas (2009), *Pra frente Brasil !* Expressions musicales du Brésil des années de plomb, *Musiques d'Etat et Dictatures, Colloque international, CRAL/EHESS* Paris, les 15 et 16 mai. **[communication]**
- [22] Erika THOMAS (2010), Les vagabonds du *cinema novo*, *Colloque International : Sur la route, dans la rue, le vagabond*, Laboratoire Arc Atlantique, Université de Pau et des Pays de L'Adour, du 2 au 4 décembre 2010/ Erika THOMAS (  paraître 2011), « Lieu d'errance : Le sert o du cinema novo brésilien » in Perla Petrich et Annick Allaigre (dir) *Territoires, revue Pandora*, Paris 8.  
**[Actes et article dans revue à comité de lecture]**
- [23] Erika THOMAS (  paraître 2011), *(Re) construction cinématographique d'un héros populaire brésilien ambivalent : le cangaceiro* (  paraître dans la revue *Eid lon*, Presses Universitaires de Bordeaux ; thème : Le héros populaire ; directrice éditoriale : Florence Boulerie) **[article dans revue à comité de lecture]**
- [24] Erika THOMAS (  paraître 2011) *Ilha das Flores (J.Furtado, 1989): trajectoires de l'exclusion*, la revue *Civilisations* Presses Universitaires de Toulouse 1 n 11, thème : Le rejet ; directrices éditoriales : Christine Daul  et Rosie Findlay.  
**[article dans revue à comité de lecture]**
- [25] Erika THOMAS (2010), Rio de Janeiro 2000 : le territoire, l'alliance et le lien dans *Minuit* de Walter Salles et Daniela Thomas, *Colloque International La ville : identité(s), échanges et territoires esthétiques (Amérique latine - Afrique – Asie, INHA, Université Paris 1, 22 et 23 juin.**[communication et article soumis revue à comité de lecture]***

- [26] Erika THOMAS, (2006), « L'auteur de telenovelas, un porte parole » in Eric MAIGRET et Guillaume SOULEZ (dir) *Les raisons d'aimer...les séries rélé*, Médiamorphoses, INA- Armand Colin, p. 54-57 ;  
**[article dans revue à comité de lecture]**
- [27] Erika THOMAS (2009), « Voyage au pays des ancêtres, les *telenovelas* brésiliennes au Portugal » in *Les médias en Europe, influences interculturelles*, Temps des Médias, Revue d'Histoire n°11, édition SPHM.  
**[article dans revue à comité de lecture]**
- [28] Erika THOMAS (2011), « Les telenovelas, une passion brésilienne » in *INAGlobal*, revue des industries créatives et des médias  
<http://www.inaglobal.fr/television/article/les-telenovelas-une-passion-bresilienne;>  
**[article dans revue à comité de lecture]**
- [29] Erika THOMAS (2010), « Elections brésiliennes : un 2<sup>nd</sup> tour agencé par les médias ? » in *INAGlobal*, revue des industries créatives et des médias  
<http://www.inaglobal.fr/idees/article/elections-bresiliennes-un-second-tour-agence-par-les-medias?tq=17>  
**[article dans revue à comité de lecture]**
- [30] Erika THOMAS (2010), Figurations et configurations médiatiques des discours politiques : Globo, une vision du Brésil, *Journées d'études Discours politiques en Amériques Latines : imaginaires et représentations*, ADAL, Maison de l'Amérique Latine, 14 et 15 octobre. **[Acte de colloque retenu par comité de lecture]**

