

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
RECHERCHE ORIGINALE

(In) visibilités des Indiens

dans le cinéma et l'audiovisuel brésiliens contemporains

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

Avant propos	6
Introduction - Images ambivalentes de l'Indien	8
Première Partie	
Les indiens dans le documentaire contemporain : de la représentation de l'Autre à la présentation de Soi	20
CHAPITRE 1 – <i>Yndio do Brasil</i>, représentations de l'Indien	24
I. Présentation du documentaire : composition et structure interne	24
1. Les images	24
a) Les films de fictions et les films documentaires	25
b) Les films institutionnels	25
2. Les sons	26
a) la musique	26
b) La poésie	26
II. Analyse de contenu : surgissement des figures ambivalentes	26
1. Figures ambiguës de la sauvagerie et de l'exotisme	28
2. Figures de la rencontre	30
a) A la découverte de l'Autre : la rencontre identitaire	30
b) La rencontre amoureuse	34
3. Figures de la civilisation : l'indien protocolaire, l'indien assisté et l'indien menacé	35
a) l'Indien protocolaire	35
b) l'Indien assisté et infantilisé: un support de propagande politique, publicitaire et sociale	37
c) L'Indien menacé	40
4. La toile de fond : un discours sur le Brésil et son identité collective	41
a) un discours sur l'harmonie identitaire	41
b) Un discours sur le Brésil	41
III. <i>Yndio do Brasil</i> , un documentaire sur la représentation sociale	42
1. Bref cadrage conceptuel	43
2. <i>Yndio do Brasil</i> , représentations sociales des Indiens	44

CHAPITRE 2 - <i>Indios no Brasil</i>, éléments de l'identité indienne	46
I. Présentation du documentaire : Structures et thématiques	46
II. Un documentaire sur l'identité	47
1. L'identité et son territoire	51
a) Ouverture, fermeture et transitions	51
b) L'indien : un être méconnu	52
c) Croyances indiennes : un marquage identitaire différenciateur	54
d) La terre, un enjeu problématique	55
2. Le rapport à l'Autre : identité et Altérité	60
a) Aspects problématiques et répressifs du rapport au Blanc	60
b) Rapports d'échanges et de découvertes	65
III. Finalement, qui sont les Indiens ?	67
Deuxième Partie	
Les Indiens dans la fiction contemporaine : de l'altérité exotique à l'exclu social	71
CHAPITRE 1	
<i>Qu'il était bon mon petit français</i> et <i>Hans Staden</i> : versions d'une rencontre inaugurale	74
I. Présentation des films	74
1. <i>Qu'il était bon...</i> ou les derniers mois d'une vie	74
2. <i>Hans Staden</i> ou l'évasion finale	75
II. Variations autour d'un thème : les racines et les traces d'une mémoire collective	76
1. La reconstitution historique	76
a) La mémoire collective à la lumière du présent	76
b) Identité collective, refoulements et forclusions	78
2. Points de vues cinématographiques	82
III. considérations finales sur les Tupinamba	85
1. Anthropophagie physique et destin des Indiens	85
2. Anthropophagie culturelle : colonisation culturelle Européenne	86
3. Anthropophagie métaphorique : le spectateur face à son film	86

CHAPITRE 2	
<i>Iracema uma transamazonica</i> : configurations d'une nouvelle rencontre	88
I. Présentation du film	88
II. Cheminements identitaires et discursifs: brouillages du réel	89
1. La trajectoire d'Iracema	89
a) distanciation spatiale et temporelle	89
b) Le déni identitaire	90
2. Les tensions discursives	92
a) La parole du dominant	92
b) La parole d'Iracema	93
c) Témoignages du peuple	95
d) Le discours des images	96
3. <i>Iracema</i> , un mythe revisité	97
a) La figure de l'Indienne	97
b) La Rencontre Blanc/Indienne et le destin de l'anthropophagie	98
Troisième Partie	
Les indiens dans la vidéo : de l'exclu social au résistant combattant	99
CHAPITRE 1	
Les cinéastes indigènes : mises en scène et mises en forme du groupe	103
I. Présentation des films	103
II. Les pôles narratifs	105
1. L'imaginaire en scène : la nourriture quotidienne	105
a) Le jeu et la pratique rituelle anthropophagique	106
b) La proximité affective et contextuelle : la guerre et la chasse	107
c) La réappropriation imaginaire : ancrage symbolique des récits collectifs	107
2. Mises en image des rites, de l'artisanat et de leurs valeurs : la constitution d'un fonds culturel	108

3. Mises en image de la réalité des luttes indiennes : une idéologie de l'espace	110
III. Les fonctions psychosociales sous-jacentes aux problématiques présentées	111
CHAPITRE 2	
<i>Tapeba et autres Indiens du Ceara : revendications identitaires ethniques et stratégies de survie</i>	114
I. revendications identitaires des indiens du Ceara	114
1. Les <i>Tapeba</i> , premiers Indiens du Ceara à avoir revendiqué leur identité ethnique	114
2. Les discours	116
a) De la peur à la fierté d'être Indien	116
b) Revendications et organisations sociales	117
c) Cultures et croyances	119
II. revendications identitaires et stratégie de survie	120
CONCLUSION	123
Annexe 1 – Quelques données relatives aux Indiens du Brésil	128
Annexe 2 - Les Indiens du documentaire <i>Indios no Brasil</i> (Carelli, 2000)	129
Annexe 3 - Localisation des tribus de cinéastes indiens	130
Annexe 4 – Tapeba et autres Indiens du Ceara	131
BIBLIOGRAPHIE	132

Avant propos

Vers 1500¹ le Brésil, qui vient d'être « découvert », abrite une population d'autochtones estimée à cinq ou six millions d'individus répartis en différents groupes linguistiques. Quatre siècles plus tard, soixante-quinze à quatre-vingt-quinze pour cent des Indiens ont été éliminés. Des vingt pour cent restants, un tiers « disparaissent » durant la première moitié du XXe siècle². Aujourd'hui, la population indigène est de 358 000 individus répartis en 215 groupes ethniques³ représentant 2% de la population brésilienne⁴. Entre la deuxième moitié du XVIe siècle et 1850, date officielle de l'interdiction de la traite brésilienne, le nombre de captifs Noirs introduit au Brésil est estimé à environ 3 500 000.⁵ La « rencontre » historique entre les Indiens, les Blancs et les Noirs est le terreau sur lequel s'élabore progressivement l'identité brésilienne⁶. J'ai analysé dans mon doctorat⁷ la représentation cinématographique de cette identité collective et les traces que la rencontre historique et fondatrice de celle-ci laisse dans l'élaboration du cinéma brésilien contemporain soucieux de construire un discours sur la *brésilianité* comme je l'ai alors démontré.

Cette recherche est l'approfondissement d'un point soulevé dans ma thèse. J'avais en effet établi que si l'identité collective brésilienne prenait naissance dans cette rencontre fondatrice, l'Indien et le Noir n'avaient pas la même place que le Blanc dans la représentation

¹ L'idée selon laquelle le roi Jean II connaissait l'existence du Brésil et pour cela avait insisté pour déplacer le méridien de division du monde entre Portugais et Espagnols, lors du traité de Tordesillas en 1494 est évoqué par P. LEGLISE-COSTA « La circulation des formes dans les pays de langue portugaise, quelques repères architecturaux » in *Les Amériques et l'Europe* Université de Toulouse le Mirail, Toulouse, 1985, p 102.

² D. RIBEIRO D., *Os Índios e a civilização*, Libreria Civilização Brasileira, 1970.

³ Nous utilisons « groupe ethnique » ou « ethnie » dans cette recherche au sens où l'entend Barth (« catégorie de d'attribution et d'identification opéré par les acteurs eux-mêmes ») dans BARTH, « Les groupes ethniques et leurs frontières » in Poutignat Ph., Streiff-Fenart J., *Théories de l'ethnicité*, Paris, PUF, 1999, p. 205, comme réponse à la notion d'ethnie en tant que catégorie coloniale. Pour une critique de cette notion voir A.C. TAYLOR dans BONTE-IZARD *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, 2000, p. 242-244 ainsi que J.L.AMSELLE et M'BOKOLO *Au cœur de l'ethnie*, Ethnie, tribalisme et Etat en Afrique, La Découverte, 1985.

⁴ Source : FUNAI 2005. Voir en annexe 1 quelques données relatives aux Indiens du Brésil.

⁵ K.M. de QUEIROS MATTOSO, *Etre esclave au Brésil (XVIe - XIXe siècle)* L'Harmattan, Paris, 1979, p.58.

⁶ Les termes « Blanc », « Indiens » et « Noirs » sont simplificateurs : les Indiens étaient subdivisés en de nombreux peuples possédant des langues et cultures diverses, les Noirs provenaient de différent pays d'Afrique possédaient des langues et cultures diverses, les Blancs étaient des Portugais, Hollandais, Français, Espagnols...- mais, s'ils paraissent abusifs, nous ne conservons de cet emploi que ce qu'il suppose de rapport à une altérité vécue comme fondamentalement différente au moment précis où prend naissance cette « rencontre » historique.

⁷ E.THOMAS, *Figures de l'étranger : construction des identités et du rapport à l'autre dans le cinéma brésilien*, (dir. M. MARIE), Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, juin 2001.

cinématographique de cette identité. Le Noir faisait, selon moi, l'objet d'un *refoulement* et l'Indien, l'objet d'une *forclusion* dans la mesure où l'image qui en était véhiculée dans le cinéma de fiction consistait en une élaboration *exotique* au sens premier du terme c'est-à-dire qui vient du dehors, de l'extérieur. Il s'agira ici, d'étudier la place occupée par l'Indien dans le documentaire et la fiction⁸, et ainsi de mieux appréhender les composantes de cette assignation à rester à la marge d'un discours cinématographique souvent centré sur une identité collective problématique puisqu'elle possède en elle une constante nécessité de se définir. Nous pourrions également ici, nuancer notre première approche en considérant les réponses audiovisuelles des communautés indigènes aux représentations dont elles font l'objet.

⁸ Rappelons quelques données économiques : le Brésil produit une moyenne à quatre-vingts films par an, ce qui représente une augmentation depuis la *retomada* (de la fin des années 90 au début des années 2000 une moyenne de 30 films étaient produits par année, depuis 2006, cette production tourne autour de 80 films aujourd'hui (83 films produits en 2009 source : Focus *Cannes Marché du film 2009*). La production nationale draine un peu moins de 20% du public des salles (un peu moins de 10 millions de spectateurs) réparties en 2278 salles de cinéma distribuées sur le territoire national qui exhibent 92% de films nord-américains (faisant du cinéma national un cinéma de festival dans son propre pays qui en compte 123 sur les 132 festivals consacrés au cinéma brésilien de part le monde). Dans cette production nationale, la part du documentaire a augmenté jusqu'en 2005 où il a connu une baisse avant de remonter (2 en 1998, 4 en 1999, 6 en 2000, 8 en 2001, 11 en 2002, 15 en 2003, 17 en 2004, 13 en 2005). En 2007, les 32 documentaires produits ont constitué 30% des sorties cinématographiques nationales. Source : *Agencia Nacional do Cinema* (ANCINE) : <http://www.ancine.gov.br/>. Les chiffres

Introduction - Images ambivalentes de l'Indien

- **Premières représentations iconographiques**

Il suffit d'un bref coup d'œil aux images, quelque en soit le support, que la société occidentale n'a cessé de véhiculer sur l'Indien pour entrevoir la fonction d'altérité radicale et ambivalente qu'il incarne dès les premières représentations. La première édition de *Mundus Novus*⁹, imprimée à Paris en 1503, contient une des premières images de l'Indien du Brésil : il s'agit de la gravure sur bois d'Augsbourg de Johann Froschauer, *Image du Nouveau Monde* dans laquelle l'anthropophagie y constitue le thème principal.



Johann Froschauer. *Image du Nouveau Monde*, XVIe

La gravure représente tout à la fois l'affection et la cruauté interpersonnelles : une mère allaitante, un enfant partageur, des hommes se saluant co-existent avec la scène de cannibalisme où un bras et une jambe sont dévorés.

La gravure est accompagnée du texte suivant:

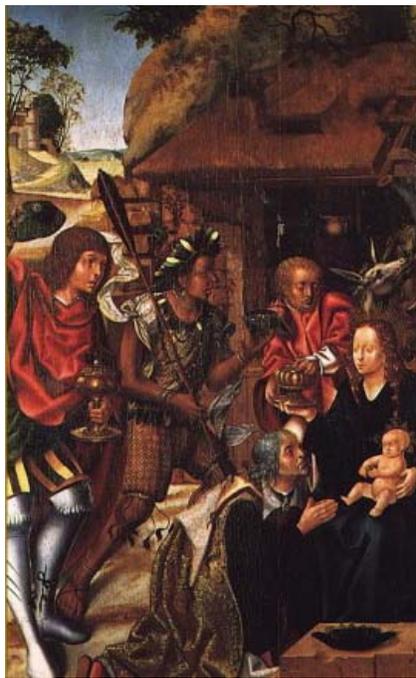
« (...) Ces personnes se promènent nues, elles sont belles mais ont une couleur de peau noisette et sont bien faites. Les têtes, les cous, les bras, les parties intimes, et les pieds, des hommes comme des femmes sont décorés avec des plumes. Les hommes possèdent sur le

⁹ Lettre d'Amerigo Vespucci, navigateur florentin, où il décrit les Indiens d'Amérique tels qu'il les perçoit. C'est dans la lettre qu'il adresse en 1502 à l'ambassadeur de Florence en France, Lorenzo di Pietro Medici, qu'Amerigo Vespucci fait le récit de son troisième voyage le long des côtes du Brésil. Cette lettre est traduite en latin et imprimée à Paris en 1503 puis à Venise en 1504 sous le titre *Mundus Novus*. Ce texte ne connaîtra pas moins de onze éditions en l'espace de trois années et environ une cinquantaine pour la première moitié du seizième siècle.

visage et le torse beaucoup de pierres précieuses. Personne ne possède rien, tout est à tous. Les hommes prennent pour femme celles qui leur plaisent le plus qu'il s'agisse de leurs propres mères, de leurs sœurs, de leurs amies (...) Ils se combattent entre eux, se dévorent entre eux, y compris ceux qu'ils tuent au combat, dont les corps sont suspendus au-dessus de brasiers. Ils vivent 150 ans. Et n'ont pas de gouvernement »¹⁰

Johann Froschauer n'ayant jamais été en Amérique, sa représentation s'est nourrie d'un imaginaire relatif aux Indiens et de ce qui « nous » différencie d'eux : l'exposition du corps, la sexualité, l'organisation sociale et le non-respect des lois édictées dans son pays d'origine concernant l'inceste et le cannibalisme.

Contemporaine à celle-ci, le tableau l'*Adoration des Mages* de Vasco Fernandes (1501-1506) représente pour la première fois dans l'histoire de la peinture européenne, un roi mage Indien.



l'Adoration des Mages de Vasco Fernandes (1501-1506)

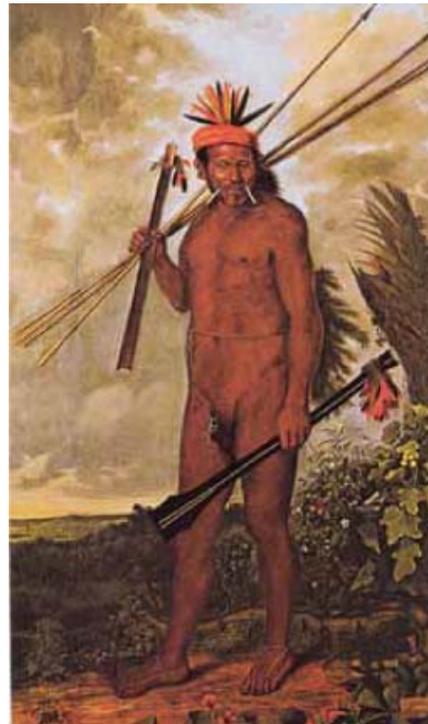
Là, l'Indien est européenisé : chemise et pantalon recouvrent son corps et l'attitude d'adoration le rend proche par la foi qu'il partage avec ses compagnons blancs.

¹⁰ Traduction faite à partir de celle de J.R.TEIXEIRA LEITE, *Viajantes do Imaginário: A América vista da Europa, século XV-XVII*. Revista da USP. Dossiê Brasil dos Viajantes. Número 30. São Paulo: USP, 1995, p. 2.

Au XVII^e siècle, les toiles du peintre hollandais Albert Eckhout sur les Tupi et Tapuia ouvrent le chemin à une esthétique naturaliste revendiquée comme volonté « ethnographique » qui sera suivie par les voyageurs du XVII^e et XIX^e siècle mais ces représentations garderont cependant les stéréotypes ambivalents du siècle précédent. C'est lors de son séjour au Brésil¹¹ que le peintre exécute ses toiles, ainsi que d'autres censées former une typologie des habitants du Brésil. Quatre toiles représentent des Indiens du *Nordeste* au contact avec l'occupation hollandaise : les Indiens Tupi et les Indiens Tapuia. Cette série viendra clore la représentation iconographique dichotomique de l'Indien oscillant entre la cruauté et la civilisation ou domestication possible : le bon et le mauvais Indien.



Femme tupi, 274x163, huile Ethographic Collection, The National Museum of Denmark, Copenhagen, 1641

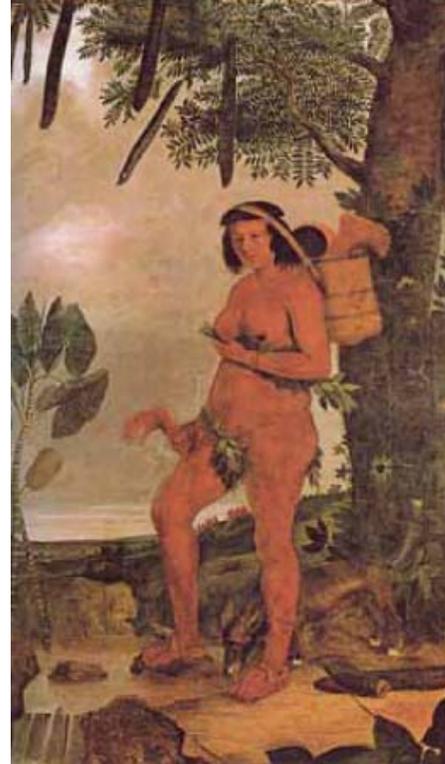


Homme Tupi, 272X163, huile Ethographic Collection, The National Museum of Denmark, Copenhagen, 1641

¹¹ Ce qui était assez rare concernant les images d'Indiens du XVI^e siècle souvent peintes par des peintres n'ayant jamais mis les pieds au Nouveau Monde ou, dans le cas de Staden, Thevet et Léry peintes longtemps après et au retour en Europe.



Homme Tapuia, 272X165, huile Ethographic Collection, The National Museum of Denmark, Copenhagen, 1641



Femme Tapuia, 272X165, huile Ethographic Collection, The National Museum of Denmark, Copenhagen, 1641

Les Tupi sont représentés comme civilisables car intégrés aux activités coloniales tandis que les Tupia, qui transportent des restes humains, apparaissent comme radicalement hors de la civilisation.

Au Brésil, l'expédition du portugais Alexandre Rodrigues Ferreira inaugure à la fin du XVIII la constitution d'une importante documentation iconographique¹² qui généralisera, au cours du XIXe siècle, la représentation de l'Indien jusqu'à l'avènement de la photographie.

- **Premières représentations photographiques et cinématographiques**

À la fin du XIXe siècle, le gouvernement brésilien entreprend une politique de repeuplement et d'occupation concernant les régions du Mato Grosso et de l'Amazonie. Il s'agissait de coloniser ces régions par des populations non indigènes, de construire des routes, d'“éduquer” les Indiens et d'installer des moyens de communications qui reliraient l'intérieur des terres au littoral. De 1907 à 1915 le jeune

¹² M.CARNEIRO DA CUNHA, (dir) *Historia dos Indios no Brasil*, Companhia das Letras, 1992, p. 20.

Rondon commande la Commission Stratégique d'Installation de Lignes Télégraphiques, la Commission Rondon, du Mato Grosso à L'Amazonie. Au sein de cette commission, le Major Luiz Thomaz Reis est responsable de la section cinématographique et photographique créée en 1912. La commission Rondon a ainsi produit les premières images photographiques et filmiques des Indiens qu'elle croisait. Cette documentation, aujourd'hui archivée en grande partie au *Museu do Indio* à Rio de Janeiro représente une précieuse collection de films ethnographiques dont : “*Rituaes e festas bororo*” (1917), “*Ao redor do Brasil: aspectos do interior e das ronteiros brasileiras*” (1932), “*Romuro, selvas do Xingu*” (1924), “*Os carajás*” (1932), “*Viagem ao Roraima*” (1927), “*Parimã, fronteiras do Brasil*” (1927) et “*Inspectoria de Fronteiras*” (1938). Les films de Thomaz Reis étaient projetés en public et, comme les photographies, ils ont contribué à élaborer un imaginaire collectif concernant l'Indien.

Certaines des photographies sont empreintes de la doctrine positiviste¹³ d'alors : Indiens tenant le drapeau brésilien, figures féminines comme symboles de la nation. L'utilisation des images de la Commission sert l'idéologie de la consolidation d'une identité collective brésilienne en dialogue avec ses composantes.



Indiens Bororo de São Lourenço, 1914



Rondo face à trois Indiens Tiriyo, 1928

- **Premières représentations fictionnelles**

D'un point de vue romanesque, la thématique de l'Indien sera élaborée par l'un des principaux représentants du mouvement *Romantisme* au Brésil, José de Alencar. Trois de ses œuvres

¹³ T.A. DIACON, *Rondon : o marechal da floresta*, Companhia das letras, São Paulo, 2006.

deviendront des grands classiques de la littérature brésiliennes : *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) et *Ubirajara* (1874). Ces œuvres, influencées par la lecture de Rousseau et le mythe du bon sauvage, seront adaptées au cinéma et produiront ainsi les premiers films de fiction ayant pour thématique l'Indien.

O guarani se déroule au XVI^e siècle et raconte l'histoire de l'indéfectible fidélité de Peri, l'Indien goicatá, à Cecília, la fille d'un riche portugais de la Cour. La description de l'Indien n'échappe pas aux stéréotypes de l'époque : "*Peri est un chevalier portugais dans un corps de sauvage*" précise le romancier. *O Guarani* connaît une première mise en image en 1908 grâce à Benjamin Oliveira qui filme une pantomime adaptée du roman et qui est intitulée *Os Guaranis* ainsi que trois versions cinématographiques entre 1916 et 1926: celles de l'Italo-Brésilien Vittorio Capellaro en 1916 et 1926 et celle de João de Deus en 1920. Vittorio Capellaro adaptera également *Iracema*, histoire d'amour entre une Indienne du Ceara et un Blanc servant d'allégorie à la formation de la nation brésilienne. Le roman *Ubirajara*, qui raconte la trajectoire d'un Indien entre l'honneur et l'amour, sera adapté au cinéma en 1919 par Luiz de Barros.

Les années 30 et le passage au cinéma parlant mettront également à l'honneur l'Indien dans des fictions comme *O caçador de diamantes* (1932) de Capellaro et *O descobrimento do Brasil* (1937) de Humberto Mauro.

Tous ces films ont la particularité de mettre en image deux éléments récurrents et simplificateurs: d'une part, le mythe du bon sauvage qui s'allie par amour ou dévouement à la cause des Blancs et d'autre part, les tensions intragroupes chez les Indiens.

- **Images contemporaines : photographie, films et vidéo**

- Photographies et documentaires**

En mai 2008 le journaliste Altino Machado diffuse sur son blog et dans la revue *online Terra Magazine*, une photographie qui va faire le tour du monde et alimenter une polémique concernant sa véracité. Prise par le photographe Gleilson Miranda, au cours d'un vol au-dessus de la frontière brésiliano-péruvienne, lors d'une mission commandée par l'anthropologue José Carlos dos Reis Meirelles Júnior, de la FUNAI (Fondation Nationale de l'Indien), la photographie montre des Indiens isolés en Amazonie n'ayant jamais eu de contact avec la civilisation¹⁴. L'objectif les capture tandis qu'ils pointent leurs flèches vers l'œil de la caméra.

¹⁴ Cinquante-cinq groupes isolés n'ayant jamais eu de contact avec les Blancs ont déjà été répertoriés par la FUNAI (Source : FUNAI 2005)

La réalité est que ces Indiens avaient déjà été, depuis plus de vingt ans, repérés et photographiés par la FUNAI mais leurs images n’avaient pas été exhibées et restaient dans les archives de la Fondation¹⁵. En concertation avec l’anthropologue de la FUNAI José Carlos dos Reis Meirelles Júnior, la divulgation de cette photographie et de celles qui suivront aura pour objectif de dénoncer la déforestation, l’exploitation illégale du bois provenant des terres de ces Indiens et de mobiliser l’opinion internationale¹⁶. Les photographies ont circulé via Internet d’abord, puis via la presse écrite. La diffusion internationale a eu pour conséquence une réponse politique quasi immédiate de la part du gouvernement du Acre qui créa de nouveaux postes de garde et de surveillance aux frontières des territoires. Au-delà de la mise en scène de ce dispositif visant à sensibiliser les consciences et les pouvoirs publics, il est intéressant de relever que les différentes photographies ayant été portées à la connaissance du public illustrent deux aspects portés par le documentaire contemporain et par la photographie contemporaine :



Photos : Gleilson Miranda, 2008/2009

¹⁵ D. DE CARVALHO PEREIRA GABRICH, “O encadeamento da imagem dos índios isolados da Amazônia na internet” in *Coloquio Comunicação Midiática*, universidade federal de Minas Gerais 12 à 14 novembre 2008.

¹⁶ 1.090 photographies ont été prises durant cinq jours de survol de la région frontalière entre le Brésil et le Pérou.

- la défense du territoire d'une part (même si elle s'effectue ici par des moyens dérisoires) : l'Indien cesse d'être le sujet exotique à civiliser ou à combattre pour devenir celui qui lutte pour la préservation de son existence culturelle et matérielle.
- la cohésion du groupe d'autre part : l'Indien cesse d'être clivé (bon/sauvage) en fonction de son rapport au Blanc, pour être représenté et perçu en tant qu'élément d'un groupe défendant des intérêts qui leur sont propres.

Ces deux aspects se retrouvent également dans le travail photographique entrepris à partir des années soixante par Claudia Andujar sur les Yanomami. Les photographies en noir et blanc à l'esthétique soignée racontent le parcours des Indiens : le lien fusionnel à la nature, la rencontre avec le monde dit "civilisé" comme prémisses de leur expulsion au cours des années quatre-vingts par les chercheurs d'or et par le projet de construction de la route Perimetral Norte¹⁷, la lutte nécessaire pour la démarcation de leur territoire.



Si le terme « Indien » fait trop souvent référence à une sorte d'Indien « générique » qui comprendrait, par un procédé extrêmement simplificateur tous les Indiens du Brésil, il convient de revenir sur deux Indiens dont les noms ont été médiatisés et rendus célèbres parce qu'ils ont parlé au nom de tous les autres : Raoni et Juruna. Le premier est un *leader* Kayapo qui s'est fait connaître, notamment au côté du chanteur Sting, lors de ses campagnes internationales à la fin des années quatre-vingts, en faveur des peuples indiens et en faveur de la protection de l'environnement. En 1984 il se montre pour la première fois en public avec ses peintures et armes de guerre face au ministre de l'intérieur Mário Andreazza pour

¹⁷ Voir C. ANDUJER, A.MACHADO, *Yanomami, la danse des images*, éditions Marval, 2007.

réclamer la démarcation des terres. Il revient en Europe en 2000 en quête de support financier permettant de développer un ensemble technologique au cœur du *Parque National do Xingu*.

Juruna, décédé en 2002, est surtout connu au Brésil. Il aura été le premier député fédéral brésilien (au Parti Démocrate Travailleiste de 1983 à 1987) appartenant à la communauté indienne. Au cours des années soixante-dix, il avait protesté auprès de la FUNAI pour la démarcation des terres et s'était rendu célèbre en se promenant partout avec un magnétophone lui permettant d'enregistrer systématiquement la parole des Blancs.

Ces deux figures médiatiques contribuent, à l'intérieur d'un agencement particulier, à apporter à la représentation sociale de l'Indien un nouvel élément : celui d'un être qui se mobilise politiquement pour les siens.

Plus nuancée qu'auparavant, les images contemporaines de l'Indien offrent les contours d'un Indien condamné, d'un Indien qui résiste, d'un Indien qui cherche à préserver son identité ethnique et d'un Indien qui tente de se mobiliser politiquement. Le documentaire brésilien contemporain illustre lui aussi ces nouvelles facettes de l'Indien au travers de films comme *Terra dos Índios* (Zelito Viana 1978), *500 Almas* (Joel Pizzini, 2004) *Xingu*, *A Terra Ameaçada* (Washington Novaes, 2007), *Ñande Guarani* (André Luis da Cunha, 2008) entre autres. Ces documentaires traitent tous de la lutte pour la terre en mettant en relief la figure de l'Indien, quelque soit son appartenance communautaire, comme étant celle du porteur d'une l'identité en péril. Les documentaires insistent sur la triade : espace, rites et cohésion identitaire. S'ils paraissent mobilisés, les Indiens nous semblent aussi fragilisés et déprimés par un acharnement impitoyable auquel ils doivent faire face.

La représentation de l'Indien dans la fiction contemporaine est plus ambiguë dans la mesure où celle-ci semble tenir à certains clivages générateurs de fascination et de rejet. C'est essentiellement à partir des années soixante que les Indiens deviennent des protagonistes importants dans les fictions. Le classique *Macunaïna* (Andrade, 1969) illustre ce changement de point de vue quant aux places octroyées aux Blancs, aux noirs et aux Indiens, même si une analyse fine de ce film fait apparaître l'ambiguïté du personnage¹⁸. Les Indiens deviendront la métaphore de problématiques nationales dans des films comme *Qu'il était bon mon petit*

¹⁸ Voir E.THOMAS, op.cit.

français (Pereira dos Santos, 1970), *Iracema, uma transa amazonica* (Bodansky, 75/80) ou encore *Uirà, um índio em busca de Deus* (Dahl, 1974). Les problématiques centrées autour des questions de la violence faite aux Indiens, la lutte pour la terre, leur résistance apparaîtront au travers de films comme *O Guarani* (Bengel, 1995) *Brava gente brasileira* (Murat, 2000) ou encore *Brincando nos campos do senhor* (1991) de Hector Babenco.

- **Les ateliers vidéos : l'Indien comme sujet et objet du discours**

En 1979, année marquant l'ouverture politique du régime militaire brésilien, le *Centre de Travail Indigéniste* (CTI)¹⁹ est créé par des anthropologues et éducateurs sociaux. Il a pour principal objectif de défendre les droits des peuples indigènes avec lesquels il travaille et auxquels il apporte assistance sociale, juridique, technique afin de leur permettre d'atteindre une auto-suffisance économique et politique. Le projet *Video nas Aldeias* (Vidéo dans les tribus) est un des projets importants développés en 1987 et permettant aux Indiens de différentes communautés de se former au langage et à la pratique vidéo. Le projet permet ainsi une réaffirmation identitaire collective visant à une consolidation de celle-ci, il permet également une représentation propre au groupe qui la produit, il devient un moyen de conserver des rituels et des éléments propres à chaque groupe ainsi qu'un moyen de véhiculer des problématiques indigènes. L'implantation d'un réseau intercommunautaire de prêt de vidéo favorise la communication entre les différentes communautés indigènes²⁰. De plus, les vidéos forment un fonds culturel innovant quant aux représentations qu'il propose : en effet, l'Indien s'il est objet du discours filmique, est également le sujet de ce discours, caméra à la main. Différents articles et travaux universitaires²¹ analysent ces productions chaque fois plus importantes et dont un certain nombre est présenté chaque année lors de festivals ethnologiques brésiliens comme le Festival du Film Documentaire et Ethnologique de Belo Horizonte, celui de Biarritz et celui de Bilbao.

¹⁹ <http://www.trabalhoindigenista.org.br/historico.asp>

²⁰ De même un site permet la visualisation de différentes vidéos: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>

²¹ Citons, à titre d'exemple, R. CAXEITA DE QUEIROZ, *Politica estetica e etica no projeto video nas aldeias*, UFMG 2004 ou encore D. T. GALLOIS, V. CARELLI, *Vídeo e diálogo cultural, experiência do projeto, vídeo nas aldeias*, Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995. Citons également l'analyse filmique réalisée à partir de cinq de ces vidéos (de 1995 à 2000) par S. CAIUBY NOVAES, « Quando os cineastas são índios », consultable sur le site : <http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/caiuby.htm>

- **Problématiques et limites de cette recherche**

Parmi les Indiens du Brésil, un certain nombre se bat encore à l'heure actuelle pour revendiquer une appartenance ethnique. En juillet 2008, nous avons rencontré et filmé trois communautés indienne du Ceara, *Nordeste* du Brésil : les Tapeba, les Jenipapo-Kanindé et les Pitaguary, ces Indiens reconnus comme tels par la FUNAI, ne sont (pas encore ?) présents dans la base vidéo de *Video nas Aldeias*. La particularité de ces communautés *nordestines* est qu'elles revendiquent leur appartenance ethnique depuis relativement peu de temps. En effet, le XIXe siècle les ayant condamnées, par le biais d'un décret législatif, à renier leur identité indienne. Ce n'est qu'à partir des années 1980 que celles-ci ont lutté pour la reconnaissance de leur identité et pour la démarcation de leurs terres. Il nous a semblé intéressant de constater que la réappropriation identitaire se faisait, pour gagner en visibilité et reconnaissance au sein de la société brésilienne, au travers d'attributs de parures et de peintures corporelles : ainsi présentés, les indiens du Ceara se rendaient visiblement identifiables. Comme si, pour exister l'Indien devait d'abord être reconnu visuellement et qui sait, peut-être, se reconnaître lui-même au travers des images stéréotypées que fabrique la société blanche à son égard.

Il n'est donc pas anodin de reconsidérer cette question de la visibilité (reconnaissance immédiate et représentations stéréotypées pour faciliter celle-ci) de l'Indien dans le cinéma et l'audiovisuel à l'aune des actuelles revendications identitaires.

Nous nous intéresserons dans cette recherche, à l'image de l'Indien dans le documentaire brésilien en partant d'un cadre historique général mais en nous attachant en particulier à l'analyse de deux documentaires centrés sur la question « Qu'est qu'un Indien ? » : *Yndio do Brasil* (Silvio Back, 1997) documentaire cinématographique qui propose un collage à partir de différentes sources filmiques et audiovisuelles et *Indios no Brasil*, (Vincent Carelli , 2000) série documentaire réalisée pour la télévision. Le premier est un documentaire sur la *représentation sociale* de l'Indien, le second une série documentaire sur l'*identité* indienne. L'intérêt de la confrontation de ces œuvres est de voir s'élaborer, d'un côté, l'imaginaire attachée à cette figure « exotique » et donc éloignée du réel, d'un autre côté, un discours didactique visant à faire découvrir les Indiens du Brésil. L'analyse de ces films nous permettra en outre, de considérer les principales problématiques liées à la place occupée par l'Indien dans la société brésilienne ainsi que la complexité de l'élaboration de l'imaginaire brésilien concernant celui qui a fait l'objet d'un véritable ethnocide : comment une société représente-t-

elle, et à l'aide de quels compromis, ce qu'elle a tenté d'anéantir physiquement d'abord, culturellement ensuite ?

Nous nous intéresseront ensuite, à la fiction, et en particulier aux deux versions du récit d'Hans Staden mettant en scène des Indiens brésiliens, « nus, féroces et anthropophages »: *Qu'il il était bon mon petit français* (Pereira dos Santos, 1970) et *Hans Staden* (Pereira, 2000) problématisant la « rencontre » entre l'Européen et les Indiens constitutive d'une sorte de « première impression ». Nous nous demanderons, au cours de ces analyses, comment se métaphorise l'anéantissement de l'identité indienne dans ces films et nous nous interrogerons, à l'aide d'un film à la frontière du documentaire et de la fiction, *Iracema, uma transa Amazonica* (Bodansky, 1975/80), sur les conséquences du déni identitaire.

Enfin, nous analyserons des productions vidéo de différentes communautés indiennes en considérant d'une part, ce qui est donné à voir, d'autre part en tentant de mettre à jour le discours sur l'identité collective qu'ils portent notamment au travers de la mise en lumière des modes d'implication du sujet dans un discours face caméra. Nous présenterons pour conclure notre propre vidéo sur des communautés indiennes du Nordeste du Ceara dont la revendication identitaire est possible depuis la fin du XXe siècle : les Tapeba, les Janipapo-Kanindé et les Pitaguary. Cette contribution personnelle viendra donc clore un cheminement intellectuel et une implication pratique quant à la nécessité de sortir l'Indien de la forclusion dans laquelle il semble se trouver au sein de la société brésilienne.

PREMIERE PARTIE

Les indiens dans le documentaire contemporain : de la représentation de l'Autre à la présentation de Soi

Dès le XVI^e siècle, au travers des écrits et comptes rendus d'explorateurs et de voyageurs, l'Indien incarne l'Autre. Au début du XX^e siècle, cette figure de l'Autre a essentiellement intéressé les chercheurs étrangers. Il est, en effet, à noter que la tradition anthropologique brésilienne s'est essentiellement et initialement constituée en prenant pour principaux objets de recherches les populations d'origines étrangères, les Noirs, les immigrés vivant au Brésil. L'influence de l'anthropologie culturelle nord américaine qui succède aux « missions françaises » des années trente marquées par les travaux de Lévi-Strauss, va contribuer à forger l'intérêt de chercheurs isolés, comme Gilberto Freyre²² ou Alberto Torres²³ vis-à-vis des communautés indiennes. Au début des années cinquante, sous l'égide du Conseil National de Protection de l'Indien, Darcy Ribeiro, ethnologue responsable du Service de Protection aux Indiens, spécialiste dès la fin des années quarante des Indiens du Mato Grosso et d'Amazonie, organise un séminaire d'ethnologie en vue de former des chercheurs au terrain²⁴.

Comme nous l'avons indiqué, les premières images documentaires de l'Indien ont été des images issues de la commission Rondon chargée d'explorer, de 1907 à 1915, le territoire amazonien pour y installer des lignes télégraphiques. De ces premières images filmiques des indiens et de l'Amazonie, un certain nombre a été perdu²⁵. Parmi les films retrouvés et

²² G. FREYRE, *Casa-Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal* (1933). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1961.

²³ Anthropologue brésilienne, directrice du *Museu Nacional* de 1938 à 1955 et ayant étudié l'apport des femmes indiennes dans la céramique *marajo*. Voir M. CORREA, *Lettres d'une femme rangée*, Cahiers du Brésil Contemporain, 47/48, 2002, p.181-197.

²⁴ P.BONTE, M. IZARD, Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, PUF, Paris, 1991, p. 59-60.

²⁵ C'est le cas de *De Santa Cruz* (1917), *Expedição Roosevelt ao Matto-Grosso* (1915), *Indústria da borracha em Minas Gerais e no Amazonas* (1917), *Inspecção no Nordeste* (1922) et *Operações de guerra* (1926) Voir De TACCA, "Rituais e festas Bororo. A construção da imagem do índio como "selvagem" na Comissão Rondon" in *Rev. Antropol.* vol.45 no.1 São Paulo 2002.

conservés²⁶ à la Cinémathèque Brésilienne de São Paulo, *Rituais e festas Bororo*²⁷ de Thomaz Reis (1917) est considéré comme étant un des premiers documentaires ethnologiques. Le film est emprunt de l'idéologie d'alors et participe lui aussi à la construction de l'image du « sauvage » comme le démontre habilement Fernando da Tacca dans un article récent²⁸. Cet anthropologue brésilien propose une lecture de cette image comme étant la résultante de regards internes et externes à la culture brésilienne et qui participe d'une triade discursive concernant l'indien : « le sauvage » « le pacifié » « l'intégré/le civilisé »²⁹. Tout au long des années qui ont suivi, d'autres cinéastes et leurs films collaborent à ce discours qui s'étaye sur un peuple et son espace : *No país das amazonas* (Silvino Santos, 1921), *No rastro do Eldorado* (Silvino Santos, 1924-25), *Frente a frente com os Xavantes* (Genil Vasconcelos 1947) *Sertão* (Genil Vasconcelos 1949), *Xavantes em Xavantinas* (Noel Nutels, 1952), *Rastros na Selva* (Mario Civelli, 1958) pour n'en citer que quelques uns. Des films réalisés par des ethnologues et des chercheurs feront également leurs apparitions dès les années trente. C'est le cas des quatre courts métrages de Lévi-Strauss, financés par le département culturel de l'université de São Paulo et réalisés entre décembre 1935 et janvier 1936, *Vie d'une tribu Bororo*, *Cérémonie funéraire Bororo*, *Tribu Nalike I* et *Tribu Nalike II*. Quelques années plus tard, d'autres films ethnologiques verront le jour comme *Funeral Bororo* (Darcy Ribeiro, Heinz Forthmann, 1953) entre autres. Dans la seconde moitié du XXe siècle, de grands noms du documentaire brésilien comme Silvio Back, Jorge Bodanzky ou Zelito Viana repensent l'image de l'Indien dans la culture brésilienne et donc dans le documentaire au travers de films particuliers comme *Yndio do Brasil* (S. Back, 1995) *Iracema uma transa Amazonica* (J. Bodanzky 1974), *Terra dos Indios* (Z. Viana, 1978). La question de la terre et de l'identité sera également au centre de films comme *500 Almas* (Joel Pizzini, 2004) *Xingu, A Terra Ameaçada* (Washington Novaes, 2007), *Ñande Guarani* (André Luis da Cunha, 2008).

²⁶ Les autres films sont les suivants: *Rondonia* (1912), de Edgar Roquete Pinto, 13 min., *Ao redor do Brasil - aspectos do interior e das fronteiras brasileiras*, (1932), de Thomaz Reis incluant *Ronuro, selvas do Xingu*, 15 min. *Os Carajás*, 10 min. *Viagem ao Roraimã* (1927), de Thomaz Reis, 10 min. *Parimã, fronteiras do Brasil* (1927), de Thomaz Reis, 24 min. *Inspetorias de fronteiras* (1938), de Thomaz Reis, 80 min. Voir F. De TACCA, "Rituais e festas Bororo. A construção da imagem do índio como "selvagem" na Comissão Rondon" in *Rev. Antropol.* vol.45 no.1 São Paulo 2002.

²⁷ Ce film a été présenté dans le festival *Premier contact, premier regard*, organisé par Pierre Jordan, en 1992 à Marseille.

²⁸ De TACCA, op. cit.

²⁹ F. DE TACCA, "O índio pacificado: uma construção imagética da Comissão Rondon", in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n.06, UERJ/NAi, Rio de Janeiro, 1998.

Parmi le grand nombre de documentaires contemporains intéressant cette recherche, nous en avons retenu deux qui entrent en résonance directe avec la question de la visibilité et de l'invisibilité identitaire et sociale des Indiens dans la production cinématographique et audiovisuelle : d'une part, le documentaire de Silvio Back, *Yndio do Brasil* (1995) composé de différents extraits de films et d'émissions sur les Indiens, d'autre part, la série documentaire *Indios no Brasil* (V. Carelli, 2000) constituée de dix épisodes réalisés pour la télévision et comportant également quelques extraits de films et de témoignages. Comme nous l'avons indiqué, le choix de ces deux documentaires se justifie par le fait que premier est un documentaire qui aborde la *représentation sociale* de l'indien et l'imaginaire qui se rattache à celle-ci alors que le second répond d'une certaine façon au premier en élaborant à son tour un discours argumenté et didactique sur l'*identité indienne* et ce qui la constitue. Ce dialogue que nous instaurons entre ces deux documentaires nous permettra de mesurer l'écart entre représentations stéréotypées d'un côté et témoignages issus du terrain de l'autre.

L'analyse de ces deux documentaires nous permet également de considérer la représentation de l'Autre en lien avec les stéréotypes (*Yndios do Brasil*) et les présentations de soi en lien avec la consolidation identitaire (*Indios no Brasil*). Le stéréotype concernant l'Indien et en tant que « *croyance ou représentation rigide et simplificatrice, généralement partagée par un groupe plus ou moins large, relative à des institutions, des personnes ou des groupes (...) relev[ant] souvent du préjugé³⁰* » met en scène, l'exotisme et la sauvagerie animale qu'il convient de civiliser. Ce stéréotype, présent dans des extraits de films qui composent *Yndio do Brasil*, se combine étonnement y compris de façon parfois paradoxale, à une utilisation ou instrumentalisation politique de l'Indien, censée alimenter une autre croyance collective : celle d'une identité brésilienne intégrative et harmonieuse niant la stigmatisation voire la forclusion psychique dont l'Indien fait l'objet dans la conscience collective brésilienne. C'est précisément à cette stigmatisation des Indiens ou forclusion de leur ethnocide et de leur histoire en tant que « *rejet primordial d'un signifiant fondamental [l'Indien et son anéantissement par la « découverte » du Brésil] hors de l'univers symbolique du sujet³¹* » que répond *Indios no Brasil*. . En effet, ce documentaire nous invite à une lecture critique des images, véhiculées par la société, sur les Indiens. Au travers de la mise en perspective de l'ignorance des brésiliens non Indien à leur égard, au travers de la critique de l'Historiographie du Brésil concernant la « découverte du Brésil » et au travers de la prise de

³⁰ R. DORON, F. PAROT (dir), Dictionnaire de psychologie, P.U.F. Paris, 1991, p. 680.

³¹ *Idem*, p. 310.

parole pour revendiquer leurs identités et leurs droits, les Indiens de *Indios no Brasil* prennent en charge la construction d'une nouvelle image d'eux-mêmes centrées sur leur histoire et leurs revendications politiques. Cette organisation sociale et politique s'étaye et se nourrit d'une volonté de consolidation identitaire collective, véritable pare-feu et stratégie identitaire collective à l'égard de la fragilisation et de la menace d'extinction identitaire.

Les documentaires que nous avons choisis possèdent une première caractéristique commune, outre celle de concerner les Indiens : un aspect formel singulier (collage/assemblage d'images et de sons d'une part, sérialité didactique de l'autre) qui sert le fond du propos (mise en forme d'une stéréotypie réductrice et condensatrice d'une part, mise en relief de différents aspects d'une réalité, de l'autre). Afin de comprendre les discours filmiques, nous procéderons donc d'abord à la description et à la déconstruction de chacun des documentaires de façon à rendre compte de leur structure et de leur organisation interne et afin d'en faire jaillir les enjeux discursifs.

CHAPITRE 1 – *Yndio do Brasil*, représentations de l’Indien

Yndio do Brasil (Silvio Back, 1995, 65 min)

Ce documentaire est une sorte de collage de différents films brésiliens et étrangers, des films documentaires et des films de fiction révélant la façon dont le cinéma perçoit et filme l’Indien brésilien depuis les années dix. La bande son, composée de poèmes et de musiques populaires brésiliennes accompagnent le discours cinématographique. Selon Silvio Back, le cinéma a renforcé la distorsion du regard que la société blanche porte sur l’Indien. « *Ce regard a différents aspects*, précise le cinéaste³² *l’un d’eux provient du cinéma américain qui pense l’Indien comme étant mauvais, un autre aspect provient de l’église qui démontise ou idéalise l’Indien* ». L’acteur brésilien José Mayer est la voix off du film. Ce film a été remarqué et primé lors de festivals brésiliens et portugais (XXII *Jornada Internacional de Cinema da Bahia*, *C Fest Cine* de Florianópolis, Festival de Figueira da Foz).

I. Présentation du documentaire : composition et structure interne

La durée totale du documentaire est de soixante-cinq minutes. Le cinéaste dit avoir visionné plus de sept cents films lorsqu’il faisait sa recherche afin de réaliser celui-ci. Le collage qui compose le film est, à première vue, désorganisé. Mais Silvio Back nous invite à concevoir la structure du film : « *J’aime dire au spectateur qu’il y a deux films en un : un film d’images et un film de sons, sans qu’il y ait forcément de lien entre eux.* ³³ ». Le lien entre eux existe. Le son commente les images, invite à la distance en interpellant directement le spectateur notamment par le biais des poèmes du réalisateur.

1. Les images

Les images proviennent essentiellement de films de fiction et de documentaires mais également d’actualités filmées³⁴, d’archives du Service de Protection aux Indiens (SPI) et de réalisations institutionnelles provenant de l’agence de relations publiques présidentielles l’AERP (*Acessoria Especial de Relações Publicas de Presidencia da Republica*).

³² Cité dans A. LABAKI (dir) *O cinema brasileiro*, Publifolha, São Paulo, 1998, p. 180.

³³ A. LABAKI, *op. cit.* p. 182.

³⁴ « *cinejornais* »

a) Les films de fictions et documentaires

Des extraits de vingt deux films sont présentés dans *Yndio do Brasil*. Ces films, classés ici par ordre d'apparition, sont les suivants : *Como era gostoso meu francês* (*Comme il était bon mon petit Français*, Pereira dos Santos, fiction, Brésil, 1970), *O descobrimento do Brasil* (H. Mauro, fiction, Brésil, 1937), *Tabu* (E. Richers, fiction, Brésil, 1949), *A lenda de Ubirajara* (A.L. Oliveira, fiction, Brasil, 1975), *Uirapuru* (S. Zerra, documentaire, USA, 1950), *Experienciais sexuais de um cavalo* (R. Padro, fiction, Brasil, 1985), *Eine brasilianisch rapsodie* (F. Eichorn, documentaire, Allemagne, 1935), *O segredo de Diacui* (W. Gerick, fiction, 1959), *Jungle Head Hunters* (L. Cotlow, fiction, USA, 1950), *Noel Nutels* (M. Altberg, Brésil, 1975), *O caçador de diamantes* (V. Capellaro, fiction Brésil, 1933), *Frente a frente com os Xavantes* (G. Vasconcelos, Documentaire 1948), *Perdidos no vale dos dinossauros* (*Massacre dans la vallée des dinosaures*, M. Tarantini ,1985)³⁵ *O mundo estranho* (F. Eichorn, Brasil, 1948), *The last of the Bororos* (A. Baker, documentaire, USA, 1931), *The rivers of doubt* (G.M. Dyott, USA, 1923/1927) *Iracema* (J.S. Konchin, 1931), *Redeeming a rubber empire* (Ford Film Collection, USA, 1930), *Curumin* (P.de Campos Jr, fiction, Brésil, 1978), *Xetras na serra dos dourados* (W. Kozak, 1954), *Casei-me com um xavante* (A. Palacios, Fiction, Brésil, 1957) et *Ikatena* (L.P. Dos Santos, documentaire, Brésil, 1983)

b) Les films institutionnels

Ils proviennent des archives de l'Agence Nationale, du Musée de l'Indien, des archives de la SPI et de celles des relations publiques présidentielles. Les extraits ne sont pas présentés avec leurs titres dans le générique mais mettent en image les éléments repérables d'un point de vue chronologique car ils sont, le plus souvent, liés à l'histoire politique du Brésil : une mission religieuse chez les Bororo lors de la visite d'un militaire, la visite du président Costa e Silva chez les Indiens Caraja, les festivité de la semaine de l'armée dans une communauté indienne, Villa-Lobos et la civilisation des Indiens, des Indiens malades et très amaigris, visite du président Geiseil chez les Indiens Terena, le traitement des poux chez les Indiens, la démarcation de terres et le rôle de la FUNAI.

Outre ces images, des images issues de clips propagandistes s'insèrent dans le film : le drapeau brésilien qui flotte au vent, le clip « *Esse é um país que vai pra frente* » emblématique de la dictature militaire, clip sur l'harmonie des peuples qui composent le

³⁵ Le générique du documentaire *Yndio do Brasil* oublie de mentionner ce film.

Brésil. Ces images d'archives produites par la propagande politique militaire ou par des fonds de protection aux indiens illustrent l'enjeu social et politique de la question indienne au Brésil depuis des décennies.

2. Les sons

a) la musique

Outre les sons issus de la bande son appartenant aux extraits de films, une bande musicale riche ainsi que huit poèmes spécialement écrits par le réalisateur se superposent aux images. Les chansons proviennent d'un corpus musical indien ou de musiques populaires brésiliennes. Les premières (*choro ritual Bororo*, *Ritual da perforação da orelha*) peuvent être considérées comme les marqueurs identitaires d'une identité collective indienne. Les secondes (*Ceci e periri valente*, *avante camaradas*, *indio quer apito*, *o boca negra*, *terno de abataques*, *india paraguaçu*, *canção para inglês ver*, *tamandaquê*, *marcha da constituinte*, *a india e o traficante*) peuvent être considérées comme des représentations stéréotypées de celles-ci. Pour compléter la bande musicale, *Barcarolle* d'Offenbach et les musiques institutionnelles issues de spots radiophoniques assurent une projection spatiale intéressante puisque nous assistons à un commentaire d'images étayées sur la musique tribale et la musique internationale et toutes deux intemporelles, en passant par une musique brésilienne très contextualisée puisque ces titres sont, pour la plupart, oubliés aujourd'hui.

b) La poésie

Huit poèmes de Sylvio Back sont lus en voix off sur les images présentées. Ces poèmes, dont les titres figurent au générique, sont les suivants : *Dorinda*, *Footing*, *O Outro*, *Ordem Unica*, *Lição de casa*, *Nação do Brasil*, *Tribo Kozak* et *Os selvagens*. Ils donnent un point de vue original sur les images qui défilent en forçant le spectateur à prendre du recul par rapport à ce qui est montré.

II. Analyse de contenu : surgissement des figures ambivalentes

L'analyse des différents extraits de films révèle que le documentaire *Yndio do Brasil* s'organise en réalité autour de trois grandes thématiques ou grandes figures de l'imaginaire relatif aux Indiens. Sont ainsi présentées : les figures de la sauvagerie et de l'exotisme, les figures de la rencontre et les figures de la civilisation. Celles-ci sont également mises en perspective avec deux considérations présentes d'un bout à l'autre du documentaire : le lien de l'Indien à son espace naturel verdoyant, lieu de chasses et de rites divers ; le mythe de

l'harmonie des peuples comme composante de l'identité collective brésilienne. Les quatre premières minutes du documentaires permettent d'entrevoir d'emblée l'organisation discursive du cinéaste. En effet, un extrait de *Como era Gostoso o meu Francês* (N. Pereira dos Santos, 1970), dans lequel le spectateur découvre, en une minute et trente secondes, un combat tribal se déroulant sur un littoral et opposant les Tupinamba aux Tupiniquin, initie le documentaire juste avant le générique d'ouverture. D'emblée, l'image d'un indien offensif et guerrier, sanguinaire avec d'autres Indiens est apportée par cet extrait où le spectateur se trouve, au travers de la bande son, qui rapporte des sons inconnus de lui, plongé dans l'étrangeté. Le générique d'ouverture marque une pause temporelle et actantielle d'un peu plus d'une minute. Un autre extrait d'une durée de cinquante-six secondes, tirée d'une autre fiction, *O descobrimento do Brasil*, (H. Mauro, 1937) est alors présenté. L'extrait montre, toujours sur un littoral, la rencontre des portugais colonisateurs et des Indiens : les caravelles avancent, des Portugais débarquent, des Indiens vont à leurs rencontres. Des cadeaux sont échangés, une poignée de main est montrée en gros plan. Notons que le Blanc apprend à l'Indien à refermer sa main sur la sienne pour effectuer ce signe de cordialité et de politesse. La caméra filme, en plongée, l'ombre des Indiens qui longent la plage. L'image qui se dégage de ce deuxième extrait est celle de la rencontre et de ses possibilités communicationnelles et surtout civilisationnelles. La poignée de main illustre le point de vue du réalisateur H. Mauro, sur les conditions de cette rencontre et la civilisation désormais accessible aux sauvages indiens. L'extrait qui suivra ensuite, est tiré d'un dessin animé de propagande, conçu à l'époque de la dictature militaire, qui porte sur la constitution de la nation brésilienne. Tandis qu'à l'écran se dessinent, en trente-trois secondes, des caravelles, des Indiens, des Noirs, des travailleurs, un militaire et que le drapeau du Brésil flotte à l'horizon, les paroles de la bande-son, chantées par le duo *Os incriveis*³⁶ ayant assuré, musicalement, les thématiques propagandistes du régime militaire précisent :

« *Ce fut Pindorama*³⁷ *la mère de cette terre géante appelée Brésil. Unie dans une même langue, dans un même chant, dans la danse, dans le destin commun. L'indien, le métisse et le Blanc. De toutes les couleurs, nous sommes tous pour un.* »

³⁶ Voir 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 2009.

³⁷ *Pindorama* désigne en tupi-guarani les régions qui composent le Brésil

La rencontre aboutie donc à cette terre où tous vivent en parfaite harmonie. En quatre minutes et dix-huit secondes, le documentaire *Yndio do Brasil* explicite le point de vue qui sera le sien : donner à voir les diverses représentations de l'Indien et l'utilisation qui est faite de celles-ci. Un sauvage qui court nu sur la plage en criant et combattant les siens, un être civilisable ou l'élément identitaire d'une nation harmonieuse, quoiqu'il en soit, le générique d'ouverture l'explicite d'emblée : « *Le seul bon indien, est l'indien filmé* ». En faisant co-exister ces trois représentations de l'Indien dans ce qui peut être considéré comme l'avant-propos du film, nous pouvons comprendre leur co-existence systémique dans la société brésilienne. D'où l'anachronisme des extraits présentés dans cet avant propos. Il ne s'agit pas de faire état d'une évolution de l'image de l'Indien à travers le temps (le film de 1970 montre un Indien cruel et sauvage, celui de 1950, un être civilisable, le dessin animé des années 70, une composante de la nation brésilienne) mais bien de rendre compte d'une coexistence – frisant parfois la dissonance cognitive – de ces images contradictoires.

1. Figures ambiguës de la sauvagerie et de l'exotisme

Dès le XVI^e siècle, le mot « exotique » fait partie de la langue française. Il provient du latin *exoticus* qui provient lui-même du grec *exôtikos* « *du dehors, extérieur, étranger* ». L'exotique est ce qui « *n'appartient pas à nos civilisations de l'Occident, qui est apporté de pays lointains* ». À partir du XIX^e siècle il est d'usage courant pour qualifier « *danses exotiques, charmes exotiques* »³⁸. Différents extraits de films choisis par Back pour *Yndio do Brasil*, illustrent cet exotisme incarné par l'Indien: il se bat le corps nu, orné de plumes et de peintures corporelles dans *Como era Gostoso o meu Francês* (N. Pereira dos Santos, 1970) ; recouverts de peaux d'animaux sauvages et issus de l'Atlantide, ils dansent au son des tambours autour d'un monstre qu'un sorcier tente de dominer dans *Tabu* (E. Richers 1949); ils se défient du regard, crient et se battent dans *A lenda de Ubirajara* (A.L. de Oliveira 1975) ; enfin, dans un extrait de *Perdidos no vale dos dinossauros* (M. Tarantini ,1985) un Indien arrache de ses mains, le cœur d'un homme blanc qu'il pourchasse et qu'il vient de tuer avec des flèches. La nudité (habillée de peintures corporelles symboliques), la parure (faites de plumes, de dents et peaux d'animaux), les pratiques guerrières (le cœur arraché et dévoré) installent l'Indien à la frontière de l'humanité. Néanmoins, d'autres extraits, considèrent cette « étrangeté » de l'Indien, d'un autre point de vue. L'exotisme est mis en lien avec un espace, paradisiaque et originel, perdu. Ainsi, *Vamos Caçar Ikatena* (L.P dos Santos, 1983) nous livre

³⁸ Petit Robert, 1990, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Livre de Poche, 1996.

des images documentaires d'enfants chassant, s'amusant et se baignant insouciant au cœur de la forêt. La lecture d'un poème de Silvio Back commente les dernières images de la séquence au ralenti, qui est d'ailleurs également la dernière séquence qui compose *Yndio do Brasil*. Le poème se structure autour d'une longue énumération répétitive de ce dont il ne veut pas entendre parler :

« *Aujourd'hui qu'on ne me parle pas de Noir, qu'on ne me parle pas de communistes, qu'on ne me parle pas de bureaucrates, qu'on ne me parle pas de psychanalystes (....) qu'on ne me parle pas de toi (...) qu'on ne me parle pas d'anthropologue, qu'on ne me parle pas d'indigénistes, qu'on ne me parle pas d'indien, qu'on ne me parle pas de moi* ».

Ce commentaire poétique, qui se superpose au son des images, comme pour parler à la place ou au nom des enfants indiens qui nous sont montrés à l'image, résume les points de vues ou les perspectives à partir desquelles, l'Indien incarne toujours l'altérité et l'exotisme³⁹. L'extrait de *Iurapura an interpretation* (Villa Lobos, 1950), documentaire fictionnalisé montrant à l'image l'union d'un Indien et d'une Indienne ainsi que leur osmose avec la nature et la cohésion de leur groupe d'appartenance, illustre également l'exotisme d'un lieu paradisiaque où les individus semblent en *conjonction* avec leur espace, telle que cette opération est définie par Gardies⁴⁰, c'est-à-dire au-delà de l'inclusion physique, la conjonction supposant un partage, par le sujet, des valeurs attachées à cet espace. Dans cette perspective et ainsi présenté, l'Indien exotique est essentiellement un Indien vivant un lien pacifié et harmonieux avec la nature. Un lien qui se tisse à partir d'un système de valeurs et un système de croyances animistes propres à l'Indien et exploités, par exemple, dans l'extrait de *Curumin* (P. Campos Junior, 1978) où un Indien interpelle la déesse des eaux, Iara qui l'envoie consulter la lune, pour lui venir en aide.

Cette représentation de l'altérité sauvage et/ou exotique nous semble avoir pour principale fonction la mise à l'écart de l'Indien : radicalement Autre dans ses valeurs et ses attitudes, il apparaît d'emblé comme le sujet d'un passé révolu – évoquant la nostalgie du paradis perdu dans le lien qu'il entretient avec la nature – et l'objet d'une domination historique. Bref, un sujet qui, ainsi présenté, a du mal à revendiquer et obtenir une place au sein de la société

³⁹ Sont ainsi énumérés un certain nombre de regards personnels, idéologiques ou professionnels majoritaires ou minoritaires : « *Qu'on ne me parle plus* » : « *de Noir, de communiste, de bureaucrate, de psychanalyste, de pédéraste, de féministe, de cinéaste, de militaire, de libéral, de politique, de travesti, de toi, de pauvres, de prêtres, de délateur, de fasciste, de touriste, de nationaliste, de pasteur, d'écologiste, de séparatiste, d'astrologue, onaniste, d'umbandiste, d'anthropologue, d'indien, de moi.* »

⁴⁰ A. GARDIES, *L'espace au cinéma*, Meridien Klincksieck, 1993.

brésilienne. Le sauvage et l'exotique constituent ainsi, les deux moments d'une même approche problématique de cet Autre très particulier, sur laquelle s'étaient également les figures de la rencontre avec l'Indien.

2. Figures de la rencontre

a) A la découverte de l'Autre : la rencontre identitaire

À l'égard des Blancs ou non Indiens, la plupart des extraits de *Yndio do Brasil* nous donnent à voir un Indien docile, un Indien sur ses gardes ou accueillant.

- **L'Indien docile**

L'extrait de *O Descobrimento do Brasil* (H. Mauro, 1937) présenté dans *Yndio do Brasil*, donne une version pour le moins optimiste de la rencontre entre les colonisateurs et les indigènes sur les côtes du littoral brésilien : des cadeaux sont échangés, le casque du colonisateur est troqué contre la coiffe de l'Indien, des colliers de perles contre des colliers en graines, une poignée de main est échangée sur le littoral, un parfait rapport d'égalité semble se dessiner entre chacune des parties. Quelques séquences plus loin, des images d'archives datant du début du XXe siècle et tirées de la commission Rondon⁴¹ réactualisent la rencontre entre deux mondes que tout semble opposer. Tandis qu'à l'image nous découvrons des pirogues qui voguent sur l'Amazone, des explorateurs à cheval et enfin le maréchal Rondon et ses hommes face aux indiens se laissant filmer et photographier en plan large et rapprochés, la voix off de l'extrait présenté commente : « *Avant, ils exploraient le Rio Negro et ont effectué l'identification de cinquante fleuves, le relevé géographique de huit mille kilomètres et la construction de quatre mille kilomètres de réseaux télégraphiques (...) Rondon initie l'épopée qui va le situer entre les cinq plus grands explorateurs du monde. Avec une vigueur physique extraordinaire, il a combattu les fièvres tropicales et les fauves de la jungle. Son principe, "mourir s'il le faut, tuer jamais", a permis aux indiens d'adhérer spontanément aux coutumes civilisées.* »

Comme dans l'extrait précédant, qui faisait de la poignée de main cadrée en gros plan le symbole de l'adhésion aux pratiques et valeurs « civilisées », cet extrait insiste sur l'apport des civilisés aux Indiens : au-delà des réseaux télégraphiques se trouvent les « *coutumes civilisées* ». Il est intéressant de relever ce que l'extrait ne dit pas, à savoir que le maréchal Candido Mariano da Silva Rondon était lui-même d'origine indienne par ses arrières grands-

⁴¹ Commission chargée de 1890 à 1930 d'installer le réseau télégraphique au Mato Grosso et en Amazonie.

parents maternels, Indiens Terena et Bororo, ainsi que par son arrière grand-mère paternelle, Indienne Guana⁴². Cette injonction à l'adhésion aux valeurs et coutumes prônées par la civilisation est commentée par un poème de Sylvio Back, qui joue sur la sonorité du mot anglais « *run* » (courir) et le nom du maréchal (*Rondon*), tandis que défilent des plans larges, moyens et rapprochés d'indiens aux visages tristes et aux attitudes soumises. Dans ce poème, qui constitue un contrepoint symbolique aux images montrant des Indiens dociles et coopératifs, Silvio Back incite les Indiens à s'enfuir tout comme le maréchal Rondon, ou la part indienne de celui-ci :

« *Run Xavante run, Rondon fait sa ronde, Run Kraho run, Rondon fait sa ronde Run, Xokleng run, Rondon fait sa ronde, run .Caduveu run, Rondon fait sa ronde run Terena run, Rondon fait sa ronde, run,ianomami,run, Rondon fait sa ronde, run Kalapalo run, Rondon fait sa ronde, run Camaiura run, Rondon fait sa ronde, run urubu, Run Rondon, run, run Rondon run. »*

L'indien docile ou soumis est l'image rassurante de la rencontre identitaire : les valeurs du monde blanc – également incarnées par le métis Rondon – font figure d'autorité à laquelle doivent se soumettre les Indiens. La soumission consentie à l'autorité « blanche » porte en elle la mémoire d'un rapport de domination ayant pour conséquence l'adoption, de la part des dominés, d'attitudes d'apaisements ayant pour fonction d'inhiber l'agression possible du dominant⁴³. Cette considération nous permet d'entrevoir derrière les images de rencontres pacifiques (voire idylliques) sur les terres indiennes, le non dit et les renoncements contenus dans certains visages graves présentés dans les extraits en question.

- **L'Indien sur ses gardes**

Un autre aspect de la rencontre entre les Indiens et les Blancs est présenté au travers des extraits de films documentaires comme *Jungle Head Hunters* (L. Cotlow, 1950) et *Frente a Frente com os Xavantes* (G. Vasconcellos, 1945). Ces deux documentaires sont commentés par la voix off d'un journaliste blanc qui relate la difficulté d'approcher les Indiens et de gagner leur confiance. L'extrait de *Jungle Head Hunters* s'ouvre sur un explorateur en pirogue qui se retrouve face-à-face avec des Bororo le menaçant de leurs flèches. La voix off de l'extrait explicite ce dont il s'agit : « *L'objectif de ce film est de visiter les Bororo, je les*

⁴² T.A. DIACON. *Rondon. perfis brasileiros*. Companhia das Letras. 2004.

⁴³ R. DORON, F. PAROT, *Dictionnaire de psychologie*, PUF, Paris, 1991, p. 674.

cherche et ce sont eux qui me trouvent (...) ils ne sont pas hostiles mais je sens leur ressentiment. Nous sommes en train d'être jugés ». À l'image, l'homme se retrouve, avec ses camarades, au centre d'un comité d'Indiens qui vont décider de la suite à donner à cette arrivée impromptue. Un lent panoramique rapproché nous fait découvrir ces visages indiens qui nous regardent face caméra : ils sont peints, ornés de plumes, tenant leurs arcs et leurs flèches. « *Le jugement ne va pas tarder (...) Ils ont raison de se méfier des Blancs* » poursuit la voix off, « *La plupart de ceux qu'ils ont rencontrés cherchaient de l'or. Des Blancs avides ont déjà été cruels avec eux. Je leur dis que j'ai apporté des cadeaux en signe d'amitié. Ils acceptent finalement mon amitié pas pour les cadeaux mais parce qu'ils sont convaincus que je ne leur veux pas de mal* ». Des poignées de mains sont échangées. Les femmes sortent des huttes et une fête sera organisée en l'honneur du visiteur. Les rituels de chants et de danses sont montrés à l'image. Le contenu de l'extrait provenant de *Frente a Frente com os Xavantes* est similaire au précédant. En bordure d'un fleuve, des Indiens se manifestent, craignent la caméra, se montrent méfiants, acceptent finalement les cadeaux et demandent aux Blancs de revenir avec leurs femmes. Les plans larges et filmés de loin rendent compte d'une distance difficilement franchissable entre Indiens et Blancs. Les Blancs semblent avancer, tandis que les Indiens reculent.

Il est intéressant de noter, au travers ces extraits explicitant la méfiance des Indiens, une construction identitaire asymétrique des Blancs d'une part et des Indiens de l'autre. En effet, les Indiens sont systématiquement présentés comme éléments d'un groupe homogène contrairement aux Blancs qui eux, font partie d'un groupe possédant des « *blancs avides chercheurs d'or* » et des explorateurs pacifistes qui ne cherchent qu'à les rencontrer. Cette construction, où l'absence de nuance vis-à-vis d'un groupe est manifeste, participe au stéréotype de l'Autre, toujours saisi en tant que représentant d'un groupe homogène. Remarquons également la projection opérée par l'explorateur : en considérant « les indiens » comme groupe homogène, il prête aux Indiens cette même vision des Blancs : « *Ils ont raison de se méfier des Blancs* ». Ainsi construite, la rencontre est nécessairement et essentiellement une rencontre intergroupe et pas interindividuelle même si la fête organisée pour l'explorateur le met à l'honneur en tant qu'individu (un Blanc qui contrairement « aux Blancs avides d'or » ne leur veut pas de mal).

La méfiance indienne, nous le savons, est légitime. Quelques raisons de celle-ci sont notamment données à voir dans des extraits qui montrent l'exploitation du territoire

amazonien par des Blancs, comme celui provenant d'un film d'entreprise réalisé en 1930 par Ford, *Redeeming a Rubber Empire*. En 1927, Henry Ford cherche à construire une entreprise d'exploitation du caoutchouc. Pour cela, il tentera d'implanter des cultures d'hévéa sur la rive droite du fleuve Tapajos. L'entreprise se soldera finalement par un échec au milieu des années quarante⁴⁴. L'extrait montre des hommes confiants, chassant les crocodiles et autres fauves de la jungle, dominant un espace tandis que des terres indiennes brûlent au loin. Même en restant sur ses gardes, l'Indien ne parvient à empêcher la dévastation de son espace qui préfigure métaphoriquement d'abord, celle de son identité.

- **L'Indien accueillant**

L'immersion du Blanc dans le monde indien est illustré par l'extrait provenant de *The Last of the Bororos* d'Aloha Baker réalisé en 1930. L'ethnologue se laisse filmer dansant, chantant, se baignant avec les Bororo. Elle décrit les paysages qu'elle traverse et les expériences partagées avec les Bororo. Sa voix commente en *off* les images : « *La musique était partout, tous dansaient hallucinés ; J'ai peine à croire que j'écoute une chanson provenant de ce monde (...) L'eau est claire et profonde, bordée de belles vitorias regias, de grands oiseaux volent à travers les arbres, ici je me baigne avec les natifs* ». Il est intéressant de relever que, contrairement aux extraits précédents, il n'est pas question, dans cet extrait, d'échange de cadeaux mais de pratiques indiennes partagées avec l'ethnologue. Encore une fois, nous voyons surgir une nouvelle nuance dans l'identité blanche : aux côtés des explorateurs pacifistes qui partent à la rencontre des Indiens, des ethnologues vont plus loin encore en partageant leur mode de vie et leurs coutumes. L'extrait présenté reste néanmoins très autocentré sur l'ethnologue qui, face caméra, se met en scène et semble jouer à l'Indien « *là je me baigne avec les natifs* » du même coup. Nous savons que la présence de la caméra affecte les comportements, un doute subsiste sur la motivation de ce film d'où provient l'extrait. Quel est son objet ? L'étude des Bororos ? Faire découvrir des pratiques de vie différentes ? Valoriser le « courage » d'une ethnologue blanche chez les Bororos ?

⁴⁴ Revue Autrement, Série Monde, hors série n°49, *L'Amazonie*, 1990. p. 124.

b) La rencontre amoureuse

Telle qu'elle se donne à voir et à entendre dans les extraits et commentaire en off de *Yndio do Brasil*, la rencontre amoureuse est problématique sauf, peut-être, lorsqu'elle est purement sexuelle comme c'est le cas dans l'extrait provenant du film érotique *Experiências Sexuais de um Cavalo* (R.Prado 1985). Dans cet extrait, un Indien, découvrant une Blanche qui s'apprête à tuer un oiseau, l'en empêche et la séduction commence : ils se retrouvent nus au bord de la rivière et passent du bon temps ensemble. Il est aisé de comprendre que cette représentation exclut ce qui est peut-être considéré comme problématique : la descendance métissée. De façon, bien plus élaborée, le documentaire *O Segredo de Diacui* (E. Eichhorn, 1959) raconte l'histoire de la rencontre amoureuse entre l'Indienne Diacui et l'ethnologue blanc, Ayres da Cunha. L'extrait montré dans *Yndio do Brasil* illustre la préparation du mariage et l'immersion dans l'un et l'autre monde : l'indienne est coiffée et habillée à l'européenne, une foule dense se presse autour des jeunes mariés, puis nous retrouvons l'ethnologue célébrant son union « à l'Indienne », portant une coiffe, tenant un arc et des flèches. Des chants, des danses sont également montrées à l'image. La bande-son, qui n'appartient pas à l'extrait mais qui se superpose à celle de l'extrait, nous laisse entendre une première chanson satirique de 1948 (*A boca negra*, de Almida et Alberto Ribeiro) racontant l'histoire d'un Indien, *Boca Negra*, qui a abandonné sa hutte pour venir goûter les plaisirs de la grande ville mais qui finalement, déçu, a voulu revenir chez lui. Est-ce à dire que la rencontre est présentée dans *Yndio do Brasil* comme impossible ? Plutôt comme étant le résultat d'une méprise à en croire le poème de Back qui succède à la chanson ironique pour commenter les images de tendresses et de foules réunies.

« Montaigne: l'indien est triste/ L'ethnologue: l'indien veut du para poux/ Custer: un bon indien est un indien mort/ Le propriétaire terrien: l'Indien mort est un bon port/ Le pasteur: L'indien est terrien/ L'armée: l'Indien est apatride/ Raoni: l'Indien veut un fusil/Caiapó: l'Indien veut une compagne/ l'ONG : l'Indien veut une nation/ l'église : l'Indien veut l'hostie/ l'Indien : Le Blanc est un sosie »

D'autres extraits attestent de la méprise ou de l'incompréhension compromettant la rencontre sentimentale : dans l'extrait de *O Caçador de Diamantes* de Vittorio Capellaro (1933) deux chasseurs blancs tentent de séduire une indienne *nambiquara*, qui sera finalement séduite par un Indien qui parle la même langue qu'elle : « - *quelle est cette drôle de langue ?* » demande

un chasseur à l'autre, tandis que l'Indien s'approche de l'Indienne « - *c'est une langue de sauvage mais lui la comprend* » ; dans *Iracema* (J.S. Konchin, 1931), un duel se livre entre un indien et un blanc pour la même Indienne. Enfin, dans l'extrait de *Casei-me com um Xavante* (A. Palácios 1957) une Blanche, mariée à un Indien Xavante, chante sous la cascade, d'un air triste et désolée « *je m'en vais, je dois m'en aller* » avant de rappeler à son mari, lavé par d'autres Indiennes, qu'elle est blanche et qu'une voix en elle l'incite à partir. Un proverbe brésilien, non cité dans *Yndio do Brasil*, rend compte de l'idéologie sous jacente à cette impossible rencontre amoureuse entre Indiens et Blancs telle qu'elle est mise en perspective dans ce documentaire : « *cada macaco no seu galho* » qui peut se traduire par « chaque singe sur sa branche » ce qui sous entend que chacun doit rester à sa place et ce qui illustre une résistance au métissage battant en brèche l'idéologie officielle du métissage harmonieux des composantes de la société brésilienne.

3. Figures de la civilisation : l'indien protocolaire, l'indien assisté et l'indien menacé

Ce sont essentiellement les extraits de films institutionnels provenant d'organes politiques (comme le Service des Relations Publiques Présidentielles) et sociaux (comme le SPI ou la FUNAI) qui promeuvent ces figures de la civilisation. Parce qu'ils revêtent un caractère souvent propagandiste, ces extraits n'échappent pas à une certaine ambiguïté, voire à un langage paradoxal. Ces extraits font surgir trois aspects de l'Indien confronté à sa civilisation : un Indien protocolaire, un Indien assisté et un Indien menacé.

a) l'Indien protocolaire

L'indien protocolaire surgit dans des extraits issus d'images d'archives, qui le présente face à des personnalités militaires ou politiques. Dans le premier de ces extraits, nous découvrons le militaire Raimundo Aboim reçu par le père Cobalquini ainsi que toute la population indigène de Meururi. Les images, au travers de plans larges et rapprochés, cadrent des Indiens habillés à l'européenne, des enfants souriants et sages dans l'uniforme de la mission religieuse qui les a pris en charge, tendant leurs mains et offrant des cadeaux au militaire. Sur la bande-son de ces images, la voix *off* précise que les Indiens Bororos, éduqués par les prêtres, offrent au militaire de riches symboles de leur tribu (un arc et des flèches) et que l'Indien à l'image est allé à Rome et à Paris et a effectué des études. Tandis que les images d'Indiens jouant d'instruments tels que la trompette ou le trombone défilent et qu'un gros plan cadre le drapeau brésilien qui flotte au vent avant d'effectuer un zoom arrière pour saisir les enfants indiens devant la croix chrétienne, un poème de Sylvio Back, qui commente cet étrange Indien

montré à l'image, est lu en *off* par-dessus la bande-son originelle. La thématique autour duquel s'organise le poème est celle de la pureté de l'Ame :

« *Des âmes propres, des âmes limpides, des âmes apaches (...) Indiens d'Amérique nous vous avons catéchisés pour votre ethnocide amer, nous vous avons catéché pour votre suicide cher.* ».

Dans un autre extrait, qui s'ouvre sur des plans aériens de la région de Tocantins et Araguaia avant de s'arrêter dans le village Indien de *Bananal*, nous découvrons le président militaire Costa e Silva⁴⁵ rendant visite aux Indiens Carajà à la fin des années soixante. Comme dans l'extrait précédant, la population indigène est préparée à cette visite qu'elle entend honorer en démontrant, comme le précise la voix *off* de l'extrait que « *Les Indiens Carajà, qui vivent encore les joies du primitivisme, se sont rapidement civilisés et ont su ainsi recevoir le président (...) qui leur apporte la grande patrie à laquelle ils s'intègrent aujourd'hui définitivement : le Brésil* ». Contrairement à l'extrait précédant, des marqueurs identitaires tels que les parures, les danses et combats rituels sont présents et montrés à l'écran. La voix *off* commente ces éléments en insistant sur le fait que ces Indiens « *évoluent entre la tradition et le progrès* ».

L'Indien protocolaire est, comme l'Indien docile, dans une attitude de soumission face à l'autorité blanche mais il va plus loin encore: il participe maintenant aux rituels blancs après avoir renoncé à ses propres croyances religieuses et ses propres valeurs afin d'intégrer « *la grande patrie* ». Le poème de Sylvio Bak évoque le suicide d'une façon particulièrement pertinente car le suicide est un acte complexe s'élaborant au travers d'un processus qui prend des formes et des figures différentes et qui semblent mener inexorablement – si rien ne vient l'entraver – à la perte de soi. Evoquer le suicide des Indiens au travers d'un poème qui commente leur intégration à la « *grande patrie* » est donc une façon de considérer cette adhésion des Indiens aux valeurs de la civilisation comme une des étapes menant à la perte identitaire que le pouvoir blanc souhaite.

⁴⁵ Deuxième président (de 1967 à 1969) de la dictature militaire instaurée en 1964.

b) l'Indien assisté et infantilisé: un support de propagande politique, publicitaire et sociale

D'autres extraits insistent sur tout ce qui est fait ou a été fait en faveur des Indiens. Ils deviennent ainsi, malgré eux, les supports d'une propagande politique ou sociale. Dans l'un de ces extraits d'images d'archives datant des années soixante, nous observons la descente d'avion du ministre de l'Intérieur, le Général Cordeiro de Farias⁴⁶, arrivant dans une tribu du Xingu. Les images nous montrent des Indiens torsés nus recevant le ministre, des baignades d'enfants, les femmes vacant à leurs occupations. Le discours sur ces Indiens, tenu par la voix *off* de l'extrait qui commente ces images, est paradoxal :

« Le gouvernement révolutionnaire⁴⁷ est déterminé à changer la vie brésilienne, le général Cordeiro de Farias, ministre de l'intérieur visite la région du Xingu dans l'idée d'inciter au développement régional. Les Indiens sont forts, ils vivent de la chasse, de la pêche et d'une agriculture rudimentaire. Néanmoins ils tirent déjà des bénéfices de la civilisation : comme ceux de l'assistance médicale, des outils agricoles et des écoles. Dans le Xingu, la vie est encore paradisiaque (...) cependant, il est certain que les enfants ne vont plus vivre dans un monde de désolation, le catéchisme viendra jusqu'à eux tout comme la technologie et la culture dans tout le Brésil ».

Assistance médicale, instruments d'agriculture, écoles, technologie et cultures vont permettre à l'Indien civilisé de ne plus vivre dans un monde de désolation pourtant décrit comme paradisiaque pour ces Indiens « forts » qui « vivent de la chasse et de la pêche ». Comment considérer ce discours paradoxal ? Il est le résultat d'une *distorsion communicationnelle*⁴⁸ qui produit d'une part un discours officiel assurant sa propagande (« *Le gouvernement révolutionnaire⁴⁹ est déterminé à changer la vie brésilienne* ») et qui occulte d'autre part, tout en feignant les considérer, les aspects de la réalité qui viendraient faire obstacle à sa propagande (« *Dans le Xingu, la vie est encore paradisiaque* »). Confronté à ce discours propagandiste qui semble considérer les valeurs du monde indien, le spectateur peut plus

⁴⁶ Ministre de l'Intérieur (de 1964 à 1966) du premier président de la dictature brésilienne, le général Castelo Branco.

⁴⁷ Le régime militaire brésilien n'était pas qualifié de « dictature » mais de « gouvernement révolutionnaire ».

⁴⁸ Nous ne conservons du concept d'Habermas (J. Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel*, coll. L'espace du politique, Fayard, Paris, 1987. t. I : *Rationalité de l'agir et rationalisation de la société*) que son aspect éclairant l'écart entre discours idéologique officiel et sa traduction dans le réel, aspect qui nous semble particulièrement éclairant pour l'analyse des discours idéologiques du Brésil dictatorial.

⁴⁹ Le régime militaire brésilien n'était pas qualifié de « dictature » mais de « gouvernement révolutionnaire ».

aisément adhérer à l'idée d'un programme objectif d'assistance à un peuple en danger d'extinction.

La propagande politique va encore se servir des Indiens lorsque dans un film institutionnel datant de la fin des années soixante, les manœuvres militaires effectuées dans la région de Tocantins Araguaia sous le commandement du Général José Nogueira de Paes⁵⁰ et visant à débusquer des opposants d'extrême gauche, qualifiés dans le film de « guérilleros » ou de « terroristes », les Indiens vont se retrouver au côté des militaires pour capturer ces « ennemis de la nation ». L'artifice filmique utilisé pour cette proximité entre les militaires et les Indiens est un montage qui intègre des images d'Indiens de cette région, sans rapport avec le film, à celles des militaires en chasse. Nous découvrons ainsi des plans rapprochés d'Indiens, ou de danses et combats rituels, d'Indiens discutant entre eux, insérés dans des images de militaires regroupés exécutant des manœuvres militaires. L'extrait débute et termine par des éloges à l'armée brésilienne : « *Le succès obtenu a prouvé une fois de plus que les dispositifs des Forces Armées Brésiliennes agissent quand il le faut, où il le faut et avec la force nécessaire pour combattre et neutraliser n'importe quelle atteinte à la sécurité nationale* » et « *L'action des troupes gouvernementales a été couronnée de succès grâce à une parfaite coordination d'action et une exécution disciplinée des instructions reçues* ». L'armée ainsi présentée, garantie la sécurité de la nation et celle des Indiens, inconscients du danger terroriste qui les menace.

L'instrumentalisation de l'image de l'Indien à des fins de propagande est également publicitaire car la civilisation de l'Indien passe aussi par son hygiène, comme semble le sous-entendre un extrait documentaire au cours duquel nous découvrons des Indiens soignés contre leurs poux avec du *neocid*. Les têtes blanchies par le produit, y compris celle du chef de tribu, sont cadrées en plans rapprochés. D'instruments de propagande ils deviennent ici des supports publicitaires pour un produit anti-poux qui les dévalorise : « *Le premier cadeau à offrir est une avalanche de néocid, ni le chef de tribu peut y échapper malgré son prestige dans le passé il doit être désinfecté* » dit la voix off sur un ton ironique et condescendant.

Le discours politique et social s'étaye sur l'image de l'Indien à assister et à aider dans un extrait, où le président militaire Général Ernesto Geisel⁵¹ arrive, dans les années soixante-dix,

⁵⁰ Commandant de la 11^e région militaire du président militaire Castelo Branco (1964-1967)

⁵¹ Président du Brésil de 1974 à 1979.

à l'office de la FUNAI à Taunay dans le Mato Grosso, pour rendre visite aux Indiens Terena. Comme dans un des extraits précédents, les Indiens ici sont européanisés. Ils l'attendent en assemblée en agitant des petits drapeaux du Brésil. Des poignées de mains sont échangées, des cadeaux indigènes sont offerts au président. De larges plans cadrent les enfants agitant les petits drapeaux. En contre plongée, nous voyons sur une estrade, le président et le chef Indien qui échangent encore des poignées de mains et des embrassades. Des danses tribales sont présentées ensuite tandis qu'une voix *off* appartenant à l'extrait, présente les Indiens Terena et ce que fait la FUNAI pour eux-ci : « *Les Terena sont plus de 2000 Indiens habitant Taunay et Itequê, 60% d'entre eux ont moins de vingt-quatre ans. Jusqu'en juin, la FUNAI va investir deux millions neuf cent mil cruzeiros dans des œuvres de Taunay afin d'apporter aux Indiens de l'électricité ainsi que de meilleures installations.* »

La FUNAI est présente, au côté d'un autre politique, José Sarney, gouverneur du Maranhão entre 1966 et 1971, dans un autre extrait, provenant d'un clip de propagande politique datant de ces années, pour rappeler que « *au début, le Brésil était aux Indiens. Entièrement à eux (...)* Dans le gouvernement de José Sarney, la FUNAI a démarqué plus de quinze millions d'hectares de terres indigènes, totalisant maintenant vingt-sept millions d'hectares. La FUNAI réaffirme ainsi sa conviction : la terre des Indiens est sacrée. À l'Indien, ce qui revient à l'Indien. Ministère de l'Intérieur. Gouvernement José Sarney. Tout pour le social ». L'image à l'écran est celle d'un plan séquence au cours duquel un Indien, en face de sa hutte, nettoie les peintures corporelles d'un petit Indien qui enlace une femme indienne.

Dans un autre extrait datant de 1988, la FUNAI, utilisant des images d'archives du SPI (Service de Protection des Indien) organisme qui l'a précédée, s'allie le soutien d'artistes pour rendre compte de son implication et de son engagement auprès des Indiens. Ainsi, tandis que des images d'Indiens et de leurs espaces de vie succèdent à un carton sur lequel nous pouvons lire « Le service de protection à l'Indien présente », la voix *off* de l'extrait commente ce qui nous est montré après avoir précisé que « *cette chanson a été composée par Erasmo et Roberto Carlos* » : « *la FUNAI pense que plus que jamais il est nécessaire de parler des Indiens, de s'occuper de leur liberté, de préserver leur terres. 1988, année de la culture indigène FUNAI* ». Une autre voix *off*, issue des images d'archives, se superpose à la première pour dire que « *c'est la civilisation qui arrive pour donner à l'Indien l'opportunité de faire un bond dans le temps pour arriver dans le monde actuel* ». Ces voix *off* sont accompagnées de la chanson « *composée par Erasmo et Roberto Carlos* » dont les paroles

invitent à considérer les Indiens d'une autre manière : « *Montrez ces peuples civilisés car tous les Indiens savent vivre, avec la nature toujours à leurs côtés* »

Comme pour le clip précédant, le message est répété à deux reprises afin de mettre en perspective le caractère radicalement propagandiste de tels messages.

c) L'Indien menacé

Objets de discours politiques et sociaux s'appliquant à démontrer l'aide apportée ainsi que les engagements pris auprès d'eux, les Indiens constituent-ils pour autant une priorité politique ? Non, à en croire le documentaire primé en 1975, *Noel Nutels* (M. Altberg, 1975) retraçant la vie du médecin, Noel Nutels, qui a dédié plus de trente ans sa vie aux peuples indigènes, documentaire duquel est tiré un extrait présenté dans *Yndio do Brasil*. Dans cet extrait, les Indiens malades et d'une extrême maigreur semblent plus morts que vivants. Ils se laissent filmés découvrant des regards attristés et perdus dans le vide tandis que certains d'entre eux passent, marchant péniblement et difficilement, devant un matériel de radiologie installé au cœur de la clairière. Un poème de Sylvio Back est lu en off sur ces images dépourvues de son. Ce poème exprime le point de vue du cinéaste sur ce qui menace mortellement les Indiens :

« *Général pacification, Général tuberculose, Général invasion, Général Rondon, Général Vargas, Général mercure, Général Force Aérienne Brésilienne, Général Vatican, Général SPI, Général Chatô, Général FUNAI, Général Cousteau, Général Parque National du Xingu, Général Sting, Général Vidéo Tribale, Général syphilis, Général harcèlement sexuel, Général Greenpeace, Général hydroélectrique, Général missionnaires, Général Summer Institute, Général satellite espion, Général Indiens chrétiens, Général Intégration : ne regarde pas en arrière* ».

Les bonnes et mauvaises intentions, la télévision, l'écologie, le progrès, la maladie, l'armée, la création de réserves tout est mis sur le même pied d'égalité pour dénoncer la situation de mort psychique et physique des Indiens.

D'autres extraits évoquent une forme d'anéantissement de l'Indien : c'est le cas de ceux de *Mundo Estranho* (E. Eichorn 1948) ou encore de *Xetas na Serra dos Dourados* (V. Kozak 1956). Dans le premier, issu d'un film de fiction, un Indien est traité comme un porc en risquant de devenir, par la menace d'un Blanc et pour amuser les clients d'un petit bar, de la chair pour piranhas. Le deuxième montre des images des Indiens Xeta (ou Heta) du Nord du Paraná, aujourd'hui disparus, uniquement filmés en 1956 par le cinéaste anthropologue Vladimir Kozak. Sur un poème de Sylvio Bak, *Tribu Kozak* (« *Heta, Xeta, Kozak, la mort est*

esthétique (...) Heta, Xeta, Kozak le filme est prophétique ») les images s'ouvrent sur le quotidien des Indiens et se referment sur le corps malade, puis mort de l'un d'entre eux et sur un gros plans d'un indien en pleurs.

Ces images pulvérisent d'une part les discours propagandistes, d'autre part les possibilités d'une rencontre harmonieuse telle qu'elle est présentée par ailleurs dans le documentaire. En réalité, la rencontre entre les Blancs et les Indiens se formalise au travers d'un affrontement pour un territoire, affrontement au cours duquel les vaincus seront les Indiens quelque soit l'attitude qu'ils aient adoptée envers les Blancs ou envers les non Indiens.

4. La toile de fond : un discours sur le Brésil et son identité collective

Les différents extraits de films provenant de fictions, de documentaires construisent un regard particulier sur l'Indien et son espace au cœur duquel s'inscrit, au travers de clips de propagande ou d'extraits tirés de films institutionnels des années soixante et soixante-dix, choisis par Sylvio Back, un discours sur le Brésil et sur l'identité collective brésilienne.

a) un discours sur l'harmonie identitaire

Discours caractéristique de l'époque de la dictature militaire, le discours sur un peuple uni et harmonieusement construit dès ses origines est aisément repérable dans deux clips musicaux du duo *Os Incríveis : Pindorama* et *Marcas do que se foi*.

Nous avons déjà considéré les paroles du premier clip, *Pindorama*, illustrées par un dessin animé montrant des Indiens, des Noirs des Blancs qui racontent la naissance du Brésil (voir page 26). Les paroles du second clip, *Marcas do que se foi*, illustrées par des images, filmées au ralenti, qui montrent des Brésiliens « *de toutes les couleurs* » se tenant par la main, chantant autour d'un feu ou partant ensemble dans un camion à bestiaux, riant et chantant, font l'éloge de la solidarité : « *Nous marchons tous ensemble sans arrêter les traces du passé, les rêves que nous aurons comme chaque jour est un nouveau jour*⁵² »

b) Un discours sur le Brésil

Ce discours qui s'étaye sur le précédent, est repérable dans les extraits provenant de clips de propagande comme celui issu de la communication sur la Semaine de l'armée, où l'on voit, à l'image, les mots « Responsabilité » « Tranquillité », « Intégrité », « Développement », « confiance », « sécurité » et « armée » former les bordures des figures géométriques du

⁵² « *Caminhamos todos juntos sem parar, marcas do que se foi, sonhos que vamos ter, como todo dia nasce novo em todo amanhecer* »

drapeau brésilien qui dévoile à son tour un soldat en contre plongée et le drapeau qui flotte au vent. Toujours en lien avec le drapeau du Brésil, un extrait explique au spectateur comment se tenir face au drapeau : « *l'hymne et le drapeau sont des symboles nationaux. Il y a toujours une attitude de respect simple et naturelle, née de notre amour pour le Brésil, à savoir : sans exagération, il suffit de rester debout.* »

Un troisième clip musical du Duo *Os Incríveis* est présent dans *Yndio do Brasil*. L'idée d'un peuple uni et vivant harmonieusement sert celle d'un grand Brésil qui va de l'avant. Ce clip, très populaire dans les années soixante-dix, nous fait découvrir à l'image, un dessin animé représentant un Indien, un Blanc, un Noir, un Jaune, des femmes, des enfants et un petit singe se tenant tous par la main. Ils dansent et s'amuse sur les paroles de la chanson, inscrites à l'image : « *ça c'est un pays qui va de l'avant, d'un peuple ami et si content, d'un peuple uni et de grande valeur, c'est un pays qui chante, travaille et devient géant, c'est le Brésil de notre amour*⁵³ »

Comme nous le voyons, l'Indien n'est qu'un des éléments du discours de propagande attachée à l'idée d'un pays fertile et sur la voie du progrès. À cette idée de terre prospère, dirigée fermement et de façon bienveillante par le pouvoir en place, Silvio Back répond avec un poème qui commente les images de films étrangers, celles de *The Last of the Bororos* d'Aloha Baker, 1930, celles de *a Rubber Empire* (Ford, 1930) et celles de *River of Doubt* (G.M. Dyott, 1923-1927). En établissant une comparaison entre le pays et le père⁵⁴, Back met en perspective l'idée de terres laissées à l'abandon, d'un pays sans gouvernement, sans « père ». Il évoque ainsi dans ce poème, le « *père banni, malade, absent, un pays cordial, un père cannibale, un pays paradis, un pays sans père.* »

III. *Yndio do Brasil*, un documentaire sur la représentation sociale

Parce qu'il met bout à bout des extraits de films sans souci de hiérarchie esthétique, chronologique ou de genre, parce que le dénominateur commun de ces extraits tirés d'archives diverses est l'indien représenté, montré, raconté et inventé, il nous est permis de considérer qu'*Yndio do Brasil*, par sa conception particulière et par son contenu manifeste, traite des représentations sociales de l'Indien dans l'imaginaire brésilien et, plus largement, dans l'imaginaire « blanc ».

⁵³ « *Este é um país que vai pra frente, de uma gente amiga e tao conte de um povo unido e de grande valor, um país que canta, trabalha e se agiganta é o Brasil do nosso amor* »

⁵⁴ *Pais* (père) et *Pai* (père) étant, d'un point de vue sonore, très proches

Le concept de *représentation sociale* s'avère éclairant pour comprendre cette mise en forme particulière du film

1. Bref cadrage conceptuel

À la frontière de nombreuses disciplines (anthropologie, histoire, linguistique, psychologie sociale, psychanalyse, sociologie) le concept de *représentations sociales* est véritablement élaboré en France par le psychosociologue Serge Moscovici⁵⁵ dans son ouvrage *La psychanalyse, son image et son public*⁵⁶ consacré, comme son titre l'indique, non pas à la psychanalyse mais à l'étude de l'image de la psychanalyse dans le grand public. À partir de cette recherche inaugurale de nombreux chercheurs, issus d'horizons divers, se sont intéressés aux représentations sociales⁵⁷. Chaque discipline apportant un éclairage spécifique sur ce concept qui comporte de nombreux aspects devant être pris en considération, qu'il s'agisse d'aspects psychologiques, sociaux, communicationnels ou encore cognitifs⁵⁸. Dans la définition qu'en donne Moscovici en tant que « *processus afférents à son enracinement dans la conscience des individus et des groupes*⁵⁹ » la représentation sociale est « *un système de valeurs, de notions et de pratiques relatives à des objets, des aspects ou des dimensions du milieu social, qui permet non seulement la stabilisation du cadre de vie des individus et des groupes, mais qui constitue également un instrument d'orientation de la perception des situations et d'élaboration des réponses* »⁶⁰. Dans le prolongement de cette définition, Denise Jodelet précise que la représentation sociale est « *une forme de connaissance spécifique de savoir de sens commun, dont les contenus manifestent l'opération de processus génératifs et fonctionnels socialement marqués. Plus largement, il désigne une forme de pensée sociale. Les représentations sociales sont des modalités de pensée pratique orientées vers la communication, la compréhension et la maîtrise de l'environnement social, matériel et idéal*⁶¹ » Jodelet insiste donc sur la représentation comme étant " *une forme de connaissance*

⁵⁵ Emile Durkheim (1858-1917) inspire Moscovici en élaborant le premier la notion de représentations "collectives" analysées à partir de l'étude des religions et des mythes.

⁵⁶ S. MOSCOVICI, *La psychanalyse, son image, son public*, Paris, PUF, 1961. Dans cet ouvrage Moscovici se pose la question de savoir comment une nouvelle théorie scientifique ou politique est diffusée dans une culture donnée, comment elle est transformée au cours de ce processus et comment elle change à son tour la vision que les gens ont d'eux-mêmes et du monde dans lequel ils vivent.

⁵⁷ Des psychosociologues comme Chombart de Lauwe, Farr, Jodelet et Herzlich, des anthropologues tels que Laplantine, des sociologues comme Bourdieu des historiens comme Ariès et Duby pour n'en citer que quelques uns.

⁵⁸ D.JODELET, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1991. L'auteur présente dans cet ouvrage une bibliographie de près de 600 ouvrages et articles scientifiques autour du concept.

⁵⁹ S. MOSCOVICI *Op. cit.* p.1.

⁶⁰ G.N. Fischer *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*. Paris, Dunod, 1996 p.125.

⁶¹ D. JODELET, « Représentation sociale: Phénomènes, concept et théorie » in S. MOSCOVICI, *Psychologie sociale*, p. 361.

*socialement élaborée et partagée ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social*⁶²»

En considérant que le cinéma élabore un discours sur les objets (physiques, psychiques, sociaux) du réel et qu'il participe à la construction et à la vulgarisation d'un savoir en orientant les perceptions liées à ces objets dont il discute, nous pouvons appréhender un film ou un corpus de films en tant qu'élaborateur et révélateur de représentations sociales dans la mesure où le film investit et rend compte de cette «*forme de connaissance socialement élaborée et partagée ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social* » dont parle Denise Jodelet.

2. *Yndio do Brasil*, représentations sociales des Indiens

Le titre et le sous titre du documentaire explicitent d'emblée le point de vue du réalisateur. En effet, *Indio* (Indien) ne s'écrit pas en portugais avec le Y de *Yndio*. L'appropriation d'une lettre provenant d'un alphabet étranger sert donc déjà le point de vue du cinéaste : l'objet considéré dans *Yndio do Brasil*, est l'Indien du Brésil néanmoins, l'imaginaire social brésilien à l'égard de cet objet représenté, s'est nourri d'un imaginaire plus large qui a influencé à son tour l'imaginaire individuel. Le sous titre de son film est également édifiant : « *O unico indio é o indio filmado* » que nous traduirons par « Un bon Indien est un Indien filmé » car l'accroche fait référence à la célèbre phrase attribuée à Philip Henri « *Un bon Indien est un Indien mort* ». Indien filmé et Indien anéanti deviennent équivalents : c'est donc d'un Indien qui n'existe pas tel qu'on le montre qu'il s'agit dans *Yndio do Brasil*. En somme, d'un indien inventé, représenté.

Le caractère symbolique et signifiant de cette représentation est très largement politique et donc symptomatique du contexte social, économique et idéologique. En tenant compte de discours iconiques et verbaux s'étalant sur plus de cinquante ans, et donc de l'« *enracinement dans la conscience des individus et des groupes*⁶³ » de ces discours sur l'Indien et à partir de l'Indien, Silvio Back rend amplement compte de l'utilisation politique et idéologique de ces constructions discursives.

⁶² D. JODELET, *op. cit.* p. 36.

⁶³ S. MOSCOVICI *Op. cit.* p.1.

En tant que « système de valeurs, de notions et de pratiques relatives à des objets (...) qui constitue également un instrument d'orientation de la perception des situations et d'élaboration des réponses ⁶⁴», la représentation sociale de l'Indien telle qu'elle nous est présentée dans *Yndio do Brasil*, met à jour les éléments suivants de la pensée sociale :

- L'Indien constitue une forme de radicale altérité sauvage et/ou exotique, il est civilisable au prix d'une politique volontariste (voir les extraits relatifs à la « civilisation » de l'Indien)
- Cette altérité qu'il incarne fait de lui un objet de fascination et de rejet (voir les extraits relatifs à la rencontre avec lui, que celle-ci soit identitaire ou amoureuse)
- Il vit en harmonie avec son espace naturel (voir les extraits relatifs à l'espace exotique) et dans ce sens renvoie à l'imaginaire sociale d'un paradis perdu.

A partir de ces éléments, enracinés dans la conscience collective, la représentation sociale de l'Indien, qui comme toute représentation sociale possède un certain nombre de fonctions⁶⁵, vise à situer les individus et les groupes (Indiens et non Indiens) dans le champ social. Or, *Yndio do Brasil*, à travers son discours sur les représentations sociales de l'Indien, construit une argumentation d'une part, sur le langage paradoxal des institutions et des politiques du Brésil concernant l'identité collective et la place de l'Indien dans celle-ci ; d'autre part sur la façon dont ce langage, lorsqu'il est politique et social, instrumentalise l'Indien en faisant de lui un support de propagande politique et/ou institutionnelle.

⁶⁴ S. MOSCOVICI *Op. cit.* p.125.

⁶⁵ Des fonctions cognitives (permettant l'intégration et l'analyse de nouvelles données) des fonctions d'interprétation et de construction de la réalité, des fonctions d'orientation des conduites et des comportements (car porteuses de sens et créatrice du lien social et de son maintien en définissant ce qui est tolérable ou inacceptable dans un contexte donné) des fonctions identitaires (en permettant l'élaboration d'une identité sociale et personnelle gratifiante, c'est-à-dire compatible avec des systèmes de normes et de valeurs socialement et historiquement déterminés (MUGNY et CARUGATI, 1985, p. 183, cités par J-C ABRIC, op. cité, p. 16.)

CHAPITRE 2 - *Indios no Brasil*, éléments de l'identité indienne

Indios no Brasil (Vincent Carelli, 2h57)

Réalisé pour la télévision en 2000, co-produit par le ministère de l'Éducation et la TV Escola, pour la commémoration du 500^e anniversaire de la « découverte » du Brésil, *Indios no Brasil* est composé d'une série de dix épisodes qui donnent la parole à différentes communautés indigènes du Brésil. Le *leader* indigène Krenak, Ailton Krenak présente ces communautés et fait découvrir au spectateur différentes facettes de la vie de douze peuples dispersés sur le territoire brésilien⁶⁶.

I. Présentation du documentaire : structures et thématiques

La durée totale du documentaire est de 2h57 réparties en dix épisodes. Chaque épisode, varie entre 17 et 20mn, aborde un angle thématique précis et présente systématiquement le point de vue des peuples indigènes :

Titres des épisodes	Thématiques	Peuples témoignant
1- Qui sont-ils ? 18min	Stéréotypes, lieux communs et méconnaissances au sujet de l'Indien. Confrontation entre l'homme de la rue et l'Indien.	Kaxinawà; Yanomami; Ashaninka; Pankararu; Kaingang ; Maxacali; Baniwa
2- Nos langues 20min	La répression historique des missions religieuses, du gouvernement et de la population non indienne à l'égard des langues indiennes. La résistance des indiens qui font vivre plus de 180 langues. La constitution de 1988 et le statut de l'Indien.	Pankararu, Baniwa, Baré, Tariano, Kaingang, Kaxinawa,
3- Bon voyage Ibantú! 18min	Quatre jeunes de différentes régions du Brésil sont invités à connaître les Krahô qui vivent dans l'état du Tocantins	Krahô
4- Quand Dieu se rend à la tribu 18mn	Ces mêmes jeunes se rendent à présent chez les Guarani-Kaiowás, au Mato Grosso du Sud. Ils mesurent les différences entre les	Guarani-Kaiowá

⁶⁶ Voir en annexe 2 la localisation de ces peuples.

	communautés indiennes.	
5- Une autre histoire 17mn	Le Brésil a-t-il été “découvert” ou envahis? Il existe finalement différentes versions de l’Histoire du Brésil: les Indiens racontent la leur.	Yanomami ; Pankararu ; Kaingang ; Kaxinawa ; Manchineri ;
6. Premiers contacts 17mn	Premières rencontres avec les Indiens et ses conséquences. Premières représentations de ces contacts au cinéma et archives documentaires de la FUNAI.	Yanomami ;
7. Nos terres 20mn	Depuis 20 ans la question de la terre est portée à la connaissance du public : confrontations de points de vue autour du droit des Indiens à disposer de leurs terres.	Ashaninka; Kaiowa; Baniwa; Kaingang
8. Fils de la terre 18mn	Le lien des Indiens à leurs territoires ancestraux ; la nouvelle économie durable indigène sur le marché.	Yanomami ; Ashaninka ; Baniwà ;
9. De l’autre côté du ciel 18mn	La religion et le mysticisme chez les Indiens Maxacali Pankararu et Yanomami	Maxacali; Pankararu; Yanomami
10. Nos droits 17mn	Témoignages sur les droits conquis et à conquérir, sur la nouvelle constitution de 1988 qui reconnaît le statut de l’Indien	Ashaninka; Guarani- Kaiowá; Kaingang; Tariano; Kaxinamà; Yanomami

II. Un documentaire sur l’identité

Indios no Brasil se présente comme un documentaire didactique sur les Indiens du Brésil. Le spectateur est pris par la main pour comprendre ce qui lui est présenté : un intervenant Krenak assure la transition entre les différents moments du documentaire, une carte du Brésil situe systématiquement les lieux et les peuples dont il est question. L’analyse de ce documentaire, permet de dégager deux grands axes de réflexions. Nous pouvons alors regrouper l’ensemble des discours contenus dans le film et les dix épisodes en deux groupes distincts:

1. Un premier groupe élabore un discours sur *l’identité et son territoire* en présentant l’Indien, ses croyances et son espace. Ce groupe comprend les épisodes 1 (Qui s’ont-ils ?) ; 7 (Nos terres) ; 8 (Les fils de la terre) ; 9 (De l’autre côté du ciel) et 10 (nos droits).
2. Un second groupe construit un point de vue sur *le rapport à l’Autre : l’identité et l’Altérité*. Ce groupe comprend à son tour deux sous groupes incluant les cinq épisodes restants.

- Le premier sous-groupe met en relief *les aspects problématiques et répressifs du rapport au Blanc* et concerne les épisodes 5 (Une autre histoire) ; 6 (Premiers contacts) et 2 (Nos langues).
- Le deuxième sous groupe met en perspective un *rapport d'échange et de découverte de l'Autre* au travers des épisodes 3 (Bon voyages Ibantú !) et 4 (Quand Dieu se rend à la tribu).

Comme nous pouvons l'observer, il est question dans ces différentes parties et sous parties, de l'identité telle qu'elle se manifeste au travers des images, des discours et des rapports intra et extra groupe. L'identité, rappelons-le, est un concept au croisement de différents champs disciplinaires tels que la psychologie, l'anthropologie, la psychanalyse, la philosophie⁶⁷. Nous le considérons en tant que processus social intimement lié à la conscience de soi et d'autrui, le résultat d'une triple interaction entre soi, l'Autre et le monde environnant. Une interaction pouvant être perçue comme contraignante, dans la mesure où elle conditionne l'expression des identités. Nous avons présenté dans une publication précédente⁶⁸, les principales conceptions sociologiques, anthropologiques et psychosociologiques de l'identité. Revenons brièvement ici sur quelques précisions concernant ce concept en anthropologie en rappelant en particulier que le concept *d'identité ethnique* qui émerge à vers la fin des années cinquante dans un contexte colonial⁶⁹ reste problématique dans la mesure où il est ce « signifiant flottant⁷⁰ » renvoyant à de multiples signifiés dont nous retiendrons, dans le cadre de cette recherche, qu'il illustre une *réponse identitaire stratégique* activée en situation de contraintes, de conflits et rapport de force. Dans cette perspective l'apport de Barth est essentiel pour reconsidérer ce concept à la lumière d'une dynamique d'inclusion et d'exclusion d'éléments d'autres identités, se jouant au niveau des frontières ethniques – là où se maintiennent ces identités lors d'interactions extra groupes –. Rappelons également pour ce qui concerne l'anthropologie brésilienne, l'apport de Da Matta qui, analysant la société brésilienne comme une société extrêmement hiérarchisée et considérant les liens entre les questions ethniques et les questions sociales, déconstruit le

⁶⁷ Voir le Séminaire interdisciplinaire dirigé par Cl. LEVIS -STRAUSS dont les actes sont publiés sous le titre *d'Identité*, P.U.F, Paris, 1977.

⁶⁸ E. THOMAS, *Figures de l'étranger, construction des identités et du rapport à l'Autre dans le cinéma brésilien*, Thèse de doctorat, 2001 Paris 3 (sous la direction de M. Marie).

⁶⁹ Voir B. VIENNE, « Identité » in P. BONTE, M. IZARD *op. cit.* p.799.

⁷⁰ Vocabulaire créé par Levi Strauss à propos du Mana de Mauss. Voir Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss, in. *Sociologie et Anthropologie de Marcel Mauss*.

discours idéologique irriguant « la fable des trois races⁷¹ » théorisée par l'anthropologue Gilberto Freyre. Considérant la question des Indiens du Brésil, Da Matta insère le concept d'*identité ethnique* dans un réseau de rapport de force et de pouvoir au sein de cette société hiérarchisée et inégalitaire déterminant des perceptions attachées à ces identités plus ou moins valorisées ou rejetées⁷². *Índios no Brasil* comme un documentaire problématisant ces acceptions de l'identité à partir du cas des Indiens du Brésil.

1. L'identité et son territoire

a) Ouverture, fermeture et transitions

Le titre du documentaire l'indique d'emblée : il ne s'agit pas d'un film sur l'Indien du Brésil, terme générique englobant toute la diversité des communautés indigènes, mais bien d'Indiens au Brésil. Le pluriel est également donné à entendre et à voir dans le générique d'ouverture. Ainsi la chanson d'illustration d'Antonio Nobrega intitulée *Chegança* :

“*Sou Pataxó, sou Xavante e Cariri, Ianomani, sou Tupi Guarani, sou Carajá. Sou Pancaruru, Carijó, Tupinajé, Potiguar, sou Caeté, Ful-ni-o, Tupinambá*”/ « Je suis Pataxó, je suis Xavante et Cariri, Ianomani, je suis Tupi Guarani, je suis Carajá. Je suis Pancaruru, Carijó, Tupinajé, Potiguar, je suis Caeté, Ful-ni-o, Tupinambá »

À l'image, les portraits des neuf principaux intervenants indiens se transforment, par le biais d'un *morphing*, de Brésilien (homme ou femme de la rue) à Indien (visages peints et parures). Une seule exception à cette succession de transformation, Azylenne, l'Indienne Kaingang, qui elle, sur le générique, et lors de ses interventions, n'apparaît jamais avec ces caractéristiques aisément identifiables comme étant propres à l'Indien.

Seul son discours tient lieu « d'Indianité », nous y reviendrons ultérieurement. Nous assistons donc, au travers du générique d'ouverture, à une mise en image du lien ou de la transition entre identité personnelle d'une part et identité culturelle de l'autre. Identité qui va bientôt se revendiquer et s'incarner au travers des discours présents dans le documentaire.

Le film se referme sur un collage de différents chants et rituels indiens découverts tout au long du documentaire. Les intervenants sont donc, dans le générique de fin, saisis au travers d'une identité activée par un contexte particulier : celui du rite culturel.

⁷¹ Roberto DA MATTA, “A fabula das três raças ou o problema do racismo a brasileira” in *Relativizando: uma introdução a antropologia social*, Rio de Janeiro, Rocco, 1987, p. 58-85.

⁷² Roberto DA MATTA, “Quanto Custa ser Índio no Brasil? Considerações sobre o Problema da Identidade Étnica”. In *Dados*, publicação do IUPERJ, N° 13- 1976, pp.33-54.

À l'intérieur du documentaire, les transitions entre les différents sujets et les passages d'une communauté à l'autre sont assurés par un intervenant qui guide le spectateur. C'est à un face à face avec Ailton Krenak, de la communauté Krenak que nous sommes conviés. Rien ne le distingue du commun des Brésiliens. Un petit ras de cou est le seul élément évoquant la parure indienne. Ailton Krenak surgit de deux façons dans ce documentaire : face caméra, il s'adresse directement au spectateur pour l'interpeller et l'informer des réalités indiennes ; au cœur des sujets qu'il présente également puisqu'on le retrouve très souvent au côté des autres intervenants indiens. Son rôle est donc double : il est ce qui montre (lorsqu'il sert d'intermédiaire et informe le spectateur face caméra) et il est celui qui est regardé (lorsqu'il se pose à côté de l'Indien interviewé pour partager avec lui ses paroles). Ailton Krenak est d'emblée l'Indien sujet et objet de discours, il incarne ainsi la valeur fondamentale du film : donner la parole aux Indiens lorsqu'il s'agit de construire un discours argumenté sur leurs réalités.

b) L'indien : un être méconnu

Qui sont-ils ? Est la question que pose le premier épisode du documentaire. Cet épisode est entièrement consacré à un micro-trottoir où des brésiliens répondent à des questions concernant les Indiens : *Qui sont les Indiens ? Qu'apprend-t-on sur les Indiens à l'école ? Etes-vous Indien ? Quels préjugés existent sur l'Indien ?* Entrecoupant les réponses données, des Indiens, intervenants qui reviendront lors des différents épisodes de la série, apportent des informations concernant leurs peuples. Quarante-huit personnes (vingt-huit hommes et vingt femmes) sont interrogées, parfois à plusieurs reprises, dans les rues de différentes parties du Brésil (les cinq régions du Brésil sont représentées au travers de sept états différents). Face à elles, sept représentants indigènes (Kaxinawà; Yanomami; Ashaninka; Pankararu; Kaingang ; Maxacali; Baniwa) donnent leurs points de vue sur la question.

De ces points de vues et de ces prises de paroles des gens de la rue, trois éléments interpellent le spectateur :

- a. La méconnaissance ou une connaissance très superficielle à l'égard de l'Indien (*« je ne sais pas répondre à cette question » « ce qu'on voit aujourd'hui c'est qu'ils sont massacrés », « Ils doivent exister dans le Nord du Brésil, hein ? » « Je ne sais que ce que j'ai appris à l'école »...*)
- b. Des préjugés toujours très forts à son endroit (*« Ils sont paresseux » « ils sont sauvages », « ils veulent tout sans rien faire » « ils ne savent pas faire fructifier la terre »...*)

- c. Le déni identitaire chez certains (« *non je ne suis pas indien, enfin, je suis descendant d'Indiens* » « *pourquoi vous me posez cette question parce que je suis d'Amazonie ?* »...) contrebalancé par une fierté chez d'autres (« *oui et je suis fière de l'être !* »...)

Ce dernier point attire particulièrement l'attention dans la mesure où il est une résultante des deux précédents : la méconnaissance, le stéréotype et le préjugé font de l'identité indienne une identité négative pour certains ce qui les conduit à nier leur appartenance identitaire. Le stéréotype peut-être défini comme « *une croyance ou représentation, rigide et simplificatrice, généralement partagée par un groupe plus ou moins large*⁷³ ». Il relève souvent du préjugé qui lui est une « *attitude à l'égard des membres d'un certain exogroupe dont la valence est négative*⁷⁴ ». Les prises de paroles d'Indiens, tous représentants d'une communauté, visent à corriger ces stéréotypes et ces préjugés en apportant une connaissance concrète de la réalité indienne.

De ces prises de paroles des intervenants indiens, il convient de souligner les points suivants :

- Chaque intervenant indien est présenté par son nom, sa communauté d'appartenance et sa fonction sociale dans son espace naturel. A l'image, d'autres membres de la communauté sont montrés dans des rituels ou dans des occupations quotidiennes. Les intervenants apparaissent à la « brésilienne » (c'est-à-dire sans parure) puis avec leurs attributs distinctifs. À l'exception d'une des intervenantes, comme cela a déjà été signalé. Certains des intervenants se présentent en langue indienne avant de communiquer en portugais.
- Les intervenants discutent les lieux communs évoqués par l'homme de la rue (« *les Indiens n'existent plus, c'est du passé...* » « *une grande partie de la population n'aime pas les indiens* ») appellent au dialogue (« *il va falloir écouter ce que nous avons à dire* ») évoquent la difficulté d'être ou de se revendiquer indien (« *certain préfèrent dire qu'ils ne sont pas Indiens parce qu'on souffre de discrimination* » » « *certain pensent que parce qu'ils parlent et écrivent en portugais ils ont cessé d'être indiens* »...).
- Entrecoupant les paroles des représentants indiens, la voix off de Ailton Krenak présente la communauté indienne en terme de lieu d'habitation géographique et en terme de nombre de personnes appartenants à la communauté. Une carte du Brésil constitue le support visuel de ces informations synthétiques.

⁷³ R. DORON, F. Parot, (dir) *Dictionnaire de psychologie*, PUF, Paris, p. 680.

⁷⁴ A.E. AZZI, O. Klein, *Psychologie sociale et relations intergroupes*, Dunod, 1998, Paris, p. 26.

Ce dispositif consistant à passer alternativement de la parole de l'homme de la rue à celle des différents représentants de communautés indiennes favorise, chez le spectateur, l'impression de voir se confronter des lieux communs, stéréotypes, préjugés à une réalité étayée sur des chiffres, des cartes, des lieux, des paroles et des images d'Indiens. De même, ce dispositif montre que l'Indien existe (toujours) au Brésil. Comme l'indique Ailton Krenak « *Kaxinawa, Yanomami, Guarani, Terena, Kaingang, Krenak, nous n'avons jamais pensé que nous étions en extinction. Il y a cinquante ans, les statistiques estimaient à 150 000 le nombre d'Indiens dans tout le Brésil. Aujourd'hui nous sommes 350 000 Indiens regroupés en plus de 200 cultures différentes* ».

Cette question de la disparition des Indiens reviendra à la toute fin du documentaire (dans le dernier épisode) comme si, derrière les arguments, la crainte et/ou la mémoire d'un passé anéantissant, demeuraient à jamais vivaces.

Comme nous l'avons souligné, une des représentantes indiennes, Azilene Inacio est la seule à ne pas se présenter également en parure d'Indienne (en exceptant Ailton Krenak). Il s'agit d'une sociologue qui exprime de façon très argumentée sa pensée et qui fait partie des Indiens Kaingang, l'une des communautés indiennes la plus nombreuse au Brésil. Cette absence de parure étonne et interpelle par l'opposition qu'elle crée par rapport aux autres représentants. Elle interroge également le spectateur attentif dans la mesure où les éléments formels de la parure, ainsi que l'assemblage de ceux-ci, mis en œuvre par la créativité d'un sujet ou d'un groupe, font de la parure une sorte de « langage » et permet une identification claire du « clan » ethnique ou groupe d'appartenance⁷⁵. Cette absence peut être interprétée d'une double façon : d'une part comme exprimant une volonté de désarticuler la revendication indienne à la présentation d'une identité en représentation : c'est au travers de son discours que son identité est sans cesse réifiée de façon concrète. D'autre part comme indiquant qu'une identité culturelle telle qu'elle s'exprime le plus souvent visuellement (à savoir, l'Indien avec sa parure) ne se substitue pas à une identité personnelle (l'Indienne en tant que sociologue dominant parfaitement les codes de la société non indienne). Dans un des épisodes Azilene indique que la société Kaingang a perdu et a été dépossédée d'un certain nombre de ses valeurs et traditions. Il se peut que la parure traditionnelle fasse partie de cette perte. C'est

⁷⁵ Voir l'article « Parure » in P. BONTE, M. IZARD, *op. cit.* p. 560.

donc à la vision d'une nouvelle figure de l'Indien que nous invite Azilene Inacio dont la singularité nous interroge.

c) **Croyances indiennes : un marquage identitaire différenciateur**

L'épisode 9 de la série documentaire, met en exergue une mystique du monde indien, en particulier chez les Yanomami, les Pankararu et les Maxacali. Les premiers exécutent des rituels en l'honneur du créateur Omami, afin que le ciel ne leur tombe pas sur la tête, les seconds entrent en contact avec leurs créateurs au travers de la danse Toré, les troisièmes pensent qu'il existe de bons esprits au-delà du ciel qui les protègent, ainsi comme leur créateur Tupã, des mauvais esprits qui errent sur terre. Les rituels et fêtes montrés à l'image célèbrent la cohésion d'un groupe vivant en harmonie avec la nature et les éléments de celle-ci. Leur cosmologie met au premier plan la relation du groupe à l'acte rituel (prières, danses) générateur de cohésion et de normes groupales. Ces rituels constituent une demande également adressée aux divinités parce qu'elle ne peut être prise en charge, du point de vue des Indiens, par les institutions gouvernementales brésiliennes : Ainsi Davi Kopenawa, représentant yanomami, explique très clairement : « *Omami c'est la médecine, il s'occupe de la santé de la nature et les Blancs utilisent aussi ses médicaments. Nous nous avons le Xapiri (chamane). Si nous n'avons pas de médicament, il suffit de l'appeler. Nous ne voulons pas perdre cela, si nous n'avons plus Omami qui va nous donner la santé ? Les députés ? Les sénateurs ? Non, eux ils ne nous amènent que des problèmes !* ». De même, chez les Pankaruru, Juliana Gomes Julião : « *Quand un enfant est malade, ses parents le remet à l'entité indienne ou à nos « enchantés » (...) ils font une promesse, et quand l'enfant guérit, ils font une fête, c'est un hommage* ». Chez les Maxacali enfin, un rituel autour de la nourriture, la fête de l'épervier, garantie la répartition des ressources. Telles qu'elles sont données à voir à l'image, les croyances indiennes et les pratiques rituelles relatives à celles-ci constituent, au même titre que la langue, des marqueurs identitaires culturels différenciateurs entre les Indiens entre eux d'une part et les Indiens et non Indiens d'autre part.

d) **La terre, un enjeu problématique**

Un ouvrage récent, questionne le problème de la terre au Brésil, comme enjeu économique idéologique et imaginaire :

« *Le Brésil, c'est 8 511 965 km² de terres émergées, plus de quinze fois la France, cinquième territoire nationale par la superficie ; mais c'est « seulement » 62 millions d'hectares de*

*terres cultivées, soit 7% de l'immense surface nationale (...) La terre au Brésil, c'est 299 territoires indigènes délimités et 207 identifiés mais non délimités.*⁷⁶ »

Trois épisodes de la série documentaire (Nos terres, Fils de la Terre et Nos droits) sont consacrés aux diverses problématiques liées à la question de la terre. *Nos Terres* (épisode n°7) commence et se termine par un *zapping* élaboré à partir de différents extraits d'émissions et de journaux télévisés ayant pour thème la lutte des Indiens pour leurs terres et les conflits que celles-ci entraînent. Ailton Krenak, le présentateur du documentaire rappelle que « *ces vingt dernières années ce qui a été le plus diffusé sur les Indiens concerne les conflits concernant la terre* ». Un petit micro-trottoir (six hommes interrogés) illustre la pertinence de ses propos de Krenak. Leurs réponse à la question « *pensez-vous que les Indiens ont assez de terre ?* » est unanime : « *ils ont beaucoup de terres* » « *ils en ont trop et ne savent pas s'en occuper* » « *beaucoup trop, combien de millions de m2 rien que pour les Indiens ?* » « *Que font-ils avec autant de terres ?* »

La terre au Brésil, de l'abolition de l'esclavage à la mondialisation (Muzart Fonseca dos Santos, D.Rolland, 2006) aborde cette perception véhiculée par les détracteurs de la cause indigène :

« *On compte actuellement 614 terres indiennes, soit une extension totale de 1.052 468 km2 ou 12,38% de terre du Brésil réservées aux populations amérindiennes, ce qui donne des arguments si souvent entendus, aux détracteurs de la cause indigène. Ils oublient ce faisant, que les Indiens dépendent entièrement de leurs terres et des ressources qu'elles contiennent (principalement en parcelles cultivables, en ressources halieutiques et cynégétiques) pour vivre et garantir la reproduction de leur sociétés. (...)* »⁷⁷ »

Un sondage d'opinion effectué par IBOPE pour le compte de l'ONG ISA, *Instituto Socioambiental*, laisse penser que la plupart des Brésiliens ne réagissent pas comme ceux du micro-trottoir du documentaire. En effet, ils ne sont pas opposés au fait que la constitution leur accorde le droit à la possession de 11% du territoire. Dans le sondage effectué en 2000, une majorité de 68% pensaient que cette proportion était suffisante ou même insuffisante, et 22% seulement estimaient qu'elle était excessive⁷⁸.

⁷⁶ I. MUZART FONSECA DOS SANTOS, D. ROLLAND, *La terre au Brésil, de l'abolition de l'esclavage à la mondialisation*, L'Harmattan, 2006, p. 7-8.

⁷⁷ *Idem*, p. 139.

⁷⁸ Ibope/ISA 2000

Nos terres (épisode n°7) donne la parole aux représentants indiens : Francisco Pianco (Ashaninka), Daniel Kaiowa (Kaiowa), Bonifacio José (Baniwa) argumentent pour leurs droits à une terre qui est celle de leurs ancêtres. Ils rappellent que de leurs territoires dépend leur survie et commentent la nécessité de voir les territoires démarqués par le gouvernement brésilien pour récupérer ce qui leur appartient :

« Des études scientifiques confirment que nous habitons ce territoire depuis plus de 2000 ans, ce lieu est sacré pour nous (...) Les vieux ne comprennent pas pourquoi il faut démarquer une terre alors que cette terre est déjà à nous. Alors on leur explique, pour les Blancs il faut qu'il y ait des papiers, des registres » (Bonifacio José, Baniwa)

« L'objectif principal des démarcations est de garantir aux Amérindiens le droit à la terre. La démarcation se doit d'établir l'extension réelle de la possession indigène (et c'est là que réside un des principaux problèmes : celui de savoir ce que signifie « possession » pour les Indiens), d'assurer les limites de protection définies et d'empêcher son occupation par des tiers (...). C'est donc dans cette mission principale de démarcation que se posent les problèmes divers auxquelles doivent faire face diverses administrations compétentes et principalement la FUNAI⁷⁹ »

Francisco Pianca, Ashaninka, précise que les Ashaninkas n'ont cessés d'être chassés de leurs terres se révélant fertiles car riches en *seringuais*⁸⁰, et convoités par les Blancs. Des inserts du film d'archives *A Arvore da Fortuna*⁸¹ concernant la course au caoutchouc illustre ses propos. Aujourd'hui leurs terres sont démarquées et se constituent en réserve : *« Ici c'est mon monde, il n'y a pas de monde meilleur que celui-là »*.

Mais toutes les communautés indigènes ne se trouvent pas dans le même cas. Le processus de démarcation des terres est long et entravé par une série de dysfonctionnements dénoncés par un rapport d'Amnesty International entièrement consacré aux Indiens du Brésil⁸².

Par la constitution, le gouvernement fédéral se trouve en devoir de transférer ces terres ancestrales à la population indienne du Brésil. Le processus permettant ce transfert est complexe et est administré par la FUNAI, organisme gouvernemental qui souffre *« depuis longtemps d'une insuffisance de crédits, de corruption et de problèmes internes, et déclare*

⁷⁹ *idem*

⁸⁰ Arbre duquel s'extrait le caoutchouc

⁸¹ L'arbre de la fortune.

⁸² Amnesty International *« Etrangers dans notre propre pays »*, rapport 2005.

*constamment qu'elle ne dispose pas des fonds ni des effectifs pour procéder aux démarcations qui sont en attente*⁸³ ». Ce processus, s'étalant donc sur des années voire des décennies, comprend l'identification, la délimitation, la démarcation, la ratification et l'enregistrement des terres. L'identification est effectuée par une équipe technique dirigée par un anthropologue désigné par la FUNAI. Le président de la FUNAI donne ensuite son accord s'il le juge approprié. Un délai de 90 jours est accordé aux parties intéressées pour contester ce rapport. Il appartient ensuite au ministre de la Justice d'approuver ou de refuser l'étude d'identification. S'il l'approuve, il fait une déclaration officielle par laquelle il délimite la zone et détermine ses délimitations physiques. Les étapes finales sont la ratification par décret présidentiel et l'enregistrement officiel.

Concernant la façon dont les Indiens exploitent la terre et la font fructifier, l'épisode *Fils de la terre* (épisode n°8) apporte une réponse intéressante : Davi Kopenawa (Yanomami) introduit la question par le lien de respect qui unit l'Indien à la nature « *Si vous écoutez attentivement, la nature vous parle* » Francisco Pianco, Ashaninka, approfondit ce lien en présentant le calendrier de la chasse, de la pêche, de la cueillette en fonction des cycles de la nature. Il enchaîne ensuite avec l'économie renouvelable qui est la leur et que les Ashaninkas commencent à développer en utilisant et mettant sur le marché des ressources de la forêt qu'ils transforment et récupèrent. Ainsi à partir de la Murmuru, sorte de noix de coco issue d'un palmier, la graisse est extraite pour en faire du savon, la pulpe servira de nourriture pour les animaux, et la peau est utilisée comme combustible. André Fernando, Baniwa, présente ensuite le travail autour de l'osier, la marque qui a été créée et qui signe l'art baniwà. Davi Kopewa, Yanomami, reprend la parole pour indiquer la nécessité de respecter l'environnement : « *Les Blancs veulent détruire et trouver de l'or (...) mais de l'or pourquoi faire ? ça ne se mange pas, au contraire ça ne crée que des ennuis : dans les rivières les poissons meurent parce que l'eau est polluée, après c'est nous qui sommes malades et qui mourront. Nous devons travailler ensemble (...) je crois qu'un jour, les fils des Blancs vont nous comprendre et ce ne sera pas que nous qui protégeront la terre et le ciel* ».

Nos droits (dernier épisode du documentaire) aborde la question des droits des Indiens et de la survie des Indiens au travers, d'une part, du point de vue des Indiens, d'autre part de celui de l'homme de la rue. Un dernier bref micro-trottoir (7 hommes et 1 femme interrogés) illustre des opinions mitigées allant de la crainte pour l'Indien toujours discriminé, à la conviction

⁸³ Amnesty International *idem*, p. 21.

qu'il est davantage protégé par l'Etat que n'importe quel autre Brésilien et qu'il possède les biens convoités par ce dernier, à savoir voiture, travail et terres. Les Indiens abordent, dans ce dernier épisode, les droits acquis par la constitution (le droit à la terre, à la santé, à la transmission de la langue, le droit à la libre organisation des communautés) et la nécessité de maintenir la lutte. Cet épisode évoque également le statut de l'Indien, intégré dans la constitution de 1988, et donne la parole au *leader* de la Fédération des Organisations Indigènes du Rio Negro (FOIRN), Pedro Garcia ainsi qu'aux représentants des communautés Kaiowá, Kaxinawá, Yanomami, Ashaninka et Kaingang.

Ailton Krenak rappelle, aux côtés de Pedro Garcia, que l'adoption du Statut de l'Indien par la constitution de 1988 a eu pour effet de faire surgir un certain nombre d'organisations indigènes dont la FOIRN. Cette Fédération s'est constituée en Assemblée Générale des peuples indigènes et a permis aux peuples de s'organiser pour lutter pour leurs terres. Les conquêtes ont été nombreuses. Azilene Inacio (Kaingang) dénonce pourtant l'aspect parfois purement théorique de ces conquêtes. Elle regrette la vision que l'Etat a de l'Indien : « *L'Etat brésilien insiste pour nous voir comme relativement incapables (...)* ». Amnesty International, semble faire écho aux propos d'Azilene, en dénonçant, dans les mêmes termes, dans son rapport consacré aux Indiens du Brésil, la façon dont l'Etat brésilien considère les indiens comme « relativement incapables » d'exercer pleinement leurs droits civils et le monopole du contrôle de caractère paternaliste exercé sur les droits et besoins des populations indigènes. Les conclusions du rapport sont d'ailleurs explicites et moins optimistes que certains propos du documentaire : « *Les populations indiennes semblent bien loin sur la liste des priorités d'une administration qui s'efforce de jongler avec des exigences nombreuses et rivales. De ce fait, elles sont de plus en plus vulnérables dans un environnement où la menace de la violence est toujours présente. Les progrès considérables qu'elles ont réalisés depuis la constitution de 1988 risquent d'être anéantis. Un lobby puissant, et dont la voix se fait entendre de plus en plus fort, réclame la réduction de leurs droits. Ceci joint à l'incapacité des gouvernements successifs à mettre en place une stratégie cohérente pour assurer la reconnaissance et la protection de leurs droits met en danger leur sécurité et même leur survie (...⁸⁴)* »

Un élément mérite d'être remarqué dans cet épisode où Azilene annonce avec force et pertinence : « *l'avenir du peuple indien se trouve exactement dans la défense inconditionnelle*

⁸⁴ Amnesty International *idem*, p. 55.

de nos droits, il ne s'agit pas de garantir un avenir meilleur, il s'agit de garantir un avenir pour l'Indien », Ailton Krenak, le présentateur du documentaire sourit et partage avec Joquim Mana, Kaxinawà, son intime conviction : « *Même si nous ne sommes pas beaucoup aujourd'hui, nous sommes 300 000 personnes mais même si nous n'étions que 300, je continue de croire que nous allons franchir cette ligne rouge. Il n'a pas été possible de nous anéantir au 20^e siècle, nous ne serons pas anéantis au 21^e, 22^e, 23^e siècle ! Droit devant !* ». Le ton est optimiste.

Quelques années plus tard, Amnesty Internationale s'alarme : « *En 2005, les populations indigènes du Brésil sont confrontées à un avenir incertain. Amnesty International constate que, si certaines avancées ont été réalisées en ce qui concerne leurs droits, un nombre considérable d'Indiens continuent à souffrir de discrimination, d'attaques violentes, de massacres et de l'impunité quant à ces faits. En plus de cela, ceux auxquels est refusé l'accès à leurs terres ancestrales sont pris sans issue dans la misère et la pauvreté chronique. Dans certains cas, où les terres ont été légalement démarquées, l'Etat bien souvent ne fait rien pour les protéger.*⁸⁵»

2. Le rapport à l'Autre : identité et Altérité

a) Aspects problématiques et répressifs du rapport au Blanc

Trois épisodes de la série documentaire interrogent l'historiographie de la « découverte » du Brésil. Pour les représentants des communautés indiennes, le Brésil n'a pas été « découvert » mais bel et bien envahit. Cette invasion a laissé des blessures profondes évoquées par les Indiens interrogés dans les épisodes intitulés « *Une autre histoire* », « *premiers contacts* » et « *nos langues* ».

- **Une histoire mal racontée**

Des images du film *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937) contenues dès l'ouverture de l'épisode 5 de la série, corroborent la version officielle de l'Histoire de Brésil: on y découvre des caravelles découvrant à l'horizon une terre, des marins posant le pied sur ce nouveau monde où des Indiens, auxquels ils offrent des cadeaux, les accueillent les bras ouverts. Les scènes du film s'intercalent entre les points de vues des différents représentants des communautés indigènes mais également de trois personnalités de la fiction brésilienne : les acteurs d'aujourd'hui introduisent un point de vue critique sur la fiction historique. En

⁸⁵ *Idem.*

effet, tous parlent d'une même voix : le Brésil n'a pas été découvert car les Indiens y vivaient déjà ; les Indiens ont perdu une guerre de territoire parce que cette guerre se faisait à armes inégales.

Ailton Krenak, dans un tête-à-tête avec Joaquim Manà (Kaxinawà) apporte des données chiffrées en citant ses sources : « *Darcy Ribeiro a dit que nous étions environ 5 millions d'habitants sur le littoral brésilien en 1500, vingt ou trente ans après l'arrivée des blancs nous ne sommes plus que quelques milliers d'individus. Et on veut nous faire croire que tout s'est bien passé sur une plage brésilienne ?* » « *Les Indiens ont été exterminés* » dit Joaquim Manà.

En citant Darcy Ribeiro⁸⁶, grande figure de l'anthropologie et ethnologie brésilienne, Ailton Krenak allie aux points de vues qu'il développe et qui sont partagés par les artistes de la fiction brésilienne, celui d'un intellectuel reconnu dont l'un des principaux objet d'étude est précisément l'Indien. Si le chiffre cité ici est celui de 5 millions d'individus, il convient de rappeler que les estimations des populations indigènes au moment de la « découverte » du Brésil sont sujettes à controverses et varient de un million à près de 8,5 millions d'Indiens⁸⁷. Quoiqu'il en soit, une certitude est acquise :

« *La population originelle du Brésil a été réduite de façon drastique par un génocide de portée sidérante au travers d'une guerre d'extermination, de l'esclavage et de la virulence des épidémies. À cela, un ethnocide, également exterminateur, a succédé au travers des missions religieuses, de la pression des fermiers qui s'approprièrent leurs terres, de leurs propres échecs à chercher et trouver une place et un rôle à jouer dans le monde des Blancs*⁸⁸ »

Les missions religieuses dont parle Darcy Ribeiro, comprenaient des Indiens et des Noirs réduits à l'esclavage, elles sont évoquées dans le documentaire au travers de Agenor Gomes Julião (Pancararu) :

« *Ils ont ramené des Noirs, des Blancs ici, pour travailler, pour enseigner aux Indiens la langue portugaise. D'autres sont venus pour leur apprendre à planter la canne à sucre, le*

⁸⁶ Darcy Ribeiro (1922-1997) est l'un des plus grands spécialistes et défenseurs des Indiens d'Amazonie dont il a dénoncé l'extermination au profit de l'implantation des multinationales. Homme politique de premier plan, il fut ministre de l'Éducation, connu pour son rôle essentiel dans l'émancipation de l'Université et la création de l'université de Brasilia. Persécuté par la dictature militaire, il dut vivre en exil dans divers pays d'Amérique latine, où il ne cessa de plaider en faveur des minorités, problème explosif en Amérique. Une des plus grandes personnalités intellectuelles et politiques du Brésil.

⁸⁷ M. CARNEIRO DA CUNHA (dir) *Historia dos Indios no Brasil*, Companhia das Letras, 1992.

⁸⁸ D. RIBEIRO, *O Povo brasileiro*, Companhia de Bolso, São Paulo, 2008 p. 130 (traduction personnelle)

manioc, le maïs, tout cela a donné le mélange des sangs et des races ». À l'image, une vieille femme noire chante.

Ailton Krenak rappelle que cela se déroulait lors du cycle économique de sucre qui a coïncidé avec l'intégration des Indiens dans les missions religieuses en 1808, intégration qui s'est poursuivie jusqu'au XXe siècle. Il compare ensuite cette expansion du sucre à celle du bois et de l'industrie agricole et de la pêche qui menace la vie des Kaingang. Azilene Inacio prend la parole pour approfondir la question :

« Il existe un conflit historique vis-à-vis des kaingang. En 1910 nous sommes séparés les uns des autres, les familles, les tribus et tout cela sous la menace de bales. Des tribus entières sont exterminées (...) nous étions perçus comme des animaux. Nous avons perdu notre territoire mais nous nous sommes préservés pour nous réunir de nouveau, nous récupérer même physiquement. Maintenant, avec la récupération de notre histoire, de certains de nos rituels, nous sommes dans un moment où il est indispensable de repenser ce qui est à nous ».

- **L'Histoire racontée du point de vue des « perdants⁸⁹ »**

Ces témoignages contiennent implicitement une version indigène de l'Histoire du Brésil qui s'étaye sur celle d'une perte physique, identitaire, culturelle.

Joaquim Manà (Kakinawà) donne, au nom de sa communauté indienne, sa vision de l'histoire :

« Tous les peuples indigènes ont leur propre histoire : histoire de vie, histoire du travail, histoire de la terre, histoire de la tradition et l'histoire de ces peuples avec les autres. Nous transmettons tout cela au travers d'un matériel intitulé « Histoire Indigène » qui comporte toutes ces informations ».

Jaime Lulhu (Manchineri) reprend, à son tour, la parole :

« Nos professeurs indigènes ont élaboré un livret racontant l'Histoire Indigène qui se subdivise en 4 période :

1. *Le temps des Malocas (grandes maisons communautaires) :c'était le temps d'une vie saine, avec de la nourriture en abondance et avec le respect des traditions). Cette*

⁸⁹ Pour une vision globale de l'éducation différenciée indigéniste consulter le site : http://www.redebrasil.tv.br/salto/boletins2006/eei/061013_indigena.doc

époque était sereine, la chasse était bonne, très rarement les indiens tombaient malades, la vie était tranquille.

2. *Le temps de la fuite : les Indiens subissaient des attaques, les temps devenaient difficiles, les vieux se cachaient pour échapper aux balles et à la mort.*

Des professeurs indigènes interviennent pour apporter des précisions : « *Les blancs attrapaient les femmes de force et elles tombaient malades et contaminaient d'autres Indiens* »

3 *Le temps de l'enfermement.* Les professeurs poursuivent : « *Les patrons obligeaient les Indiens à devenir seringueiros, ils ne pouvaient plus chasser ou pêcher* » « *Celui qui ne travaillait pas bien était battu ou tué* ». (...). Joaquim Manà rapporte l'existence d'un certain Felizardo Cerqueira (photo noir et blanc à l'appui) qui parquait et marquait au fer chaud ses indiens.

4 *Le temps des droits : ce sont les droits que nous avons obtenus avec notre organisation et nos luttes.*

Tandis que ces parties de l'Histoire indigène sont présentées, des dessins d'enfants illustrent les différentes périodes. Indiquant ainsi, une appropriation du savoir par l'enfant au travers d'une élaboration iconique.

Les épisodes intitulés *Premiers contacts* et *Nos langues* abordent plus concrètement la rencontre entre les Blancs et les Indiens et les conséquences en terme de perte identitaire physique et culturelle. Deux extraits de films illustrent, dans le documentaire, les contacts entre Indiens et non Indiens. *Sertão: entre os Índios do Brasil Central* de Genil Vasconcelos (1949) entraîne le spectateur dans la région Centre Ouest du Brésil, une voix off accompagne les images du film débutant sur le survol de Rio :

« Rio de Janeiro, c'est le point de départ d'une nouvelle excursion vers le sertão de Rio. Ici, le progrès et la civilisation ne sont pas encore arrivés. L'avion réduit les distances et rend moins difficile cette pénétration dans l'Ouest sauvage. Nous voyons les cabanes des indiens les plus sauvages du Brésil (...) » Tandis qu'à l'image le contact s'établit entre les Indiens et les reporters munis de fusils et maintenant au cœur de la forêt, le commentaire se poursuit : *« Le sorcier de la tribu, pose ses mains sur sa bouche pour éviter les mauvais fluides. Un guerrier Xavante se débat avec une chemise, « mais comment ? Un courageux guerrier comme toi ? », il entend un bruit, s'éloigne, gesticule, notre présence devient importune, ils*

nous congédient sans cérémonie et déclarent cependant être amis et que les Blancs ne seront plus jamais massacrés dans les limites de cette immense région gouvernée par la nation Xavante (...) Nous voici de retour à Rio, de nouveau au contact de la civilisation, dans un décor où les hommes luttent sans arcs et sans flèches pour le progrès incessant. »

Tous les éléments de l'histoire traditionnellement servie lorsqu'il s'agit d'Indiens sont présents : le sorcier, le guerrier, leur sauvagerie, leur menace, leur incompetence en matière de civilisation, leurs attitudes difficiles à comprendre et, *in fine*, la supériorité des Blancs qui possèdent la technologie (avions et fusils) et l' « incessant progrès ».

Le deuxième extrait de film est tiré d'un documentaire français d' Yves Billon (1973) intitulé *La guerre de pacification en Amazonie*. Dans les années soixante-dix, l'ouverture de la transamazonienne et de la nationale BR 364 traversant le Brésil de Cuiabá à Rio Branco, affecte toutes les tribus se trouvant sur cette route. Le documentaire d'Yves Billon donne à voir les premiers contacts effectués avec les Indiens Parakanã au Pará condamnés à perdre une grande partie de leur territoire. *La guerre de pacification en Amazonie* interroge l'avenir des communautés indiennes étant donné que 80% des populations de ces régions ont été décimées à la suite de ces contacts

Ailton Krenak, attire l'attention du spectateur sur les Yanomami menacés d'extinction et dont le sort a été alerté par Amnesty International, l'Organisation des Nations Unies, l'Organisation des Etats Américains. Davi Kopenawa, leader Yanomami prend la parole pour raconter les premiers contacts, les maladies qui ont succédé, la perte des parents et des membres, l'invasion de leurs territoires par les *garimpeiros*, les chercheurs d'or, il raconte les vaines démarches effectuées auprès du président José Sarney et celles plus fructueuses effectuées auprès de l'ONU ayant finalement abouties à la démarcation des terres Yanomami.

Des images d'archives témoignent du massacre d'Indiens isolés dans la région Corumbiara, au sud de Rondônia en 1985. Malgré la tentative d'effacer les preuves du massacre ayant eu lieu, des signes évidents de son existence sont récoltés. Malgré les dénonces d'un membre de la FUNAI, Marcelo Santos, l'affaire est oubliée⁹⁰. Les images montrent aussi un impossible contact qui cherche à s'établir entre une équipe de la FUNAI et un Indien craintif qui fuit

⁹⁰ Un récent documentaire, primé dans différents festivals latino américains, de Vincent Carelli, revient sur le sujet en profondeur : *Corumbiara*, 2009.

l'approche. D'autres contacts sont montrés à l'image avec en particulier les Indiens Kanoé, des Indiens Tupari.

Ces contacts n'ont pas eu comme seules conséquences la perte de la terre et la menace pour l'intégrité de l'Indien. Comme en témoigne l'épisode *Nos langues* la perte culturelle, et linguistique en particulier, a été une des conséquences de la répression à l'égard de la communauté indigène : plus de 180 langues sont parlées au Brésil en plus du portugais, cela malgré la répression historique existant d'abord au travers des missions religieuses puis au travers des actions du gouvernement peu apte, avant les années 80, à reconnaître les droits relatifs à l'identité indienne. L'épisode *Nos Langues*, donne la parole aux Pankararu, Baniwa, Baré, Tariano, Kaingang, Kaxinawa qui retracent chacun à leur façon, l'histoire d'une perte ou d'une difficile reconquête de la langue indienne. Des images montrant l'éducation différenciée, l'apprentissage de la langue dans les écoles indiennes témoignent d'une volonté de transmettre un patrimoine linguistique ressenti comme marqueur identitaire : « *Notre langue c'est une façon de préserver notre identité ethnique* » (Joaquim Manà, Kaxinawà) ; « *Les militaires nous disaient " tu deviens un être supérieur en parlant en Portugais "* » (Azilene Inacio , Kaingang) ; « *Nous avons perdu beaucoup de choses mais notre langue nous l'écrivons depuis plus de 50 ans* » (Francisco Bonifacio, Baniwa).

Les épisodes consacrés aux conséquences néfastes voire dévastatrices de la rencontre entre les monde Indien et non Indien se construisent sur une approche transhistorique pour en dénoncer les résidus actuels. Ce faisant, elle donne la parole aux Indiens d'une façon extrêmement subtile : ils se concentrent sur les souvenirs douloureux, les témoignages accablants mais aussi sur les actions concrètes qu'ils mènent. Cette construction est d'autant plus intéressante qu'elle extrait l'Indien de la plainte, elle l'arrache à la simple posture de victime engluée dans sa souffrance pour en faire un sujet qui d'une part, prend en main sa trajectoire en luttant pour un avenir conforme à celui qu'il souhaite et d'autre part, un sujet qui, tout en dominant maintenant les codes des « Blancs », organise socialement ce qui lui semble intimement lié à son identité, qu'il s'agisse d'Histoire ou de langues.

b) Rapports d'échanges et de découvertes

La rencontre entre non indiens et indiens n'est pas appréhendée dans cette série documentaire uniquement du point de vue de ses effets néfastes. Deux épisodes nous font découvrir un

groupe de jeunes brésiliens allant à la rencontre de deux communautés indiennes : les Krahô du Maranhão et les Kaiowà du Matto Grosso du Sul.

La camera suit les jeunes brésiliens dans leurs périples et dans leurs traversées des territoires indiens. Sac à dos, et visiblement enthousiasmés par l'expérience qui leur est offerte, Miguel (16 ans), Samara (15 ans), Rita (15 ans) et Luciano (21 ans) nous sont présentés notamment au travers d'actions culturelles et associatives dans lesquels ils sont engagés. Deux d'entre eux travaillent dans une radio associative (Miguel et Samara) , une autre est engagée dans des programmes de sensibilisation aux problématiques environnementales (Rita) et le dernier enfin (Luciano) fait partie d'un groupe artistique créé au sein d'un bidonville. C'est donc une jeunesse engagée qui nous est présentée au travers de ces quatre jeunes gens. Un nouveau regard va être portée, à travers leur expérience présentée dans cette série documentaire, sur les Indiens, leurs cultures, leurs conditions de vie.

Il est à noter que les deux tribus ne vont pas laisser les mêmes impressions chez les jeunes participants. La découverte et le lien établi avec les Krahô seront vécus comme « *quelque chose de très spéciale* » (Rita). La culture et en particulier la pauvreté des Kaiowà affecteront d'une autre façon les quatre jeunes brésiliens (« *Ils sont sales, mal habillés, très pauvres, on se sent gêné...* » (Rita)

Les deux épisodes consacrés à la rencontre d'une communauté indienne confrontent donc les jeunes à une nouvelle réalité : les communautés indiennes sont singulières, différentes entre elles. Il ne s'agit pas d'Indien du Brésil mais bien Indiens. Regardons de plus près cette étude comparative entre les deux communautés telle qu'elle nous est présentée dans *Indios no Brasil* :

Principaux événements survenus

chez les Krahos

- Rite du baptême (chaque participant aura un nouveau nom au cours d'un rituel)
- Expérience de la nudité pour les jeunes filles du groupe (au cours d'une baignade dans un fleuve)

Chez les Kaiowà

- Les jeunes écoutent les contes de la communauté
- Les jeunes découvrent la connaissance des Indiens en matière de plantes médicinales
- Assistent à un rite initiatique

- Participation aux tâches (préparation des repas, travail de la paille)
- Assistent à un rituel initiatique
- Le présent : chaque participant repart avec une natte en paille tressée.
- Écoutent un leader leur parler de leurs problèmes de terres et d'agriculture
- Participent à une fête en apprenant des pas de danse.

D'emblée, nous pouvons constater que la rencontre avec ces peuples ne se passent pas au même niveau : chez les Krahô ils participent activement au quotidien du groupe et une intégration symbolique s'opère au travers du baptême où chaque participant gagne un nom indien. L'une des participantes dira d'ailleurs : « *Avoir un nouveau nom c'est comme si ce nom avait toujours été à toi et que quelqu'un venait te le rappeler* ». De plus, le cadeau qui est offert (la natte pour le coucher) est accompagné d'une nouvelle donnée symbolique « *C'est pour vous souvenir de votre maison* ». Les jeunes se séparent des Krahô émus aux larmes et vraisemblablement transformés par cette rencontre. Le titre de l'épisode présentant la rencontre avec les Kraho est la dernière phrase qu'adresse un des Indiens à Luciano nouvellement rebaptisé Ibantu : « *Bon voyage Ibantu !* »

Le (nouveau) nom, marqueur identitaire s'il en est, fait de ces brésiliens de nouveaux Krahô. Un court instant les Krahô sont perçus comme un groupe d'appartenance dans la mesure où les participants brésiliens ont été impliqués, y compris au niveau symbolique, en tant que membre solidaire d'un ensemble de relations, d'activités et de valeurs.

Chez les Kaiowà, les jeunes brésiliens sont surtout des spectateurs relativement passifs et ils mesurent alors le gouffre qui les sépare de cette communauté et celui qui sépare les deux communautés rencontrées. Au sujet des Kaiowà ils disent : « *Ils parlent beaucoup de Dieu !* » « *Ils parlent beaucoup de la terre !* » « *Ils sont propriétaires d'immenses territoires mais vivent à l'étroit* » « *C'était bien de les rencontrer pour comprendre que la situation des Indiens au Brésil n'est pas bonne et qu'il faut les aider* ». Le titre de l'épisode présentant la découverte de peuple Kaiowà, oubliés par les pouvoirs publics, fait référence à la quête spirituelle de ceux-ci : « *Quand Dieu se rend à la tribu* ». En effet, comme le remarque une des participantes, la référence à Dieu et au divin, dans cette communauté, constitue un mode privilégié de penser et de ressentir le monde et ses mystères : « *Lorsqu'il pleut c'est parce que Dieu vient sur terre faire une visite, son passage crée la pluie (...) le tonnerre c'est un petit oiseau qui accompagne Dieu dans ses déplacements* » (Daniel, Kaiowà)

Ces épisodes illustrent l'opinion, du non-indien sur les Indiens, qui vient contrebalancer celles qui émanent des micros trottoirs des autres épisodes. Le point de vue est tout aussi irrigué d'affects mais il part d'un échange et d'une rencontre qui, aussi brève soit-elle, parvient à extraire le point de vue, le sentiment, l'attitude, d'un simple *a priori* positif ou négatif.

III. Finalement, qui sont les Indiens ?

Indios no Brasil élabore un certain nombre de discours sur les Indiens du Brésil ayant pour objectif d'en finir avec les stéréotypes véhiculés et l'ignorance constatée en la matière au Brésil. Ces discours sont saisissables à partir de trois points traités dans ce documentaire : les interactions humaines inter et intragroupe des Indiens et non-indiens ; la cognition sociale, en particulier au travers de l'Histoire du Brésil mais également au travers des croyances exprimées ; enfin, les modes de communication et d'influences sociales.

L'étude des interactions humaines inter et intragroupe des Indiens et non indiens met en perspective les éléments suivants :

- Les regards croisés (Blancs et Indiens) dans la série documentaire illustrent dans les deux groupes des jugements négatifs à l'encontre de l'autre. Mais, tandis que ces jugements, lorsqu'ils émanent des Indiens, sont étayés sur l'expérience et l'histoire, ils semblent de simples *a priori* produits de stéréotypes lorsqu'ils viennent des Blancs jugeant les Indiens. Ainsi, un certain nombre de témoignages issus des micros trottoirs (déjà cités) élaborent une identité indienne caractérisée par la paresse et les privilèges acquis. De leurs côtés, certains leaders indigènes formulent leur profonde méfiance à l'égard des Blancs caractérisés aujourd'hui par l'avidité à l'égard des terres et l'indifférence à l'égard des Indiens ; hier, par la cruauté et la domination impitoyable. Ces discours montrent, dans un premier temps une prégnance de l'individuation groupale (eux/nous) défavorable à l'acceptation mutuelle. Les épisodes témoignant du regard de la jeunesse brésilienne sur les Indiens contrebalancent cette impression pour laisser entrevoir un avenir plus riche en terme d'échange et de compréhension mutuelle.
- Les regards Indiens sur eux-mêmes et sur les autres peuples indiens contribuent à une *consolidation identitaire*. Tous les peuples indigènes même s'ils ont des coutumes, des langues, des cultures différentes, et le documentaire illustre cette réalité, se retrouvent

unis derrière les principales luttes et revendications identitaires. Il est à noter que le présentateur, qui prend le spectateur par la main et qui fait la transition entre une communauté et une autre, est lui-même indien Krenak. Tel qu'il se présente à l'image, il est celui qui favorise et qui porte la parole des différentes communautés indiennes présentées.

- La confrontation avec le monde non indien, telle qu'elle nous est présentée dans la série documentaire, témoigne en faveur d'identités indiennes unies et pluriculturelles. Selon la théorie de l'acculturation⁹¹ les individus confrontés au contact interculturel se poseraient la question du maintien de l'identité culturelle, d'une part et de l'importance de promouvoir des relations positives avec l'exogroupe d'autre part. C'est essentiellement la réponse positive à ces deux questions que véhicule le documentaire⁹². Si les Indiens veulent maintenir et revendiquer leur culture d'origine, il y a en même temps, ne serait-ce qu'à travers la participation à ce documentaire, une promotion des relations positives avec les non indiens. Ainsi, nous découvrons une identité multiculturelle qui se manifeste d'ailleurs clairement dans la présentation de soi des *leaders* indiens : tantôt avec leurs parures distinctives, tantôt « à la brésilienne ».

L'analyse de la cognition sociale telle qu'elle se présente dans le documentaire met en évidence les points suivants :

- Nous assistons à une vision critique de l'historiographie du Brésil relative à la « découverte » du Brésil, cette vision s'enrichit d'un discours argumenté sur leur propre vision de l'« invasion » du Brésil et d'une transmission de celle-ci à leurs enfants.
- Nous découvrons également une critique à l'égard d'un certain nombre de valeurs du monde non indien, comme par exemple, l'exploitation de la terre ou le non respect de l'environnement. Ces critiques sont assorties de propositions de nouveaux liens avec

⁹¹ C. SABATIER et J. BERRY « Immigration et acculturation », in R.Y. BOURHIS, J.P. LEYENS (dir) *Stéréotypes, discrimination et relations inter-groupes*, Liège, Mardaga, 1994 p. 261-291.

⁹² Trois autres réponses sont possibles : une réponse négative aux deux questions est caractéristique d'une marginalité, une réponse positive à la première question et négative à la deuxième caractérise une identité séparatiste uniculturelle ; enfin, une réponse négative à la première question et positive à la deuxième est caractéristique d'une assimilation (également uniculturelle).

l'environnement, en particulier du point de vue économique, avec le développement durable.

- Les croyances indiennes, traduites en un certain nombre de rites et/ou de fêtes et qui concernent un rapport au monde d'une part et un rapport aux crises ainsi qu'aux ruptures d'autres part, consolident l'ensemble des processus cognitifs impliqués dans les interactions sociales essentiellement intragroupe. Ces croyances participent donc d'une consolidation identitaire.

Les modes de communications et d'influences sociales tels qu'ils sont présentés dans le documentaire font saillir les points suivants :

- Les Indiens sont organisés socialement et ils luttent pour revendiquer leurs droits. Cette organisation, si elle a déjà produit des avancées importantes, cherche encore à conquérir le respect et l'application pratique de ce qui a été obtenu d'un point de vue théorique, sur le papier.
- Par leur participation à ce documentaire, les communautés indiennes témoignent d'une volonté de communiquer de dire qui ils sont. L'accueil de la jeunesse brésilienne au sein de ces communautés illustre une volonté de communiquer sur la richesse des échanges.
- Par leurs niveaux linguistiques, les leaders indiens du documentaire, qui maîtrisent parfaitement le portugais, font également évoluer le stéréotype de l'Indien isolé, tout comme y contribue également, leur communication sur les nouvelles économies de marché dans lesquels ils s'engagent.

Telles qu'ils nous sont présentés dans cette série documentaire, les Indiens, qui valorisent et revendiquent leur identité culturelle et qui proposent de nouvelles façon de voir le monde et de commercer avec lui, se détachent de la position victimaire (même si le documentaire dénonce les conditions dans lesquelles ils vivent, les discriminations dont ils souffrent, les conquêtes judiciaires qu'ils doivent encore gagner) pour investir parfois celle d'une *minorité active*. Se sentant stigmatisés dans la société brésilienne, ils s'organisent pour revendiquer ce qui précisément les distingue des autres et pour proposer une nouvelle image d'eux-mêmes : celle de sujets en lutte pour la reconnaissance de leur identité et de leurs droits.

Deuxième Partie

Les Indiens dans la fiction contemporaine de l'altérité exotique à l'exclu social

Comme nous l'avons souligné en introduction, mes premières représentations de l'Indien dans le cinéma de fiction datent du début des années dix avec les premières adaptations cinématographiques des romans de José de Alencar, comme par exemple celle de *O Guarani* réalisée par Salvatore Lazzaro en 1911⁹³. Elles se caractérisent par la transposition cinématographique du mythe du « bon sauvage ». Les années dix sont celles de l'exploration de l'Amazonie par la commission Rondon et procure ainsi un terreau propice à la représentation de l'Indien « pacifié ». Depuis ces années, les Indiens ont conquis un espace qui reste à la marge si l'on considère uniquement les productions fictionnelles et si l'on considère les rôles réellement joués par des Indiens, mais nous pouvons néanmoins remarquer que le traitement esthétique et narratif des problématiques indiennes a évolué en fonction, entre autres, d'une forme de visibilité transformée par leurs revendications au sein de la société brésilienne. Différentes recherches universitaires récentes⁹⁴ consacrées à la place de l'Indien dans le cinéma de fiction brésilien, distinguent les fonctions investies par celui-ci en fonction des époques de la production des films. Les années quarante et cinquante sont marquées par une représentation en creux de l'Indien dans la mesure où il constitue une sorte de toile de fond lors de narrations d'aventures exotiques ; les années soixante interrogent la composante indienne dans l'identité nationale, le film *Macunaima* (Andrade, 1969) en est

⁹³ Les personnages indiens de José de Alencar *O Guarani*, *Iracema* et *Ubirajara* ont inspiré bon nombre d'adaptation plus ou moins fidèles tout au long du XXe siècle: *O Guarani* (LÁZZARO, 1911), *O Guarani* (CAPELLARO, 1916), *O Guarani* (DEUS, 1920), *O Guarani* (CAPELLARO, 1926), *O Guarani* (FREDA, 1950), *O Guarani* (MANSUR, 1979), *O Guarani* (BENGEL, 1995), *Iracema* (CAPELLARO, 1919 et une deuxième version la même année), *Iracema* (KOUCHIN, 1931), *Iracema* (CARDINALI, 1949), *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (COIMBRA, 1979); *Iracema, uma transa amazônica* (BODANSKY, 1975/80); *Ubirajara* (BARROS, 1919) et *A lenda de Ubirajara* (OLIVEIRA, 1975).

⁹⁴ J. GONCALVE DA SILVA, *Entre o bom e o mau selvagem: ficção e alteridade no cinema brasileiro*, UNICAMP, décembre 2007 Thèse de doctorat. R. BERARDO, *Analyse de l'image de l'Indien dans les films de fiction brésiliens des années 70*, Thèse de doctorat, Paris (Ph. DUBOIS dir) 2000, E.T. DA CUNHA, *Cinema e Imaginação: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70*, USP, São Paulo 2000.

une parfaite illustration. Les années soixante-dix exploiteront une perspective métaphorique de l'Indien comme symbole de la nation brésilienne, c'est le cas de *Como era gostoso meu Francês* (*Qu'il était bon mon petit français*, Pereira dos Santos, 1971) et *Iracema uma transa amazonica* (Bodansky, 1974), films sur lesquels nous reviendrons longuement dans cette partie. Les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix insisteront davantage sur la violence faite aux Indiens. Nous avons retenu, pour cette partie, un troisième film, réalisé à la fin des années quatre-vingt-dix, *Hans Staden* (Luis Alberto Pereira 1999), adaptation littéraire du récit de l'aventurier allemand du XVI^e siècle ayant été capturé par les Tupinamba.

Pourquoi retenir ces trois films ? Deux d'entre eux racontent, pour ainsi dire, la même histoire : celle d'un Européen capturé par les Indiens sur le littoral brésilien au cours du XVI^e siècle : *Qu'il était bon mon petit français* (Pereira dos Santos, 1971) et *Hans Staden* (Luis Alberto Pereira, 1999) nous intéressent en tant que *reconstitutions historiques* du moment de la rencontre fondatrice de l'identité collective brésilienne. Ces deux films seront mis en parallèle afin de considérer d'une part les origines de la représentation du « sauvage » et d'autre part afin de mettre en évidence des points de vues très différents, et repérables après analyse, sur ces Altérités originelles. Nous avons ensuite retenu *Iracema uma transa Amazonica*, (Bodansky, 1974/1981) film culte s'il en est, censuré par le régime militaire au moment de sa sortie, parce que cette nouvelle référence à un personnage de José de Alencar (Iracema) qui a inspirée tant de réalisateurs, investit comme nous le verrons, une autre place que celle du « bon sauvage ». Ce dernier film se présente à nos yeux comme une *reconstitution sociale*. Métaphore du Brésil et de la condition indienne dans sa douloureuse trajectoire, *Iracema* nous permettra de considérer les tensions discursives que permet l'introduction de ce personnage de femme Indienne.

Bien que s'agissant de fictions, les reconstitutions historiques (*Qu'il était bon* et *Hans Staden*) et la reconstitution sociale (*Iracema*) ont, au final, une même visée documentaire, une même prétention à rendre compte d'un aspect de la réalité au travers notamment d'étayage sur des

recherches ethnologiques pour les reconstitutions historiques (avec d'adoption de la langue tupi, la reconstructions de villages indiens) ou au travers de l'adoption de codes documentaires pour la reconstitution social qu'est le film *Iracema uma tranza amazonica* qui cherche à mettre en perspective des réalités sociales masquées par la volonté politique des années de dictature. Ces fictions, qui ont la particularité de donner à l'Indien le rôle central, nous permettront de considérer le rapport à cette composante identitaire de la société brésilienne telle qu'elle s'expose dans la production culturelle elle-même porteuse d'influences historiques, sociales et politiques.

La reconstitution ou reconstruction historique, qui participe à la transmission d'une mémoire collective, montre une Altérité dangereuse et menaçante avant tout pour le Blanc qui risque d'être dévoré. La reconstitution sociale, qui transporte la rencontre Blanc/Indien aux temps présents, se construit sur la volonté d'une double dénonciation : écologique (l'Amazonie est en danger) et sociale (ses habitants sont de plus en plus marginalisés). Dans cette optique, la rencontre condamne l'indien et son espace naturel symbolisé par l'Amazonie. La figure de l'Indien s'en trouve transformée: la mise en perspective de l'exotisme (espace, peintures corporelles et langue Tupi) laisse la place à la captation et à la restitution d'une réalité banale au Brésil : l'exclu social dont l'Indien est un des visages. Cette exclusion, qui a moyen terme est existentielle, permet de comprendre la négation d'une identité comme stratégie de survie : « *Je ne suis pas Portugais* » affirme Hans Staden se sentant condamné ; « *Je ne suis pas Indienne* » dit Iracema. Il n'est pas Portugais, elle est Indienne mais tout deux sont tenus à l'écart d'un groupe majoritaire et dominant qui stigmatise les identités qu'ils ne possèdent pas.

CHAPITRE 1

Qu'il était bon mon petit français et Hans Staden : versions d'une rencontre inaugurale

I. Présentation des films

1. *Qu'il était bon...ou les derniers mois d'une vie*

Como era gostoso meu Frances (Qu'il il était bon mon petit français, 1971) de Nelson Pereira dos Santos est une fiction construite à partir de témoignages de religieux ou aventuriers du XVI^e siècle comme Hans Staden et de Jean de Léry permettant au réalisateur de faire « *un véritable inventaire ethnographique du Brésil dans ces années 1500*⁹⁵ ».

Cette fiction est une œuvre de rupture dans la mesure où pour la première fois la fiction s'étaye sur une importante recherche ethnologique⁹⁶. Les diverses langues utilisées dans le film (le Tupi mais également, le français et le portugais) constituent également des éléments indiquant une volonté de traduire une forme de véracité propice à la crédibilité de la proposition cinématographique. La traduction des dialogues en Tupi est effectuée par Humberto Mauro qui avait auparavant réalisé, lui aussi, un film sur la rencontre entre deux mondes *O descobrimento do Brasil*. Néanmoins, les pistes de lecture concernant la rencontre historique entre les peuples dans ces deux films sont radicalement différentes. Humberto Mauro dans *O descobrimento do Brasil* adopte un regard naïf sur les colonisateurs et insiste sur l'accueil chaleureux réservé à ceux-ci, Nelson Pereira dos Santos opte pour un point de vue plus radical où les Indiens sont en guerre explicite contre ceux, indiens ou européens, qui convoitent leurs territoires.

- *Synopsis* : D'abord capturé par des Tupiniquin, alliés des Portugais, tandis qu'il cherche à fuir un conflit, Jean, un français, est ensuite détenu par les Tupinamba, alliés des français, ennemis des Portugais et des Tupiniquin. Ils le prennent pour un portugais et la coutume veut que les prisonniers soient mangés, mais le jeune Français va avoir droit à un temps de sursis parce qu'il leur promet de la poudre et possède des

⁹⁵ J.C. MONTEIRO *Nosso Cinema 80 anos* cité dans Dicionario de cineastas brasileiros, L.F.A. Miranda, Secretaria de Estado da Cultura, Art Editora Sao Paulo 1990. Pp.301.

⁹⁶ Le générique indique effectivement Luis Carlos Ripper comme responsable des recherches ethnologiques et Humberto Mauro pour les dialogues en Tupi.

connaissances en artillerie qui s'avèrent utiles aux combats que les Tupinamba livrent aux Tupiniquin. Le chef Cunhabebe va lui offrir une épouse grâce à laquelle il s'intégrera à la communauté indienne. Il découvrira un trésor qu'il tentera en vain d'échanger contre de la poudre auprès d'un vieux Français pratiquant le troc avec les Indiens. Le vieux français, non seulement le renie auprès des Indiens, mais tente en plus, de lui voler son trésor, ce qui lui vaudra d'être tué d'un coup de pelle par Jean. Un jour Jean essayera de s'enfuir et sera empêché par sa compagne qui lui décochera une flèche et l'empêchera ainsi de quitter cette prison. Il sera mangé au cours d'un repas rituel célébrant un nouveau combat indien.

2. Hans Staden ou l'évasion finale

Hans Staden (1999) est une adaptation fidèle de *Nus, féroces et anthropophages*⁹⁷, récit de voyage et de neuf mois de captivité de l'Allemand Hans Staden au XVIe siècle. La traduction et publication de ce livre au Brésil au début du XXe siècle ont contribué à alimenter une réflexion sur le rituel anthropophagique reconsidéré dans une perspective métaphorique dans les années vingt par Oswald de Andrade. Le réalisateur, Luiz Alberto Pereira, apporte avec son film une contribution intéressante aux commémorations des 500 ans de « découverte » du Brésil en 2000. Comme pour le précédent film, des recherches ethnologiques et linguistes ont été effectuées. Dans le cas de Hans Staden cette collaboration s'est faite avec l'Université de São Paulo et des linguistes⁹⁸ soucieux de reconstituer le langage des Tupinamba du XVIe siècle. Il est également à noter que de véritables Indiens brésiliens des communautés de Xavante, Kadwell, Munduruku, Queichua et Guarani, ont joué dans ce film⁹⁹.

- *Synopsis* : S'égarant sur les territoires de Bertioga à la recherche de son esclave Guara-Miri, Hans Staden se fait capturer par les Tupinamba qui le prennent pour un Portugais avec lesquels ils sont en conflit. Durant quelques mois, Hans Staden sera traité en hôte, il aura même droit à une compagne indienne, mais dès le début de sa capture, il est prévenu qu'il sera mangé. La captivité de Hans est alors l'occasion pour lui de trouver toutes sortes de moyens pour échapper au funeste destin qui l'attend. Se prétendant en vain Français, puis amis des Français, il va prédire au cours d'une pleine lune, une épidémie et des maladies. Alors que la population Indienne est effectivement décimée par la maladie, Hans est envoyé dans un village voisin, le village d'Abati-

⁹⁷ Pau chez Metallé en 1979.

⁹⁸ Eduardo Navarro et Helder Ferreira, source: *Jornal do Brasil*, 12 mars 1999 São Paulo.

⁹⁹ Tribuna Imprensa Araraquara, 11 aout 2009.

Posanga. Ce dernier, va le traiter comme un fils mais l'objectif de Hans reste inchangé et usant de ruses et de la complicité de Français va finalement réussir à partir en jurant à Abati-Posanga qu'il reviendra.

II. Variations autour d'un thème : les racines et les traces d'une mémoire collective

1. La reconstitution historique

Qu'il était bon mon petit Français et *Hans Staden* prétendent à un genre précis : celui de la reconstitution historique ou, tout du moins pour *Qu'il était bon...*, à la reconstitution des éléments d'une vérité historique. La mise en fiction de référents historiques (les deux films citent pour l'un, l'intégralité d'un texte du XVI^e siècle, pour l'autre différents extraits de notes et de carnets de voyageurs, explorateurs et religieux du XVI^e siècle) soulève de nombreuses questions¹⁰⁰ et en particulier celle-ci : comment la fiction revisite inévitablement à la lumière de son époque, le passé qu'elle prétend restituer ? La question est vaste mais elle permet d'entrevoir deux éléments qui nous semblent importants à considérer dans cette recherche: d'une part, la mise en fiction de l'Histoire participe à la réactivation d'une mémoire collective qui se reconstruit sans cesse dans le temps, d'autre part et conséquemment à cela, elle participe à l'élaboration d'une identité collective dans laquelle des groupes se projettent et s'identifient.

a) La mémoire collective à la lumière du présent

La mémoire collective ou, selon l'historien Pierre Nora, « *le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité*¹⁰¹ » se construit autour de représentations. Celle-ci concerne *l'origine, l'histoire et la nature* d'un groupe donné ou d'une société donnée. Elles sont produites et partagées par ses membres au même titre que la langue. Ces représentations collectives, souligne Moscovici vont perdurer à travers les générations et exercer sur les individus une contrainte en ce sens où c'est dans le cadre des représentations dominantes d'une société que l'individu est tenu de penser et d'exprimer ce qu'il est¹⁰².

C'est précisément de l'origine du Brésil, de sa « découverte » et donc de son histoire ainsi que de sa nature qu'il s'agit dans les deux films étudiés car tous deux produisent un discours sur le

¹⁰⁰ Voir sur ces questions, J.P. AUBERT et A. DERUELLE (coord.), *La Question du roman historique*, Paris, L'Harmattan, 2007.

¹⁰¹ P. NORA, « Mémoire collective », in J. LE GOFF (éd.), *La nouvelle histoire*, Paris: Retz, 1978, p. 398.

¹⁰² MOSCOVICI S. « Des représentations collectives aux représentations sociales » in JODELET D. (dir) *Les représentations sociales* P.U.F. Paris 1989, p. 65 - 67.

Brésil comme lieu de dissolution identitaire d'une part, et comme lieu d'affrontement intra et extra groupe d'autre part. Cette donnée est importante lorsqu'on considère l'époque de sortie des films : début des années soixante-dix pour le premier, année 2000 pour le second. Mais commençons par considérer ces discours sur le Brésil avant d'en venir aux époques à interroger :

- Figures de l'espace brésilien :

Le Brésil est donc, dans *Qu'il était bon...* et *Hans Staden*, présenté comme un lieu de conflits, d'intérêts et de rapports de pouvoir, des Indiens entre eux, des Blancs entre eux et des Indiens et Blancs entre eux. Il est donc le lieu d'un double affrontement inter et intragroupe : les Blancs s'affrontent entre eux collectivement ou individuellement et les Indiens s'affrontent en tant que Tupiniquim et Tupinamba. Nous remarquons ensuite qu'il est un lieu d'identité fragile et niée ou jugée négativement - les Indiens sont « cruels » et « orgueilleux » (dans *Qu'il est bon*) ainsi que « sauvages » (dans *Hans Staden*), le Français n'est pas un Français ou pas considéré à juste titre ou à tort comme tel, et les Portugais représentent ce qui doit être exterminé par les Tupinamba. Cet espace dévastateur l'est par le fait des hommes qui s'y trouvent car à la narration des conflits se juxtapose en contrepoint symbolique, un espace verdoyant et riche, image d'un paradis perdu ou d'un *eldorado*.

- Résonances discursives :

Ce discours sur le Brésil comme territoire problématique entre-t-il en résonance avec les époques de réalisation et sortie des films ? Oui pour *Qu'il était bon mon petit Français*. Le début des années soixante-dix au Brésil est marqué par le durcissement d'une dictature militaire qui a d'ailleurs condamné un certain nombre d'intellectuels à l'exil, dont certains cinéastes du *Cinema Novo* auquel appartient Nelson Pereira dos Santos qui en a été le précurseur. D'un certain point de vue, *Qu'il était bon...* peut donc aussi être lu comme une critique de la société brésilienne d'alors : sans personnaliser les censeurs et les oppresseurs de cette époque, *Qu'il était bon...* illustre un espace où ce qui vient du dehors (les idées révolutionnaires de la fin des années soixante) est tout aussi menacé (à court ou à moyen terme) que ce qui vit au-dedans (la classe populaire brésilienne). De ce point de vue, la représentation de l'Indien et l'investissement de son point de vue par le réalisateur sont un viatique pour évoquer le Brésil. Ce faisant, il intègre totalement l'Indien à l'identité collective puisqu'il en devient l'essence même de la société. Concernant maintenant *Hans Staden*, le film est réalisé à la fin du XXe siècle et, même si son réalisateur s'en défend, participe à la

célébration des 500 ans de « découverte ». Le Brésil reste sans doute un territoire problématique à plusieurs égards¹⁰³, mais la perspective métaphorique, si elle existe dans ce film, nous semble différente. S'il ne s'agit pas d'un film de commande, il reste néanmoins que c'est l'adaptation d'un des premiers récits où il est question du Brésil et de ses habitants, les Indiens. Il nous semble donc davantage centré sur la représentation de la confrontation entre deux mondes culturels différents en se centrant sur le point de vue d'un Européen. Mais à la sortie de *Hans Staden*, les Brésiliens sont plus familiarisés avec les problématiques indiennes et il est à noter qu'à la fin des années quatre-vingt-dix les Indiens, eux-mêmes, se sont déjà emparés des vidéos pour construire leurs propres représentations. Certes, le point de vue (cinématographique) européen reste dominant par rapport au point de vue (vidéographique) indien, plus alternatif et confidentiel en raison de leur mode de diffusion.

b) Identité collective, refoulements et forclusions

Le concept d'identité collective met en relief le lien intime qu'entretient l'identité avec la mémoire¹⁰⁴ et donc l'histoire transmise de génération en génération sous forme de mémoire et d'oubli¹⁰⁵. Nous ne reviendrons pas ici sur ce qui a été démontré dans notre thèse¹⁰⁶ à savoir que le cinéma, comme la société brésilienne en général, n'accorde pas la même place aux différents éléments à l'origine de son identité collective : l'Indien, le Noir et le Blanc. Nous avons en effet parlé de *refoulement* du Noir pour éclairer la place qu'il occupe dans la production cinématographique et télévisuelle brésilienne, faite essentiellement de rôles subalternes ou uniquement reliés à la reconstitution d'un espace-temps bien particulier (le bidonville et la période de l'esclavage) et de *forclusion* pour l'Indien qui lui, n'apparaissait pour ainsi dire jamais (notons que dans les deux films considérés les rôles principaux ne sont pas joués par des Indiens mais par des acteurs jouant aux Indiens. Nous ne reviendrons pas là-dessus, nous nous contenterons simplement de considérer ici la façon dont les fondements culturels de la part indienne de l'identité brésilienne sont insérés dans le récit fictionnel.

À propos de *Hans Staden*, l'acteur brésilien Sergio Mamberti qui y joue le rôle d'un marchand français rapporte au cours d'un entretien accordé à un journal que « *notre vision du*

¹⁰³ La violence, le non accès à l'éducation et à la santé pour un grand nombre de Brésiliens par exemple.

¹⁰⁴ Voir J. CANDAU, *Mémoire et identité*, P.U.F. Paris 1998.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 126 Candau propose une explication à la transmission de l'oubli d'une génération à l'autre : « *Les membres d'une société cherchant à faire tabula rasa du passé avant de le transmettre pensent favoriser l'émergence d'une nouvelle identité. Ce n'est pas sans danger : à trop vouloir oublier on risque de devenir soi-même « oublié de l'histoire » (par exemple : les harkis) »*

¹⁰⁶ E.THOMAS, op. cit, 2001.

monde indien est assez folklorique, nous n'avons plus aujourd'hui la perception de ce que signifie notre héritage culturel indien (...) notre intérieur est profondément indien, le sucre glace et la cerise au-dessus proviennent du Blanc et du Noir (...) mais comme les Indiens nous avons une grande capacité à surmonter les traumatismes, il ne nous manque aujourd'hui qu'un peu de l'insoumission tupiniquim¹⁰⁷ ». Cette réflexion renvoie à une conception de l'identité brésilienne comme résultante harmonieuse des trois principales ethnies qui l'ont constituée. Les anthropologues Gilberto Freyre et Darcy Ribeiro ont eux aussi insisté sur l'apport indien à l'identité brésilienne. Voyons, dans un premiers temps, leurs points de vue sur la question et observons ensuite leurs traductions dans les deux films.

- Perspectives anthropologiques :

Entre 1933 et 1943, trois livres majeurs vont discuter la question de la formation de l'identité collective brésilienne. Gilberto Freyre¹⁰⁸ publie *Casa Grande e Senzala* (Maîtres et esclaves, 1933), Sergio Buarque de Holanda, *Raizes do Brasil* (Racines du Brésil, 1936) et Caio Prado Junier *Formação do Brasil Contemporaneo* (La formation du Brésil Contemporain, 1942)¹⁰⁹. Tandis que *Raizes do Brasil* s'intéresse essentiellement à l'héritage culturel des colons portugais au Brésil et que *Formação do Brasil Contemporaneo* effectue une lecture marxiste des institutions brésiennes à la lumière des pratiques de l'exploitation coloniale, *Casa Grande e Senzala* conceptualise l'identité brésilienne à travers les apports des trois grandes masses humaines qui l'ont constituée. À l'inverse des intellectuels de l'époque, Gilberto Freyre va valoriser les manifestations de la culture populaire issues des Noirs et des Indiens et se démarquer ainsi des conceptions racistes d'alors¹¹⁰. S'intéressant à l'influence des Noirs, des Indiens et des Blancs Gilberto Freyre ouvre la voie à une série de recherches anthropologiques au Brésil dont Darcy Ribeiro, qui a d'ailleurs préfacé une réédition de *Casa Grande e Senzala*¹¹¹, sera un éminent représentant. De l'influence indienne, Gilberto Freyre

¹⁰⁷ *Jornal do Brasil*, 12 mars 1999 S.Paulo.

¹⁰⁸ Gilberto Freyre est une figure controversée dans le Brésil contemporain dans la mesure où sa pensée s'étaye largement sur le mythe d'une démocratie raciale égalitaire, une lecture attentive de son texte met également à jour certains préjugés qu'il convient de ne pas occulter. Néanmoins son ouvrage rompt avec les théories racistes vis-à-vis des Noirs et des Indiens courantes à son époque.

¹⁰⁹ G. FREYRE *op. cit.*, S. BUARQUE DE HOLANDA, *Racines du Brésil* Gallimard, Paris, 1998.

¹¹⁰ Comme celles de Sílvio Romero et Nina Rodrigues adepte des théories évolutionnistes et de hiérarchie raciale.

¹¹¹ « *Maîtres et esclaves* est le plus grand des livres brésiliens et le plus brésilien des essais. Pourquoi ? J'ai toujours été surpris et je le suis encore, de ce que Gilberto Freyre, tout en étant si étroitement réactionnaire sur le plan politique, ait pu écrire ce livre généreux, tolérant, beau et fort. Ce qui est certain, c'est que *Maîtres et esclaves* nous a appris, en particulier, à nous réconcilier avec notre "ancestralité" lusitanienne et nègre dont nous étions quelque peu honteux. Nous lui devons le fait d'avoir commencé à accepter, en tant qu'authentiques ancêtres, le peuple que nous avons l'habitude d'identifier à l'immigrant, bête de somme tirant les charrettes du

retient, entre mille autres que « *nous devons considérer l'Indienne non seulement comme la base de la famille brésilienne, celle sur laquelle s'est appuyée en se fortifiant et en se multipliant, l'énergie des premiers colons venus en si petit nombre, mais encore comme un précieux instrument de civilisation, tout au moins de civilisation matérielle, dans la formation du Brésil. La vie brésilienne grâce à elle, s'est enrichie, comme nous le verrons plus loin de toute une série d'aliments, encore consommés aujourd'hui, de drogues et de remèdes de bonne femme, de traditions liées à la croissance de l'enfant, de tout un ensemble d'ustensiles de cuisine et de coutume d'hygiène tropicale – y compris le bain au moins une fois par jour, qui devait tant scandaliser les Européens sales du XVIe siècle. Elle nous a donné aussi le hamac dans lequel se bercera le songe ou la volupté du Brésilien, l'huile de noix de coco pour la chevelure des femmes, un groupe d'animaux domestiques qu'elle avait apprivoisé de ses propres mains (...) le Brésilien d'aujourd'hui, ami des bains, qui a toujours un peigne, un petit miroir dans sa poche, les cheveux brillants de lotion ou d'huile de coco est une preuve de l'influence durable de ces si lointaines aïeules*¹¹² »

Darcy Ribeiro, dans *O povo brasileiro* (Le peuple brésilien, 1995) considère également les trois matrices du peuple brésilien. Il étudie la culture de chacune et analyse ainsi la matrice Tupi. Il est intéressant de noter qu'il insiste sur la perte identitaire de chacune : « *L'indien s'est désindienisé, le Noir désafricanisé, l'Européen déseuropéanisé (...) Nous sommes, en conséquence un peuple résultant d'une synthèse, métisse dans la chair et dans l'âme (...) Nous sommes la chair de la chair de ces Noirs et Indiens suppliciés. Nous tous, Brésiliens sommes également la main qui les a suppliciés. La tendresse et la cruauté la plus atroce se conjuguent pour faire de nous ce peuple sensible et souffrant que nous sommes, insensible et brutal également (...) Le plus terrible de nos héritages c'est celui de toujours emporter avec nous la cicatrice du tortionnaire imprimée dans notre âme et prête à exploser dans la brutalité raciste et classiste*¹¹³ ».

Nous retrouvons dans ces deux extraits cités (qui ne résument ni les livres considérés ni la pensée des auteurs) une lecture anthropologique de l'identité brésilienne assez courante dans

marché, ou bien commerçant prospère et mesquin lorsqu'il s'était enrichi. Nous devons avant tout à Gilberto Freyre, d'avoir appris à reconnaître, sinon avec fierté, du moins avec sérénité, sur le visage de chacun de nous, sur celui de nos oncles et cousins, une bouche charnue, des cheveux crépus ou ces nez épatés d'origine incontestablement africaine et servile. » (Darcy Ribeiro, extrait du prologue à une réédition en 1979 du livre de Gilberto Freyre, traduit par Inês Oseki-Dépré, dans le *Magazine littéraire* n°187, 1982).

¹¹² G. FREYRE, *op. cit.*

¹¹³ D. Ribeiro, *O povo brasileiro*, Companhia das Letras, São Paulo, 1995, P. 120.

la société brésilienne et qui laisse donc des traces dans les productions culturelles abordant la thématique identitaire. Observons ces expressions dans *Qu'il était bon mon petit français* et *Hans Staden*.

- Traductions cinématographiques :

Les femmes accueillantes envers les Blancs sont présentes dans les deux films. Dans l'un comme dans l'autre, même officiellement offertes par un homme à un autre, comme l'exige la tradition, ce sont elles qui invitent aux jeux sexuels. Elles pleurent, chantent et expriment une large palette d'émotions, seule ou en groupe, pour exprimer le lien qui les unit aux Blancs qui arrivent ou qui partent. *Qu'il était bon...* et *Hans Staden* les montre également affairées aux travaux de cuisine. Dans *Qu'il était bon...*, les Indiennes se baignent dans les fleuves (contrairement à ce qui se déroule dans *Hans* où seul l'allemand est montré se baignant dans l'eau lors d'un rêve et lors d'une tentative d'évasion). Les deux films font référence au goût des femmes pour le miroir (cadeau des Européens) et le soin du corps (peinture, préparation). Les plantes et les remèdes, par contre, sont l'affaire des sorciers. Nous assistons dans les deux films à une séparation sexuée des activités indigènes (guerre, chasse pour les hommes et cuisine sexualité pour les femmes). Il est intéressant de noter que les femmes indiennes sont présentées comme très sensuelles tandis que les hommes Indiens ne sont jamais montrés comme étant intéressés par les plaisirs charnels. « Les hommes ne pensent qu'à la chasse, la pêche et la guerre » (*Qu'il était bon...*).

Les suppliciés Indiens (dans *Hans Staden* et *Qu'il était bon...*) mais également Noirs (dans *Hans Staden*) sont présents au même titre que les Blancs. Un Noir est pendu dans *Hans Staden* par des Portugais ; dans ce film un Indien est tué et dévoré par les Indiens. Des Portugais sont également capturés et ligotés mais leurs sorts restent inconnus au spectateur. Il est fait état des Indiens tués entre eux, et décimés par les Blancs et il est mis en image un Français dévoré par les Indiens. Blancs, Noirs et Indiens sont suppliciés. Mais seuls les Noirs ne sont pas représentés comme des suppliciés.

De ces traductions iconiques d'un savoir anthropologique que peut-on en dire ?
Essentiellement trois choses :

Qu'effectivement les femmes indiennes (nous n'en voyons pas d'autres dans ces films) constituent la face amoureuse et tendre du rapport aux Indiens et que ce rapport est à la source d'un mélange de sang symbolique (dans *Hans Staden*) et également anthropophagique dans *Qu'il était bon mon petit français*. Mais une tension (forme de résistance à ce mélange

originel) subsiste et est exploitée dans *Hans Staden* car *Hans Staden* introduit dans la question du rapport à l'Altérité, le tiers manquant : le Noir. Une lecture psychanalytique¹¹⁴ de cette émergence du Noir dans *Hans Staden* nous conduirait à la considérer comme propice à la création d'un espace psychique et physique différencié : le contrepoint métaphorique en somme, du processus d'indifférenciation permis par l'absorption anthropophagique de l'Autre. Enfin, nous pouvons aussi dire que la place victimaire étant brouillée (Indiens, Blancs et Noirs occupent tour à tour cette place) c'est essentiellement le rapport à l'espace et le point de vue sur un territoire (le littoral brésilien), comme source de convoitise et lieu de dissolution, qui sont visibles à l'image : l'espace est à conserver et à défendre ou à conquérir et à exploiter. Mais quoiqu'il en soit, cet espace demeure périlleux. Ceci est particulièrement visible dans la séquence d'ouverture et de fin de *Hans Staden* constituée par la même image paisible (saisie en large plan aérien) : celle d'une caravelle qui vogue en pleine mer. Loin des dangers.

2. Points de vue cinématographiques

Bien que les deux films racontent la capture d'un européen par les Tupinamba au XVI^e siècle, comme nous l'avons déjà entrevue, quelques variations significatives s'introduisent dans les narrations jusqu'au dénouement des films. Insistons pour commencer sur la différence de point de vue adopté. Dès le titre, le film de Nelson Pereira dos Santos adopte le point de vue des Tupinamba : *Qu'il était était bon mon petit français* est une parole Tupinamba, non existante dans le film, de quelqu'un (la compagne ?) qui se serait régalé lors du festin anthropophage. Un point de vue qui vise à une identification au-delà du point final du film : le festin. *Hans Staden* est la mise en image du récit de l'arquebusier allemand ponctué par la voix off de ce personnage. C'est donc son point de vue qui est rapporté au niveau intradiégétique et le point de vue d'un lecteur actuel sur ce récit, au niveau extradiegétique, puisque le film s'intitule non pas « *Nus féroces et anthropophages* » mais « *Hans Staden* ». C'est à une sorte de mise en abyme que le spectateur est invité en portant son regard sur le regard d'un voyageur du XVI^e siècle.

Trois autres éléments significatifs des points de vues adoptés pour la narration sont traités différemment dans les deux films :

¹¹⁴ Le Tiers comme élément de différenciation a été largement étudié en psychanalyse (Freud, Green, Winnicott) voir par exemple l'article de J. Guillaumin « Naissance et renaissance du tiers dans le travail psychanalytique » in *Revue Française de Psychanalyse, Le tiers et la tiercéité : développements théoriques et cliniques* vol. 69, PUF, Paris 2005.

- *La relation de couple* : différentes séquences consacrées à l'union et l'expression de la tendresse entre l'Indienne Seboipep et Jean le Français illustrent l'assimilation progressive, et pré-anthropophagique dirons nous, dans *Qu'il était bon mon petit français*. Dans *Hans Staden*, peu d'échanges sont montrés entre Naiarà et l'Allemand : un sourire et un bref instant dans un hamac. Même intégré au groupe Tupinamba (son dernier propriétaire dira l'avoir aimé comme un fils) Hans Staden reste à l'écart d'une possible symbiose, même métaphorique.
- *La religion et les armes : les compétences de l'Européen*. Dans les deux films, l'Européen tente de ruser pour survivre. Hans Staden prédit des malheurs et simule un contact direct avec son Dieu. Les malheurs prédits se réalisent et les Tupinamba finissent par considérer son Dieu comme étant très puissant. Si les prédictions de Jean ne se réalisent pas et ne sont pas prises au sérieux dans *Qu'il était bon...*, par contre c'est son soi-disant savoir faire en matière de poudre à canon qui intéresse le chef Cunhabebe et assure au français quelques jours de survie.
- *L'anthropophagie* : Jean, abandonné par les siens et apprécié par les Indiens, n'échappe pas à son destin d'être mangé par les Indiens. Hans Staden, dans une dernière ruse, avec l'aide des Français, parvient à s'extraire à la mort promise. Dans *Qu'il était bon mon petit Français*, la mort de Jean est aussi le produit de conflits intragroupes puisqu'il n'est pas sauvé par d'autres Français. Dans *Hans Staden*, la frontière extragroupe (Blanc/Indien) est réactivée avec l'aide apportée par les Français à l'Allemand.

Reprenons ces trois points et voyons en quoi ils traduisent des points de vues différents quant à la perception de l'Indien.

- Les séquences de couple :

Les séquences de tendresse entre Jean et Seboipep sont éloquentes : l'Indienne le séduit puis, après s'être épilé et mis à nu Jean essaye de construire une maison pour sa compagne et lui ; dans une autre séquence, tendrement enlacés, ils bavardent dans un hamac à l'écart de la tribu. De longues baignages sont l'occasion de nouvelles étreintes. Plus étonnante est la séquence où Jean, pouvant s'enfuir en pirogue, rejoint sa compagne qui l'appelle pour tenter de la convaincre de venir avec lui. Le matin de la journée de sa mort, le couple s'enlace et Seboipep lui explique son prochain rituel de mise à mort, comment il devra se comporter et ce qu'il devra dire : « *Après ma mort, mes amis viendront me venger* ». Jean transformera la sentence

en l'énonçant en français (et non pas en tupi) et en y ajoutant : « *et vous disparaîtrez de ces terres* ».

Ces séquences, sans équivalent dans *Hans Staden*, indiquent deux éléments importants : d'une part, il y a une communion joyeuse et tendre entre le Français, qui en perd son instinct de survie, et l'Indienne. Le rapprochement des peuples est donc possible et agréable pour les deux parties à moins qu'il ne s'agisse plus prosaïquement d'une ruse féminine pour que le rituel puisse avoir lieu et qu'elle ne risque pas d'être reniée de sa tribu. Quoiqu'il en soit *Hans Staden* ne considère pas cette perspective qui plaide en faveur de fusions culturelles.

- La religion et les armes :

Hans Staden est perçu comme un devin dont les prédictions se réalisent et finissent par fragiliser les Tupinamba. Contrairement à ce qui arrive dans *Qu'il était bon...* où les Indiens sont orgueilleux et convaincus de leur foi en Tupã. De même, tandis que les Tupinamba de *Hans Staden* se réjouissent des cadeaux comme les peignes et les miroirs, ceux de *Qu'il était bon...* sont interpellés par leur chef Cunhabebe : « *C'est de la poudre que je veux ! Vous croyez qu'on peut tuer des Tupinquin avec des miroirs et des peignes ?* » Nous remarquons que ces versions donnent des Tupinamba des visions différentes : ils sont bien plus naïfs et crédules (Hans ne réussira-t-il pas à s'échapper au final ?) dans *Hans Staden*, plus déterminés et fidèles à leurs pratiques rituelles et à leurs croyances dans *Qu'il était bon mon petit français*.

- L'anthropophagie :

Hans Staden et *Qu'il était bon mon petit français* montrent tous les deux un rituel anthropophagique : dans le premier film *Hans Staden* est spectateur d'un festin composé du corps d'un indien ennemi. Dans le deuxième, Jean est le festin. Mais le rituel reste le même : un homme est attaché, son corps est peint, tandis que des chants et danses se manifestent, il jette des cailloux à ceux qui vont manger sa chair puis un coup de massue lui brise la tête, les femmes jettent de l'eau chaude et se s'abreuvent de son sang avant de le découper et de faire cuire les morceaux. Nelson Pereira dos Santos opte pour une fin où le rituel concerne le protagoniste et ce faisant, une fois de plus, insérer les Tupinamba dans une cohérence et dans une détermination qui s'exprime notamment au travers du rituel anthropophagique.

III. considérations finales sur les Tupinamba

Comme nous l'avons souligné, ces deux films construisent des approches différentes à l'égard de leur thématique centrale : le rapport à l'Altérité perçue comme radicale. *Qu'il il était bon mon petit français* développe une poétique de l'assimilation identitaire tandis que *Hans Staden* rapporte davantage un discours sur la revendication identitaire comme stratégie de survie. L'élément central du propos est néanmoins le même : l'anthropophagie.

1. Anthropophagie physique et le destin des Indiens

Selon Darcy Ribeiro, le caractère rituel des captures et des cérémonies d'anthropophagie étant culturellement conditionné il devenait parfois inévitable de sacrifier ses propres sujets et dans ces cas, le sacrifié devait se montrer courageux car il était impossible pour les Tupinamba de manger un lâche¹¹⁵. En effet, le cannibalisme avait pour objectif l'appropriation des forces de l'adversaire. Qu'en est-il dans ces films qui racontent un fragment de l'Histoire ?

Qu'il était bon mon petit français se termine par un carton sur lequel est inscrite une citation de Men de Sà, Portugais et troisième gouverneur du Brésil, datée de 1557 : « *J'ai combattu et je n'ai épargné aucun Tupiniquim. Ils furent étendus, sur la plage, alignés. Les morts occupaient près d'une lieue* ». Dans leur anéantissement, les Tupiniquim rejoignent les Tupinamba, tous deux exterminés par les Portugais, tout comme le Français Jean avait rejoint le destin des Portugais capturés. Les oppositions intragroupe initiales sont dès lors inexistantes puisque les Blancs vont avoir un destin commun - être dévorés - et les Indiens, un autre - être exterminés - ramenant ainsi l'affrontement à l'Autre à une opposition extra groupe entre le Blanc et l'Indien.

Hans Staden présente un rituel anthropophagique où un Indien est dévoré. Dans ce cas de figure c'est, d'une certaine façon, l'auto anéantissement qui est mis en perspective. Un carton final indique que *30000 Tupinamba sont morts en 1655 à cause d'une épidémie de variole. Au cours du XVIe siècle ils finissent par tous mourir à cause d'autres maladies transmises par des blancs*. Un parallèle est créé dans ce film par un homme qui sauve sa vie, comme il avait sauvé celle d'un Noir, et un peuple dévoré par la maladie. Notons que Hans, bon prophète, avait prévenu au cours du rituel anthropophagique qu'ils allaient tomber malades parce qu'ils mangeait de la chair humaine.

¹¹⁵ Darcy Ribeiro s'appuie sur les textes d'Hans Staden.

2. Anthropophagie culturelle : colonisation culturelle Européenne

L'anthropophagie, élément central de films abordant les rapports interculturels, peut-être vue comme anthropophagie culturelle. C'est ainsi que le modernisme artistique brésilien a conçu une forme de résistance à la colonisation culturelle européenne au Brésil : le romancier Oswald de Andrade qui a été, au cours des années vingt le principal représentant du courant moderniste a participé à l'élaboration du *Manifeste Anthropophage*¹¹⁶ qui élabore une conception joyeuse d'un cannibalisme culturel où le Brésil, symbolisé par l'Indien, absorbe ce qui vient de l'étranger, le digère et le restitue comme une figure de la brésilianité. Dans cette optique, *Qu'il était bon mon petit français* est d'inspiration moderniste. Les Tupinamba, symbolisant le Brésil, deviennent une figure de la résistance face à la colonisation (culturelle) européenne. Cette lecture est plus difficile à effectuer pour le film *Hans Staden*, comme nous l'avons indiqué, le repas anthropophagique concerne un des leurs (un Indien). Il n'est dès lors plus question de résistance au colonisateur mais d'une forme de collaboration à l'extermination des Indiens.

3. Anthropophagie métaphorique : le spectateur face à son film

Ces films de fictions cannibalisent des éléments de l'Histoire pour en proposer une version dans laquelle nous sommes entraînés, presque malgré nous, à nous identifier nécessairement au colonisateur. La voix *off* de *Hans Staden* participe très explicitement à cette identification tout comme la situation de surgissement agressif des Indiens, dans les deux films, faisant d'office les colonisateurs des victimes. De même, le plan final de *Qu'il était bon mon petit français* constitué par un gros plan regard face caméra de l'Indienne Seboipep semble nous interpeller hors cadre pour faire de nous des témoins du funeste destin du perdant de l'histoire. Le processus d'assimilation auquel s'abandonne progressivement Jean est finalement problématique pour le spectateur car, même si dans un soubresaut final il tente de s'échapper et s'indigne de son sort en français, il met en échec toute pulsion de vie, toute

¹¹⁶ Les influences théoriques revendiquées dans ce Manifeste sont innombrables: Marx Freud, et en particulier *Totem et Tabou*, le surréalisme d'André Breton, le *Manifeste Cannibale* de Picabia le mythe du bon sauvage de Rousseau et Montaigne entre autres.

stratégie de survie, contrairement à *Hans Staden* qui a survécu pour (re)construire et (re)considérer, à la lumière de son temps, sa vie chez les Tupinamba.

CHAPITRE 2

Iracema uma transamazonica : configurations d'une nouvelle rencontre

I. Présentation du film

Iracema uma transamazonica (Iracema) est un film franco-allemand brésilien de Jorge Bodanzky réalisé en collaboration avec Orlando Senna en 1974. Le film se tient à la frontière du documentaire et de la fiction en adoptant les codes revisités du néoréalisme et il a pour objectif le témoignage et la dénonciation des réalités sociales. Présenté dans différents festivals européens dès 1974, la sortie brésilienne du film a été empêchée jusqu'en 1981 par la censure du gouvernement militaire d'alors. *Iracema* circulait néanmoins dans les ciné-clubs et cinémathèques universitaires. Le film montre l'envers de la propagande militaire, étayée sur l'idée d'un grand Brésil, et dénonce les ravages conséquents à la construction de la route transamazonienne, les conditions de vie des paysans, la réalité de l'esclave, le déboisement de la forêt, bref, l'aspect documentaire d'*Iracema* construit un point de vue sur l'exploitation général de la terre et ceux qui y vivent. Le titre est un jeu de mot¹¹⁷ qui ramène Iracema, personnage emblématique de l'Indienne dans l'œuvre de José de Alencar souvent adoptée au cinéma, à une figure de la sexualité facile et sans lendemain.

- *Synopsis* : Dans les années soixante-dix, Tião Brasil Grande est un routier qui achète et transporte du bois sur la route transamazonienne. Durant les fêtes populaires de Círio de Nazaré¹¹⁸, il rencontre Iracema, jeune prostituée qui va l'accompagner quelques temps dans son camion jusqu'à ce qu'il s'en lasse. Abandonnée au bord

¹¹⁷ Jeu de mot sur « transa » et « transamazonica ». « Transa » signifiant liaison sexuelle, *Iracema uma transamazonica* peut se traduire par Iracema un coup en Amazonie.

¹¹⁸ Círio de Nazaré est une procession religieuse en l'honneur de Notre-Dame de Nazaré, saint patronne du peuple paranaense, qui dure quinze jours et se termine par la procession du Recírio, le lundi, qui reconduit la réplique de l'image de la Vierge de Nazaré à la chapelle à côté de la Basilique de Nazaré. Pendant des heures des chants, des prières de la foule accompagnent le char orné qui transporte la Sainte.

d'une route Iracema poursuit son chemin et croise des réalités aussi dures que la sienne comme celle des paysans étrangers vendus comme esclaves à un grand propriétaire étranger. Le temps passe et un beau jour, Tião, qui maintenant transporte du bétail dans un camion plus modeste, croise à nouveau Iracema. Il peine à la reconnaître : édentée et miséreuse, il refuse de la prendre une nouvelle fois avec lui.

II. Cheminements identitaires et discursifs: brouillages du réel

De même que l'espace amazonien est présenté comme vaste mais sans repères particuliers permettant au spectateur d'identifier avec assurance les lieux dans lesquels se retrouvent les personnages, le temps est également brouillé et condensé. Ainsi les personnages traversent un espace-temps qui superpose leurs expériences en se focalisant sur leurs devenirs.

1. La trajectoire d'Iracema

a) distanciation spatiale et temporelle

Les premières images d'Iracema nous la montrent entourée de ses parents, navigant sur le fleuve amazone. Quelques images plus tard, elle apparaît dans la ville, dans un marché intéressée par les objets et leurs prix. Quelques images plus tard, elle se trouve en ville, une cigarette à la bouche, avec une collègue prostituée. Nous la retrouvons ensuite se préparant, avec sa collègue, pour une soirée en ville.

En quelques images, sans qu'il y ait de réelles références au passage du temps, la trajectoire d'Iracema se résume au tout début du film en trois étapes : séparation d'avec la famille, intégration au monde urbain, la prostitution. Cette trajectoire semble la métaphore de celle proposée aux communautés indiennes depuis leurs rencontres avec le monde « civilisé » : une coupure avec leur milieu « naturel », une intégration à la civilisation urbaine, une corruption de soi. Dans cette trajectoire, la dernière étape sera évaluée par la séquence finale : Iracema est la figure de la déchéance, et ainsi présentée dans l'espace amazonien, elle cesse d'être uniquement une vision emblématique de l'Indien pour devenir la métaphore du Brésil miséreux et corrompu, prêt à se vendre au plus offrant¹¹⁹.

¹¹⁹ Cette idée se manifeste assez clairement dans une des séquences où l'on découvre le représentant d'une firme étrangère, Japonaise vraisemblablement, essayant d'obtenir l'appui d'un représentant politique local pour favoriser l'exploitations de capitaux étrangers en Amazonie : « *C'est important que l'on commence à s'occuper sérieusement de l'Amazonie ! C'est une mine d'or qui doit être exploitée et qui l'est déjà par d'autres étrangers.* »

Ces trois étapes confrontent Iracema à un type de relation avec autrui impliquant subtilement une indignité ou une déshumanisation progressive. En effet, Iracema est d'abord membre d'une famille (étape 1) puis membre d'une foule (au marché et lors de la procession religieuse, étape 2) pour être ensuite prostituée dans un bordel et donc réduite à être un objet de consommation sexuelle (étape 3). D'une certaine façon, la procession religieuse, c'est-à-dire la participation à la démonstration de ferveur religieuse est un lieu de transit entre l'insouciance familiale et la décadence progressive qui sera la sienne en tant que prostituée. Ce point de vue n'est évidemment pas anodin lorsque l'on prend en compte deux éléments (éloignés dans le temps) de cette ferveur mystique représentée: premièrement, comme nous le savons, la « pacification » des Indiens s'est essentiellement faite au travers de missions religieuses tout au long du XVIIe siècle et jusqu'au XXe. Deuxièmement, dans ce film, la procession est encadrée par les militaires qui veillent sur le peuple. Dans cette séquence, outre les complaints et les chants religieux, le Colonel Douglas, un militaire, est interviewé par une radio locale et précise « *Tout va bien ! Grâce à Dieu, la procession se poursuit dans l'ordre et en toute tranquillité, nous remercions profondément ce peuple merveilleux qui est le peuple de ma terre !* » Ainsi, ce lieu de transit fait référence au passé mais également au présent de la vie des Indiens et des Brésiliens et s'impose comme moment normatif et totalitaire.

b) Le déni identitaire

Portrait du Brésil ou de la condition indienne dans le continent américain¹²⁰, Iracema, visiblement indienne nie cette identité : « *Je ne suis pas Indienne, je suis Blanche* » remarque à laquelle son interlocuteur, ironique répondra : « *Et fille d'Anglais pendant que tu y es !* ». Iracema reprend à son compte une tradition d'éradication de l'élément indien de son identité. Au sens psychanalytique du terme et donc en tant qu' « *action de refuser la réalité d'une perception vécue comme dangereuse ou douloureuse pour le moi* »¹²¹ ce déni d'Iracema a deux caractéristiques majeures : d'une part il indique la volonté de se percevoir et d'être perçue comme appartenant au groupe des Blancs (« Je suis Blanche »), c'est-à-dire au groupe qui symbolise une forme de pouvoir sur lui-même et sur autrui ; d'autre part, il n'est pas déconnecté de la perception sociale de l'Autre vis-à-vis des siens. En effet, Tião à trois reprises se trompe de prénom en s'adressant à elle, en l'appelant non pas Iracema mais *Jurema*. En considérant que le prénom est un marqueur identitaire de poids, nous pouvons penser que d'une certaine façon son identité est également déniée par Tião qui, de façon

¹²⁰ L. RAMOS « Iracema uma transa Amazonica » in LABAKI A. (dir) *op.cit*, p.98.

¹²¹ S. IONESCU, M.M. JACQUET, Cl. LHOTE, *Les mécanismes de défenses*, Nathan, 2001, p. 167.

perverse, ne la considère pas en tant que sujet (puisque son prénom n'a pas d'importance) mais en tant qu'Indienne, puisqu'il se moque d'elle lorsqu'elle dit être blanche (« *Et fille d'Anglais pendant que tu y es !* »)

Comment expliquer, d'un point de vue psychosocial, le déni identitaire d'Iracema qui entre en résonance avec la question de la visibilité des Indiens dans la société brésilienne ? Se reconnaître Indienne serait douloureux pour Iracema non pas d'un point de vue purement personnel mais parce que contextuellement cette identité n'est pas reconnue, elle est stigmatisante pour son porteur. Le déni, bien qu'improductif (il n'attire que l'ironie de Tião) peut donc être perçu comme une *stratégie identitaire* c'est-à-dire comme élément d'une action résultant d'une perception de la situation, des enjeux et des finalités de celle-ci. Comme le rappelle Kastersztein¹²², les finalités identitaires visent à la *conformisation* (l'individu se montre conforme aux attentes de la société ce qui ne veut pas dire qu'il les accepte) à l'*anonymat* (il se fond dans la foule et montre qu'il respecte les règles établies en risquant parfois la désindividualisation) et à l'*assimilation* (pour admettre son appartenance, l'individu oublie les caractéristiques historiques et culturelles qui le rendait distinct et accepte l'ensemble des valeurs et normes dominantes). Il est intéressant de remarquer que les images du film Iracema illustrent très précisément les deux premières de ces finalités et font donc de la parole « Je ne suis pas Indienne » la version verbale de la troisième finalité et résulte d'un processus qui est déjà montré à l'image. En effet, Iracema se montre *conforme* lorsque à peine un pied dans la ville elle se conduit en sujet de la société de consommation (« *ça c'est combien ? et ça c'est combien ?* ») et que les plans du film illustrent son visage entre les mille objets du marché ; Elle se montre *anonyme* lorsque, captée à l'image par des plans assez larges, elle se fond dans la foule de la procession religieuse ; enfin son acception « Je ne suis pas Indienne » nous fait entendre son désir d'assimilation¹²³. Ce désir s'étaye sur celui d'être reconnue et considérée. L'intérêt de Iracema est d'illustrer la faille qui peut se glisser dans de telles stratégies visant, en somme, à la préservation de soi : elles peuvent être, comme l'illustre le cas d'Iracema, une stratégie inconsciente (et, postulons-nous, imprimée culturellement par la société dominante) d'éradication d'un soi dévalorisé à ses propres yeux.

¹²² J. Kastersztein, « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux » in C. CAMILLERI et COLL, *les stratégies identitaires* PUF, Paris, 1998, p. 35.

¹²³ Ces trois finalités sont valorisées. Lorsque les individus ne parviennent pas à les mettre en œuvre, les stratégies identitaires poursuivent d'autres objectifs : différenciation, visibilité sociale et singularisation. Cf J. Kastersztein, *op.cit*, p.36

2. Les tensions discursives

Iracema, uma transa amazonica s'élabore sur une tension discursive permise par la confrontation des discours et postures prises par les personnages ou individus filmés. Tião Brasil Grande porte un discours propagandiste sur un Brésil en pleine expansion, un discours en accord avec la propagande militaire d'alors ; Iracema, en tant qu'Indienne et prostituée porte un discours qui se rapproche de celui de la minorité soumise et consentante empêchée de se prendre réellement en main ; le peuple témoigne du quotidien, de sa misère et de la manipulation dont il est victime. Enfin, le film construit, de façon paradoxale, un discours où précisément celui qui fait la propagande de Brésil, Tião Brasil Grande, permet par la parole qu'il donne à ses interlocuteurs, l'émergence de la plainte du peuple miséreux et permet également, par la traversée des territoires qu'il effectue, de captation d'images de la forêt ravagée, déforestée et en flamme.

a) La parole du dominant

Tião Brasil Grande n'incarne pas que le Blanc, le colon, celui qui venant d'un ailleurs exploite les ressources d'un territoire, il incarne essentiellement la voix officielle d'un pays sous propagande. La stratégie discursive de ce personnage se fonde sur trois pôles : la grandeur de la nation, le mythe de l'individu et la négation et le dénigrement de l'Autre.

- *La grandeur de la nation :*

Tout au long du film, Tião ne cesse de formuler sa foi en la grandeur du pays. Dès la première séquence où il apparaît il explique son surnom : il s'appelle Sebastião mais son petit nom est Tião et à force de l'entendre proclamer sa foi en un grand Brésil, son surnom est devenu, et il l'apprécie, Tião Brasil Grande (Tião Grand Brésil). Toute une série d'affirmations seront ainsi égrainées tout au long du film : « *le Brésil va de l'avant* », « *le Brésil progresse* », « *le Brésil est chaque fois plus grand* », « *le Brésil est une terre riche* » « *Je crois à l'avenir de mon pays* ». Ses discours sont relayés par les autocollants sur son camion dont celui qui reprend le slogan inventé par la dictature militaire brésilienne : « *Le Brésil aime-le ou quitte-le* ». En réalité, le discours de Tião concernant la nation est celui de la propagande militaire des années soixante-dix. En effet, la construction de la transamazonienne, réalisée durant le régime militaire de Garrastazu Médici (1969-1974), a été accompagnée de la mise en place d'un imaginaire social brésilien élaboré au travers d'un discours répercuté par divers vecteurs médiatiques de la société. La construction de cette route symbolisait dans ces médias l'idée

d'un « Grand Brésil », l'idée « la dernière grande aventure du siècle » et prouvait le « miracle brésilien » et le destin exceptionnel avec lequel la nation avait rendez-vous¹²⁴.

À propos de la construction de la route en elle-même, Tião dit : « *C'est la route qui apporte la richesse !* » « *Il faut qu'il y ait de la route, ça sert à rien de planter, cueillir et produire et de rester devant chez soi avec la marchandise non ? Faut aller de l'avant ! Le gouvernement est en train d'aider à tout cela ! C'est pour ça que je le dis, grâce à cette route tout va être mieux. On ne peut que aller de l'avant ! C'est comme le dit la phrase "personne ne retient ce pays"¹²⁵ ».*

Tandis qu'il partage sa foi en la grandeur du pays, les images nous montrent une tout autre réalité.

- *Le mythe de l'individu*

Conjointement à son discours sur la grandeur du Brésil, Tião propose des formules qu'il récite à l'un et l'autre de ses interlocuteurs : « *Dans ce pays seuls ceux qui ne savent pas se débrouiller ne réussissent pas !* », « *Ai confiance en ton avenir...Celui qui veut s'en sortir le peut* », « *il faut travailler pour progresser* » « *réussit dans la vie celui qui le plus chemine* ». La plus incroyable de ces tirades étant sans doute : « *Seul celui qui cherche la mort la trouve, celui qui ne la cherche pas s'en sort*¹²⁶ » Toutes ces formules reposent sur l'idée d'un individu ayant une totale emprise sur son destin. Un individu déconnecté des conditions sociales, économiques, politiques, psychologiques dans lesquelles il se trouve. En un mot, Tião adhère au mythe de l'individu, « cette entité qui, se proclamant transhistorique et par là inébranlable, se considère comme ce sujet autonome séparé du monde conçu comme un objet qu'il peut maîtriser et dominer¹²⁷ ». Ainsi, le discours propagandiste et nationaliste de Tião se révèle aussi également un discours politique dans cette injonction à déconnecter l'individu de son histoire et de ses conditions de vie et de faire du lien social, un lien médiatisé par l'argent, le profit et l'intérêt. Pourtant, à y regarder de plus près cette illusion de contrôle n'est pas aussi cohérente chez le protagoniste. En effet, son camion porte l'inscription sur le pare-choc d'une autre formule : « *Personne n'échappe à son destin* » (que faire de la volonté de l'individu

¹²⁴ Une récente recherche universitaire s'attache à étudier ces points ainsi que le vocabulaire de l'ère militaire : F. Dominience Menezes, *Enunciados sobre o futuro: ditadura militar, Transamazônica e a construção do Brasil Grande*, UNB Brasília, 2007.

¹²⁵ Phrase emblématique de la propagande dictatoriale.

¹²⁶ « *So quem ta procurando a morte é que a encontra, quem nao se mete com ela se dar bem* ».

¹²⁷ M. BENASAYAG, *Le mythe de l'individu*, La découverte, Paris 1998, p. 13.

alors ?) et d'autre part, sa formule selon laquelle seuls ceux qui cherchent la mort la trouvent est un déni évident de la condition humaine.

Ses formules déconnectées d'une cohérence interne, récitées davantage que comprises dans leurs conséquences et implications, font de Tião, une figure, non pas de l'aliénation (qui impliquerait une dépossession de soi ou de ses moyens conséquente à un asservissement à des contraintes extérieures politiques, économiques ou sociales) mais une figure de la bêtise. Or c'est précisément ce qu'il reproche à trois reprises à Iracema : « *Tu es bête* » lui dit-il.

- *La négation et le dénigrement de l'Autre*

Associé au discours sur la grandeur du pays et à formule nourrissant le mythe de l'individu, se retrouve le troisième pôle de la stratégie discursive de Tião Brasil : la négation et le dénigrement de l'Autre. Iracema, sa principale interlocutrice fait les frais de cette forme d'interaction consistant à atteindre l'intégrité narcissique de l'Autre. Comme nous l'avons déjà mentionné, à deux reprises, Tião dit à Iracema qu'elle est bête. Une première fois, après avoir fait sa connaissance et dansé avec elle, il lui dit qu'elle est bête parce qu'elle a allumé sa cigarette avec une allumette ayant déjà servi à quelqu'un d'autre et qu'elle lui demande s'il a un « corps fermé ». Rappelons que la croyance populaire brésilienne, héritée du syncrétisme religieux appelle « corps fermé » celui qui reste hermétique aux envoûtements ou à la magie noire, parfois même aux balles. « *Tu es bête, tout le monde sait qu'on allume pas sa cigarette avec l'allumette d'un autre et qu'on ne demande pas à quelqu'un s'il a un corps fermé* ». Une deuxième fois, alors qu'ils se baignent dans la rivière et qu'elle vient de fixer son tarif pour coucher avec, il lui dit qu'elle est bête parce qu'elle se passe de la crème sur le visage. Iracema lui ayant demandé de s'essuyer avec sa serviette, il craint que cette crème ne tache son bien. Iracema est toujours dénigrée après avoir été courtisée ou convoitée. De même lorsqu'il a exploité sexuellement sa présence, il la met dehors de son camion, devant un bordel en l'incitant à se virer « *Débrouille-toi !* » Dans ce sens, le comportement de Tião est semblable à celui du pervers narcissique¹²⁸ qui s'attache à conquérir pour disqualifier ensuite, en projetant sur autrui ses propres insuffisances. De plus, à trois reprises, il oublie son nom en l'appelant Jurema¹²⁹ au lieu d'Iracema. De nouveau l'autre n'est pas reconnu. De même lorsqu'il se moque d'Iracema déniait son identité indienne ou lorsqu'à la fin il la retrouve et insiste sur sa déchéance : *T'es très différente ! Quand on te regarde comme ça, on te*

¹²⁸ A. EIGUER, *Le pervers narcissique et son complice*, Dunod, 1989, Paris.

¹²⁹ Cette appellation n'est pas anodine : Jurema est, dans la symbolique indigène, tout à la fois une plante, une boisson et une entité indienne représentant l'âme de la forêt.

reconnaît plus ! (...) « Tu es plus moche ! » (Regardant ses dents) « Il en manque ! En plus, elles sont toutes noires tes dents ! » « T'as beaucoup changé...dans mon souvenir, tu étais différente ! Tu étais Plus belle ! » Mais, jouant toujours du paradoxe, lorsqu'il lui demande de montrer ses seins et qu'elle les montre, il s'exclame qu'ils sont toujours aussi beaux. Est-ce à dire qu'il la désire encore ? Iracema semble le croire et tandis qu'elle tente de repartir avec lui, il refuse aussi sec. Lorsqu'elle lui demande de l'argent il l'invective et lui dit : *« écoute ce que je te dis : réussit dans la vie celui qui le plus chemine »*. Iracema a pourtant bien cheminé à travers le Nord du pays !

Tião synthétise la position propagandiste de ces années de dictature qui se construisait au travers de formules vides de sens, de la répétition incessante de *slogans* à la gloire d'un grand pays et de l'exclusion des minorités politiques et sociales.

b) La parole d'Iracema

En tant qu'Indienne mineure (elle n'a que quinze ans) et prostituée, Iracema fait partie du groupe des dominés, c'est-à-dire ceux qui se retrouvent dépossédés de leurs terres (Indiens) exploités au travers de leurs corps (prostituées). À l'encontre du discours reposant sur le Mythe de l'individu, Iracema, élabore, sans le savoir, une conception psychosociale de la misère. Écoutant la prostituée Tereza lui parler de son désir de partir ailleurs, Iracema qui pourtant tentera elle aussi en vain cette aventure, la met en garde contre l'idée qui consisterait à croire qu'il suffit de se croire capable de partir pour arriver à destination : *« T'as tellement envie d'arriver jusqu'à Sao Paulo mais t'arrivera jamais jusque là-bas.*

Les interventions verbales d'Iracema ne sont pas très nombreuses et possèdent trois caractéristiques : elles s'énoncent très souvent par la forme négative (*« Tu n'arriveras jamais à São Paulo » « Je veux pas y aller » « Je vais pas descendre dans ce bordel » « Je ne suis pas Indienne » « je te donnerai pas mon bout de lame de rasoir »* pour en citer quelques unes) ; elles sont mensongères lorsqu'elles la concerne : *« J'ai 21 ans » « Je suis Blanche »* ; elles sont insultantes lorsqu'elles répondent à des agressions (vis-à-vis de Tião lorsqu'il la laisse sur le bord de la route, des policiers qui l'embarquent ou vis-à-vis de la femme venant lui faire une scène de jalousie).

Contrairement à Tião qui possède une logique discursive affirmative qui lui permet de lire et de penser le monde, il n'y a pas chez Iracema de regards sur le monde, comme si le spectateur n'avait pas accès à son intériorité. Elle fait preuve de compassion vis-à-vis d'une femme qui lui raconte ses difficultés de vie en demandant à Tião, qui va le refuser, de les emmener dans son camion, mais à part cet exemple précis, rien n'est dit sur son sentiment vis-à-vis de

l'espace et du temps qu'elle traverse. Elle semble reprendre à son compte le désir de voyage affirmé par Tereza d'abord et Tião ensuite. Comme si sa parole n'avait pas de légitimité et qu'elle devait s'en tenir, malgré ses résistances (investies dans les énoncés adoptant la forme négative) à ce que disent les autres.

c) Témoignages du peuple

La partie documentaire de ce film de fiction va mettre à jour une troisième forme de discours : celle qui est portée par les gens du peuple (non acteur) interviewés le plus souvent par Tião qui du coup, permet l'émergence de leur témoignage du quotidien. Ainsi un homme qui raconte une pratique courante dans la région, et dont il a été victime, consistant à s'appropriier la terre d'autrui à l'aide de faux documents et de pratiques agressives :

« C'est pas facile ici, un petit arrive, il achète un petit bout de terre, alors y a un grand qui arrive et dit que c'est à lui ». Tião a à ce moment du film, tout en doutant de la parole de l'homme (*« je sais pas si c'est vrai ce que tu racontes »*) a néanmoins un rôle pédagogique en précisant qu'il faut exiger des papiers officiels lorsqu'on achète un petit bout de terre. Un peu plus tard, la femme d'un vendeur de bois raconte à Iracema les difficultés du quotidien, plus loin, une couturière raconte son métier et invite Iracema à travailler comme elle, même si elle ne gagne pas beaucoup. Le peuple, au travers de leurs prises de parole, témoigne de l'inexistence du « Grand Brésil ». D'autres personnages illustrent les facettes sombres d'un Brésil corrompu. L'immigration illégal est montrée au travers d'un passeur qui vend, à un grand propriétaire terrien, un groupe de paysans hispano-américains condamnés à l'esclavage.

d) Le discours des images

Les différents discours verbaux inscrits dans le film, ainsi que les images et la bande-son constituée des succès populaires de la « *musica brega* » (musique ringarde) ou musique de propagande à la gloire d'un grand Brésil¹³⁰ font de *Iracema*, un film qui articule une tension produite par un triple discours : le discours nationaliste (qui prédomine dans les dialogues du film), le discours populaire (celui d'Iracema et du peuple ; moins présent mais servant de point de fuite par rapport au premier) enfin le discours visuel (véritable contrepoint symbolique du premier).

¹³⁰ Sur les liens entre musique de propagande et dictature Cf. Erika Thomas *op. cit.* 2009

Au-delà des terres en flammes et des zones déforestées, des espaces frontaliers miséreux et des habitations insalubres montrés à l'image et faisant de l'Amazonie un lieu de dévastation, d'exploitation et de misère, l'Amazonie est avant tout représentée comme un espace qui emprisonne les exclus : malgré leur envie de quitter les lieux ils n'y parviennent jamais. Qu'arrive-t-il à ces protagonistes qui rêvent d'Ailleurs? Ils tournent en rond. Car cet espace est labyrinthique. Le sujet se perd et s'y perd. L'horizon final d'Iracema est tout entier dans l'image du camion de Tião qui s'éloigne tandis qu'elle reste sur la grande route qu'elle n'a jamais réussi à quitter. De même que Tereza a fait du stop en sens inverse et se retrouve au point de départ, les courants profonds de la réalité sociale vont contraindre Iracema à une lente déchéance sur place après avoir effectué un bout de chemin. L'Amazonie peut être considérée comme le lieu psychologique à partir duquel va surgir le lien intime entre l'absence de perspectives géographiques et la dissolution de l'identité des protagonistes. Iracema erre, elle aussi, le long de la transamazonienne, rêvant à l'instar de son amie Tereza, de quitter cet endroit où nul espoir de vie meilleure ne semble permis. Le film *Iracema* - au travers des espaces qu'il présente et des situations qui traversent ces mêmes espaces - questionne subtilement ici, la place de l'individu ailleurs que dans son espace d'appartenance. Lié à son groupe social, avec ses normes et ses références propres, l'individu dès lors qu'il pense pouvoir s'extraire individuellement de ses appartenances pour en choisir d'autres se trouve confronté à une réalité déchirante : son désir est celui de tout un groupe confronté précisément à une lourdeur qui en empêche la réalisation en même temps qu'elle en attise la survivance.

3. *Iracema*, un mythe revisité

En 1865, José de Alencar publie le roman *Iracema*, sous-titré « une légende du Ceara ». Le roman raconte l'histoire d'une rencontre entre la belle indienne et un guerrier Blanc Martin. L'histoire d'amour est romantique et idéalisée même si, comme Tião, Martin se lasse d'Iracema. Le film *Iracema, uma tranza amazonica*, réduit la rencontre à la simple exploitation sexuelle, une union infertile à tout point de vue (*Iracema* de José de Alencar donne vit à un enfant qui sera emporté par son père après la mort d'Iracema). La figure de l'Indienne en est radicalement transformée tout comme les valeurs qui sont les siennes.

a) La figure de l'Indienne

Iracema est une prostituée mineure qui chemine vers sa déchéance caractérisée par la perte de dignité. Sale et édentée, elle est réduite à la mendicité à la fin du film. Iracema est ivre à la fin

du film, entourée d'autres prostituées, qui comme elle, boivent et rient à tue-tête. La comparaison entre la situation de départ (séquence où l'on découvre Iracema) et la situation d'arrivée (dernière séquence) met en perspective un parcours de vie caractérisé par la violence et la solitude. Iracema se fait en effet agressée à plusieurs reprises, de façon verbale ou physique, par les hommes, par une femme, par les représentants de la loi: elle est laissée sur le bord du chemin une nuit devant un bordel par Tião qui s'est lassé d'elle ; elle est emmenée par deux policiers qui la malmènent ; elle se bat avec une femme jalouse et se fait frapper par un homme qui la chasse. Les dernières retrouvailles avec Tião constituent une nouvelle agression puisqu'il lui renvoie le miroir d'une femme édentée, moche et mendicante en la laissant de nouveau sur le bord de la route, dans la poussière du camion qui s'arrache de cet espace hostile. Elle insulte Tião et rit de plus belle, aveugle à sa détresse.

b) La Rencontre Blanc/Indienne et le destin de l'anthropophagie

Dans ce film, contrairement à ce qu'il se passe dans *Hans Staden* ou *Qu'il était bon mon petit français*, c'est le Blanc qui la sollicite. La rencontre est sous le joug de l'économie et non pas du rituel culturel. Dans cette rencontre, contrairement à ce qui se passe dans les deux autres, elle n'est pas perçue comme appartenant à un groupe guerrier et menaçant mais comme l'élément isolé d'un groupe et comme quelqu'un de bête. Dans cette rencontre, nulle menace de dévoration vis-à-vis du Blanc : c'est Iracema qui est prisonnière de cet espace et qui se laisse dévorer par l'exploitation sexuelle et économique à laquelle elle semble condamnée. Dans cette rencontre, si comme dans *Qu'il était bon mon petit français*, une des séquences est consacrée à une baignade en rivière, dans Iracema, la baignade est l'occasion de fixer les tarifs, d'ailleurs revus à la baisse par Tião. Dépouillée de tout romantisme et de toute représentation exotique, la rencontre entre le Blanc et l'Indienne est celle de l'exploitation sexuelle d'une mineure. Quant à l'anthropophagie, au sens métaphorique de l'absorption de la culture de l'Autre, elle est présentée en tant que postulat de base dès les premières séquences du film au travers de la procession religieuse à laquelle se joint Iracema. Les Indiens quittent leurs barques pour intégrer la ville et ses valeurs : les traces du festin anthropophagique, dont sont victimes les Indiens, se retrouvent dans le parcours fatal d'Iracema marqué par un déni identitaire et une errance topographique sans fin.

Troisième Partie

Les indiens dans la vidéo : de l'exclu social au résistant combattant

Les ateliers vidéos *Videos nas Aldeias*: l'Indien comme sujet et objet du discours, la vidéo comme instrument politique

En 1979, année marquant l'ouverture politique du régime militaire brésilien, le *Centre de Travail Indigéniste* (CTI)¹³¹ est créé par des anthropologues et éducateurs sociaux. Il a pour principal objectif de défendre les droits des peuples indigènes avec lesquels ils travaillent et auxquels il apporte assistance sociale, juridique, technique afin de leur permettre d'atteindre une auto-suffisance économique et politique. Le projet « *Vidéo dans les tribus* », initié par Vincent Carelli et les Indiens Nambiquara, est un des projets développés en 1987. Les peuples sont filmés et commentent *a posteriori* ce qui est donné à voir et à entendre. L'objectif de ce projet précurseur est de soutenir, par des moyens audiovisuels, la lutte des peuples indiens ainsi que leur consolidation identitaire, territoriale et culturelle. En 1990, l'anthropologue américain Terence Turner va proposer aux Indiens Kayapo un atelier de formation vidéo afin de s'appropriier le discours filmique porté sur leur communauté¹³². Le succès de cette entreprise sera déterminant pour la suite : en 1997, Vincent Carelli généralise les ateliers de formation à la pratique audiovisuelle, ce qui va permettre aux Indiens de différentes communautés de se saisir, audiovisuellement parlant, d'eux-mêmes. Un réseau de distribution est également créé. Aujourd'hui, le site <http://www.videonasaldeias.org.br> rassemble, présente, diffuse et distribue l'ensemble de ces vidéos. La série Cinéastes Indigènes est régulièrement présentée dans des festivals, permettant ainsi aux vidéos d'acquérir une plus grande visibilité ainsi qu'une reconnaissance professionnelle notamment au travers de prix nationaux et internationaux, ce qui, a long terme devrait permettre à cette

¹³¹ <http://www.trabalhoindigenista.org.br/historico.asp>

¹³² voir Terence TURNER, « The Kayapo Video Project, A progress report », *Revue de la Commission d'Anthropologie Visuelle*, (Université de Montréal), 1990 consultable sur le net : http://www.anthro.umontreal.ca/personnel/beaudetf/Media_Autochtones/6-kayapo/pdf/Turner.pdf et Terence TURNER « Representation, collaboration and mediation in contemporary ethnographic and indigenous media. » *Visual Anthropology Review*, vol. 11 N°2, 1995. p. 103-106.

série indigène d'intégrer le marché secondaire de l'audiovisuel c'est à dire celui des chaînes câblées et/ou thématique et des web télé. L'appropriation et la maîtrise des codes de communication du monde non Indien, la communication par l'image et par le langage cinématographique, en particulier celui du montage, ont permis aux communautés indigènes d'acquérir un espace de visibilité pour eux-mêmes. Même si la répercussion de ces réalisations reste modeste au Brésil, elle permet de donner de l'Indien une image qui cesse d'être celle d'un sauvage exotique ou d'un exclu social pour en faire un combattant qui s'organise et se bat pour ses droits avec les armes façonnées par les Blancs. En 2000, tandis que le Brésil célébrait ses 500 ans de « découverte », une *telenovela* brésilienne a fait l'objet d'une protestation importante de la part de diverses communautés indigènes qui ont adressé le 9 novembre 2000 une lettre aux députés de la Commission des Droits de l'Homme leur demandant de les aider à combattre les stéréotypes négatifs véhiculés sur les Indiens par la *telenovela* : violences sexuelles à l'égard des Indiennes présentées comme nymphomanes, figures du Pajé tournée en ridicule, l'Indien présenté comme étant ontologiquement paresseux, sont entre autres les causes de l'indignation des communautés. La commission a relayé l'information auprès de la chaîne Globo qui participait, au travers de sa *telenovela* intitulée *Uga, Uga*, à la discrimination d'une partie du peuple brésilien. Mais l'image de l'Indien a-t-elle été réparée ? Nous pouvons considérer les réalisations vidéo des communautés indigènes qui nous offrent une autoreprésentation d'elles-mêmes comme un équivalent symbolique à la lettre de protestation. En offrant l'image d'un peuple organisé et en lutte, d'un peuple fier de son identité, ces réalisations participent à la réparation psychique et iconique de l'identité au sein des communautés et au sein de la société brésilienne même si elle a une ampleur très limitée en raison de sa diffusion restreinte.

Cependant, il faut noter que le site *Video nas Aldeias* précise que des contrats d'auteurs sont signés afin de répartir équitablement les revenus liés à la diffusion de ces images. Ainsi, ces contrats attribuent 35% des bénéfices des diffusions et ventes aux réalisateurs indigènes, 35% à la communauté filmée pour le droit à l'image et 30% pour l'association *Vídeo nas Aldeias* qui seront réinvestis dans le projet en terme d'équipement, de formation et de projet traduisant ainsi, le désir d'intégrer le marché de la vidéo via la création d'un distributeur relevant de cette structure.

Depuis 2000, *Video nas Aldeias* est une association indépendante qui comprend plus de soixante-dix films, dont plus de la moitié sont des réalisations de cinéastes indigènes de vingt-

cinq ethnies différentes, plus de trois mille heures d'images de quarante communautés indigènes. Les vidéos sont en langues originales sous-titrées en portugais, souvent également en anglais, et espagnols, parfois en français et en italien. *Vídeo nas Aldeias* contribue à la connaissance des communautés indigènes et se veut instrument de lutte politique en faveur de celles-ci. Le cas des Indiens isolés de Corumbiara est éloquent à ce sujet : en 1985, vendu aux enchères durant le régime militaire, le sol de Corumbiara, (Sud de Rondônia) va être le décor du massacre des Indiens isolés qui s'y trouvent. Les propriétaires terriens et la propre FUNAI rechignent à voir les signes évidents de ce massacre et de l'existence de ces Indiens sur ce territoire. À la fin des années quatre-vingt, la production et diffusion, au niveau national, d'images montrant des contacts avec des Indiens isolés, rendus craintifs et vivant cachés dans ces terres, ont été déterminantes pour que la justice fédérale brésilienne reconnaisse l'existence de ces Indiens et ordonne leur protection. Vingt ans après ces premières images, Vincent Carelli réalise en 2009 le documentaire *Corumbiara* sur la recherche des preuves concernant le massacre de ces Indiens.

Instrument politique, instrument de consolidation identitaire, la vidéo sur les Indiens et/ou réalisée par les Indiens ne cesse d'intéresser les anthropologues et universitaires issus de champs disciplinaires voisins. Quel est donc le contenu spécifique de ces discours ?

Y a t il des Indiens au Cearà ¹³³?

Jusqu'au années 1980, la réponse à cette question a été tout simplement : non. Dans l'Etat du Ceara (Nordeste du Brésil) il existe au moins treize ethnies reconnues aujourd'hui par la FUNAI et près de 22.400 habitants du Ceara qui s'auto définissent comme Indien. Répartis dans différentes zones du Ceara et en particulier dans les régions du nord, Inhamuns et dans la région métropolitaine. En juillet 2008, nous avons rencontré et filmé trois communautés indiennes du Ceara : les Tapeba, les Jenipapo-Kanindé et les Pitaguary. Le catalogue de *Video nas Aldeias* ne contient pas de vidéos réalisées par ces peuples ou relatives à ceux-ci¹³⁴. Ils nous semblaient donc manquer de visibilité au sein même de la population indienne du Brésil. Et pour cause, la particularité de ces communautés nordestines est qu'elles revendiquent leur appartenance ethnique depuis relativement peu de temps. En effet, le XIXe siècle les ayant

¹³³ Etant moi-même originaire du Ceara, la question m'intéresse particulièrement.

¹³⁴ Les cinéastes indigènes de *Video nas Aldeias* proviennent des communautés suivantes: Ashaninka, Asurini, Baniwa, Enawenê-Nawê, Gavião-Parakatejê, Guarani-Kaiowa, Guarani-Nbya ; Kashinawa, Ikpeng, Kaingang, Kisedjê, Krahô, Kuikuro, Makuxi, Nambiquara, Paranà, Pankararu, Tariano, Waiãpi, Waimiri-Atroari, Xavante, Yanomami et Zo'é.

condamnées, par le biais d'un décret législatif¹³⁵, à renier leur identité indienne, ce n'est qu'à partir des années 1980 que celles-ci ont lutté pour la reconnaissance de leur identité et pour la démarcation de leurs terres. Il nous a semblé intéressant de constater que la réappropriation identitaire se faisait, pour gagner en visibilité et reconnaissance au sein de la société brésilienne, au travers d'attributs de parures et de peintures corporelles : ainsi présentés, les indiens du Ceara se rendaient visiblement identifiables. Comme si pour exister l'Indien devait d'abord être reconnu visuellement et qui sait, peut-être, se reconnaître lui-même au travers des images stéréotypées que fabrique la société blanche à son égard. La deuxième chapitre de cette partie consacrée à la vidéo, analysera les points de vues Tapeba, Jenipapo-Kanindé et Pitaguary contenus dans la vidéo *Tapeba et autres Indiens du Ceara, entre mémoire et reconquête*¹³⁶.

¹³⁵ Décret n° 9.10/1863 du 9 octobre 1863. Source : www.al.ce.gov.br (ce décret abrogeait le décret impérial de 1813 (art. 75) qui reconnaissait officiellement les terres indiennes du Ceara).

¹³⁶ Erika Thomas (21mn46, documentaire 2009). Sélectionné au 53^e *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 brésiennes TV Camara Ceara, TV Camara Brasilia, TV Senado Brasilia.

CHAPITRE 1

Les cinéastes indigènes : mises en scènes et mises en formes du groupe

I. Présentation des films¹³⁷

Sur la grande variété des vidéos réalisées par les Indiens et présentées notamment sur le site de *Video nas Aldeias* nous avons retenu six courts documentaires ayant été réalisés par les indiens de différentes ethnies et régions du Brésil¹³⁸ : 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). Les vidéos sont tournées en langue indigène et sous titrées en portugais. Elles mettent en perspective, de façon transversale à la présentation de soi, les fonctions sociales¹³⁹ spécifiques au sein de ces communautés voire plus largement au sein de la société brésilienne. Certes, elles demeurent marginales et relativement peu visibles. Cependant la fonction de célébration du groupe, de consolidation identitaire et de transmission de l'héritage social y sont fortement présentes conjointement à la fonction de témoignage et de revendication ainsi que celle de divertissement.

- *A gente luta mas come fruta (On lutte mais on mange des fruits*, Isaac Pinhanta et Valdete Pinhanta / Ashaninka, 40min, 2006) raconte le quotidien des Ashaninka face à l'invasion de leurs territoires par les entreprises commerciales de transformation du bois. Le film met également en relief les valeurs Ashaninka concernant la gestion des ressources naturelles de leur environnement dans un souci de non gaspillage et de préservation de cet environnement. En fait, bien avant la mode écologique des « ressources durables » ces communautés avaient déjà formalisé ce concept et l'avait mis en pratique souhaitant déjà que celle-ci perdure afin d'assurer leur survie.

¹³⁷ Voir fiche technique complète des vidéos sur le site <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?f=31>

¹³⁸ Voir localisation de ces peuples en annexe 3.

¹³⁹ Nous adoptons ce terme (polysémique en sociologie et en anthropologie) dans un sens très large impliquant la prise en considération des soubassements sociaux symboliques d'un fait culturel (dans ce cas, la production de vidéo) comme producteurs de faits sociaux repérables à l'intérieur d'un groupe. Pour une vision globale de cette notion en sociologie voir BOUDON-BOURRICAUD, *Dictionnaire critique de la sociologie*, Paris, Quadrige, P.U.F. 1982, p. 265 en anthropologie voir BONTE-IZARD, *op. cit.*, p. 286.

Ce film a obtenu le Prix Panamazônia 2007 de la Meilleure Production Audiovisuelle d'Action Aid Americas en mars 2007 et celui de Meilleur documentaire au Cine Gaia de Rio de Janeiro en 2008.

- *Espero que vocês gostem destes filmes (J'espère que vous aimerez ces films*, Takumã Kuikuro / Kuikuro, 10min, 2007) présente la fête d'inauguration du DVD Cinéastes Indigènes Kuikuro dans la tribu Ipatse, Xingu, en 2007 en discutant la fonction mémorielle des enregistrements vidéos des peuples indigènes.
- *A história do monstro Kátpy (Histoire du monstre Kátpy*, Kamikia P.T. Kisedje, Whinti Suyá / Kisêdjê, 4min, 2009) met en image la légende du monstre Kátpy que les Indiens racontent depuis la nuit des temps: un "monstre" menace les chasseurs Kisêdjê de la tribu Ngôjwêrê (Mato Grosso). Une menace servant, dans le film, de métaphore au renforcement de la solidarité entre les membres de la tribu.
- *Prîara Jõ, Depois do ovo, a guerra (Prîara Jõ, après l'oeuf, la guerre Komoi Panará/Panará*, 15min, 2008) met en scène des enfants qui jouent à la guerre et à l'anthropophagie.

Le fait que ces films soient tous primés nous interpelle doublement. Le sont-ils pour en guise de réparation symbolique pour ces peuples spoliés ou le sont ils pour leur permettre d'intégrer le marché de la vidéo et ainsi de mettre en place un véritable retour sur investissement ?. L'analyse de ces documents devraient nous permettre de répondre a ces questions.

Ce film a obtenu le prix de TV SESC au Festival International de Courts Métrages de São Paulo, Brésil, en août 2008 ; le prix du meilleur documentaire international au Ve Festival de Courts Métrages de Cusco FENACO, Pérou en 2008, le prix Porta-Curtas de Petrobras, Festival *Janela Internacional de Cinema* de Recife en 2008, le prix Manuel Diegues Júnior dans la catégorie "Conception et réalisation", *Mostra Etnográfica* de Rio de Janeiro, Brésil en 2008 ; Prix du meilleur court métrage du Festival *Cine Gate's* de Brasília, Brésil en 2008 et du meilleur scénario du Festival Curta-Canoa, Canoa Quebrada, Ceara, Brésil en 2008.

- *Bimi, Mestra de Kenes (Bimi, experte en Kenes, Zezinho Yube, / Hunikui-Kaxinawá*, 4min. 2009) est le portrait d'une tisseuse Hunikui également experte en peinture

corporelle. Marina, Bimi, raconte son apprentissage de l'art du tissage et des savoirs que toute tisseuse doit connaître.

- *Nós e a cidade* (*Nous et la ville*, Ariel Duarte Ortega / [Guarani-Mbya](#), 5 min 41, 2009) est la version courte du film *Duas aldeias, uma caminhada* de Ariel Ortega, Jorge Morinico et Germano Benites, trois réalisateurs Guarani. Le film relate le quotidien des [Guarani-Mbya](#), leurs artisanats et la difficulté d'en vivre.

II. Les pôles narratifs

Un premier regroupement des films considérés nous permet de les classer en trois groupes ou trois pôles narratifs distincts : mises en scènes fictionnelles de l'imaginaire indigène (*A história do monstro Kátpy* et *Prîara Jõ, Depois do ovo, a guerra*) mises en images des rites, de l'artisanat et de leurs valeurs (*Espero que vocês gostem destes filmes*, *Bimi*, *Mestra de Kenes* et *Nós e a cidade*) et enfin, mises en images de la réalité des luttes indiennes (*A gente luta mas come fruta*)

1. L'imaginaire en scène : la nourriture quotidienne

A história do monstro Kátpy et *Prîara Jõ, Depois do ovo, a guerra* rejouent un imaginaire social indien: celui de la légende du monstre Kátpy et celui des guerres tribales associées à l'anthropophagie. Dans ces deux films la nourriture tient une place centrale. Dans *Prîara Jõ, Depois do ovo, a guerra*, des enfants jouent, dans la forêt broussailleuse, à combattre des indiens *Txukarramãe* (sous groupe des Indiens Kaiapo, indiens du Xingu) et l'un d'entre eux constitue une prise censée être mangée par les autres :

- *Nous allons tuer les Txukarramãe dit l'un des enfants*

- (à sa prise) : *Je vais l'alimenter car les femmes ne voudront pas manger un œuf!*

C'est mon ami mais je vais le frire et le manger !

Un autre enfant (la prise) : *Les femmes vont allumer un grand feu pour moi*

- *Je vais couper son corps et répartir les morceaux : un bout pour Kuka, un autre pour moi, un autre pour Sewa ; Les tripes et le foie seront pour les femmes* (tous les enfants éclatent de rire)

Dans *A história do monstro Kátpy*, un vieil Indien raconte l'histoire de ce monstre (dénommé "Indien laid") qui s'attaqua à un Indien Kisêdjê. Tandis qu'il raconte cette légende qui se transmet de génération en génération, des Indiens jouent la légende. Il y a, dans cette fiction contenue à l'intérieur du documentaire, également une problématique orale et anthropophage.

En effet, le chasseur Kisêdjê commence par dire à sa femme qu'il part chasser car leurs enfants ont pleuré de faim toute la nuit. Tandis qu'il parvient à chasser un singe, le monstre *Kátpy* (un Indien barbu) l'attaque, le tue et le transporte dans un grand panier en osier qu'il fabrique sur place. Une abeille pique la prise qui ressuscite et profite du moment où le monstre pose le panier pour s'échapper discrètement en prenant soin de remplir le panier de pierres. La fin est la même pour les deux protagonistes : des enfants de l'un comme de l'autre s'exclament à l'arrivée de leur père « voici papa ! Il a apporté de la nourriture, une grosse bête » mais l'un comme l'autre non rien à manger et les enfants se mettent à pleurer. C'est lorsqu'il demande à sa femme de préparer le feu que le monstre s'aperçoit que sa prise a été remplacée par des pierres. Le chasseur Kisêdjê a failli être la nourriture de cette famille.

Dans les deux histoires la forêt semble dense et fertile pourtant elle se rapproche d'un désert puisqu'on y pleure de faim. De même, elle est filmée comme un lieu labyrinthique sans frontières précises, cette approche esthétique est d'autant plus intéressante qu'elle semble illustrer la frontière incertaine entre la proie et le chasseur, la nourriture animale (le singe capturé et perdu) et la nourriture humaine (capturée et évadée). Tout aussi incertaine est la frontière entre la vie et la mort : qu'en est-il du singe transpercé par une flèche ? Qu'en est-il de ce mort qui se réveille grâce à une piqûre d'insecte ?

Au-delà de la problématique commune liée à la nourriture, d'autres points de convergences lient ces deux films mettant en perspective un imaginaire indien. Dans ces deux films, le jeu constitue une dimension importante : les enfants jouent à la guerre et au rituel anthropophagique ; les adultes jouent la légende du monstre *Kátpy*. Dans les deux films, le(s) chasseur(s) et le(s) chassé(s) ont un rapport de proximité affective (« *il est mon ami mais je vais le tuer* ») ou situationnelle (le contexte de faim dans la forêt). De même, dans les deux films nous assistons à une réappropriation, par des enfants et par des adultes, de l'imaginaire indien véhiculé à travers les générations.

a) Le jeu et la pratique rituelle anthropophagique

Spontané et universel, le jeu a initialement été étudié en tant qu'activité témoignant du développement de l'individu¹⁴⁰, et en tant qu'espace psychique et physique lui ouvrant la voie

¹⁴⁰ Voir en particulier les travaux de Piaget et Wallon qui distinguent les stades, allant du biologique au social, franchis par le psychisme au travers des jeux et de l'appropriation progressive des règles.

d'accès à l'élaboration symbolique, à la créativité et à la vie culturelle¹⁴¹. Les jeux que partagent les protagonistes des deux petits films tournent autour du combat (tuer) et de l'anthropophagie (manger). D'un côté, le jeu est spontané, la caméra saisit l'imaginaire d'un groupe d'enfants qui s'amuse dans une forêt ; de l'autre, il est une mise en scène ou une dramatisation d'une légende : le montage parallèle nous permet de saisir l'Indien conteur d'histoire et l'histoire mise en image et interprétée par d'autres indiens. Il est intéressant de constater que ces propositions audiovisuelles donnent les deux versions de la fonction anthropophagique étudiée par l'anthropologue brésilien Viveiro de Castro¹⁴² : pratique vouée à la transgression des frontières de l'humanité en rapprochant l'Indien des Dieux, lorsque le rituel vise à l'assimilation de l'âme de l'Autre (c'est le cas du jeu des enfants) , pratique rapprochant l'Indien de l'animal, lorsqu'elle s'effectue pour nourrir un corps affamé (c'est le cas de la mise en scène des adultes).

b) La proximité affective et contextuelle : la guerre et la chasse

La dimension de proximité repérée dans *A história do monstro Kátty et Prâra Jô, depois do ovo, a guerra* illustre les croyances et valeurs indiennes concernant l'acte de tuer et l'acte de manger intrinsèquement liés. Dans ces deux petits films il y a une mise en commun des affects (« *il est mon ami mais je vais le tuer* ») ou des situations (la faim qui pousse à la chasse) vécues par les protagonistes qui nous permettent de considérer le combat comme pratique guerrière entre personnes de même valeur (« *il est mon ami* ») ou comme une partie de chasse entre un chasseur et une proie. Dans ce dernier cas, il convient de souligner que le chasseur indien Kisêdjê ayant capturé un singe mais devenant une proie à son tour illustre encore la proximité ou porosité des frontières entre l'homme et l'animal. Tout comme le repas anthropophagique illustre dans ces deux petits films les raisons d'une pratique sociale, la proximité affective et contextuelle propose un discours sur le combat et la chasse étayé sur une conception d'appartenance collective à un groupe social (pouvant être décliné en : les humains, les Indiens, les amis) ou à un ensemble plus vaste comprenant les humains et les animaux aux prises avec leurs besoins vitaux.

¹⁴¹ Les travaux de Freud sur le Jeu de la bobine en tant qu'acte symbolique (*Au-delà du Principe de plaisir*, 1920) s'inscrivent dans cette conception, tout comme ceux de Winnicott présentés dans *Jeux et réalité* (1975) d'où est tirée la notion d' « espace transitionnel » du jeu.

¹⁴² E. VIVEIROS DE CASTRO, "Os deuses canibais: a morte e o destino da alma entre os Arawete" in *Revista de Antropologia* (São Paulo), v. 27-28, n. 03, p. 55-90, 1984.

c) La réappropriation imaginaire : ancrage symbolique des récits collectifs

Au-delà de la réappropriation des récits collectifs relatifs à la guerre, la chasse, la survie et l'anthropophagie, nous pouvons considérer au travers des deux films dont il est question ici, que la fiction proposée par l'imaginaire des enfants indiens ou la légende retransmise par le vieil Indien élaborent, au-delà de leur contenu manifeste, des discours sur l'identité, la nature et certains aspects de l'histoire des Indiens. Les discours sur l'identité des Indiens et leurs spécificité identitaire mise en perspective par un système discursif étayé sur la combinaison « eux/nous » peuvent être saisis au détour de réflexions anodines comme « *Tu te coiffes comme un Blanc mais nous avons encore nos propres coupes de cheveux* » que dit un des enfants indiens à un autre, tout en lui coupant les cheveux dans *Príara Jõ, depois do ovo, a guerra* ; ou encore au travers du récit légendaire racontée par le vieil Indien de *A história do monstro Kátpy* où le chasseur d'Indien, le monstre, est une figure de l'Altérité (l'« Indien laid ») et où deux familles (celle du chasseur Kisêdjê et celle du monstre) sont présentées comme deux groupes distincts. Les discours sur la nature guerrière, habile et rusée sont décelables en particulier dans les situations de préparation à la guerre (chez les enfants de *Príara Jõ, depois do ovo, a guerra* imbus de leur puissance et certains de leur victoire) celles du savoir-faire lors de la chasse (chez les chasseurs de *A história do monstro Kátpy*) et celles mettant en œuvres les moyens d'atteindre leurs objectifs (le chasseur qui s'évade en mettant des pierres à sa place dans le panier dans *A história do monstro Kátpy*). Enfin, les discours sur l'histoire des Indiens sont essentiellement repérables au travers de la voix off et in qui raconte l'histoire qui se raconte de génération en génération dans *A história do monstro Kátpy* d'une part ; et dans le discours des enfants réactualisant les invectives guerrières d'autrefois. Ainsi, au travers de la réappropriation imaginaire des récits collectifs, les Indiens se perçoivent comme possédant une identité collective singulière qui les distingue des Blancs, des Txukarramãe, de l'« Indien laid » étayée sur une nature guerrière, habile et rusée qui se manifeste à travers le temps.

2. Mises en images des rites, de l'artisanat et de leurs valeurs :

la constitution d'un fonds culturel

Trois films de l'ensemble des films vidéo considérés mettent en perspective les rites et l'artisanat indiens. Il s'agit de *Espero que vocês gostem destes filmes*, *Bimi*, *Mestra de Kenes* et *Nós e a cidade*. Le premier, *Espero que vocês gostem destes filmes*, en montage parallèle, restitue la fête de célébration de la sortie du DVD contenant les films indiens réalisés par les communautés indiennes sur leurs différents rituels et les réactions d'intervenants indiens et non indiens quant au sens de cette réalisation vidéo et quant à l'importance qu'elle revêt au

sein de la communauté. Ce premier film est donc la mise en abyme d'un film qui porte sur les rites sacrés qui, selon Durkheim, ont quatre grandes fonctions : inculquer des règles de conduites aux membres d'un groupe ; créer et favoriser la cohésion du groupe ; perpétuer la tradition et créer un sentiment de bien-être personnel¹⁴³. Le film dans le film est perçu par les uns et les autres comme l'élément d'un fonds culturel indien, comme le précisent les interviewés :

« *Ces films sont importants pour que nos chants et nos coutumes ne se perdent pas* » dit l'un d'entre eux, « *ces films seront regardés par nos petits-enfants* » dit un autre. Les Blancs ou non indiens interviewés s'amuse de l'inversion des rôles : « *Avant c'est moi qui interrogeait les Indiens, aujourd'hui c'est vous qui m'interrogez !* » déclare un anthropologue. Un autre souligne la participation des femmes indiennes et la prouesse technique des réalisations réflexion que l'on pourrait interpréter comme l'expression d'une vision stéréotypé de l'Indien comme étant un être moins capable. Mais au-delà de la constitution du fonds culturel, autre chose advient au cours de la cérémonie organisée autour de la projection des films. En effet, en filmant les cérémonies rituelles sacrées et en en faisant l'objet d'une projection collective au sein de la communauté, le lien social se trouve doublement renforcé : par le rite lui-même et par la mise en image et la diffusion de celui-ci qui réactive par la réception collective, les symboles fondateurs et l'ordonnancement collectif du groupe¹⁴⁴.

Les deux films suivants portent sur l'artisanat indien tout aussi chargé d'affect et de symbolique. *Bimi*, *Mestra de Kenes* et *Nós e a cidade*, se concentre sur le savoir faire artisanal et sur la transmission de ce savoir. Bimi est experte dans l'art de la peinture corporelle et dans l'art du tissage, le film explicite son savoir faire et lui permet de divulguer, de façon pédagogique, celui-ci. Le film est intéressant dans la mesure où il dresse le portrait d'une femme, contrairement à tous les autres qui présentent un groupe ou une communauté. *Nós e a cidade* intègre la question du territoire en filmant les Indiens travaillant au sein de leur communauté reculée d'une part et en les filmant dans le milieu urbain en train de tenter de vendre le produit de leur travail artisanal. La difficulté de vendre ces objets en bois et les objets en paille tressés rend l'Indien étranger à cet espace urbain infertile et aliénant : « *on est pas tristes parce qu'on vend pas mais parce qu'on dirait qu'on dépend de leur argent pour ne pas mourir de faim* » dit un des Indiens interviewés. La difficulté de ce rapport commercial

¹⁴³ E. DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuses*, Paris, P.U.F., 1968, p.495.

¹⁴⁴ Comme le définit C. Camilleri, « Rite » R. DORON et F. PAROT (dir), *Dictionnaire de psychologie*, Paris, P.U.F., Quadrige, 2003, p. 638.

avec l'espace urbain et le monde non indien réactive le sentiment d'étrangeté des Indiens. Le lien affectif au travail et savoir-faire artisanal se manifeste dans les deux films : Bimi évoque la dimension sacrée de la peinture et de l'art du tissage en indiquant qu'il fut un temps où elle n'arrivait pas à voir certains dessins symboliques à reproduire. Une indienne Guarani de *Nós e a cidade* raconte que « les Dieux savaient déjà que nous allions devoir vendre de l'artisanat et pour cela ils nous ont accordé ce don ». Tout comme les rituels sacrés, la technique artisanale fait l'objet d'initiation et réactive l'identité collective au travers d'un savoir-faire particulier.

3. Mises en images de la réalité des luttes indiennes : une idéologie de l'espace

A gente luta mas come fruta, plusieurs fois primé, construit un portrait de la communauté asháninka brésilienne vivant à la frontière du Pérou et mobilisée par la question territoriale. En effet, conçu comme un témoignage réaliste où différents plans montrent un Indien expliquant à sa communauté, à l'aide de plans, de graphiques et de tableaux, les invasions territoriales dont leurs terres font l'objet, *A gente luta mas come fruta* met en perspective la tension née de la confrontation entre différents espaces topographiques et symboliques. Ces espaces sont : celui des enfants (« *ça c'est l'arbre que j'ai planté quand j'étais plus petit, maintenant, il donne des fruits* », « *je vais maintenant planter ce noyau de fruits* ») à partir duquel transparaissent les valeurs écologiques et le lien de respect à la nature ; l'espace des adultes qui se mobilisent pour la protection et sauvegarde de leur territoire (« *les Blancs ne peuvent pas être tout le temps là à voler nos terres et notre chasse* ») à partir duquel se dévoile l'organisation sociale et la cohésion du groupe ; l'espace des militaires censés garder et surveiller les frontières ; et enfin, l'espace des Péruviens exploitant de bois qui envahissent ces terres, volent ce bois et menacent de mort les Asháninka croisés sur leur route. L'espace des enfants est, métaphoriquement, celui de l'avenir fertile ; l'espace des adultes est celui de la résistance ; l'espace des militaires est celui de l'ambiguïté de la politique territoriale brésilienne puisque les militaires sont là pour garder et surveiller les frontières mais ils sont impuissants ou plus exactement ne cherche pas véritablement à défendre le droit de ces communautés ; l'espace des envahisseurs péruviens est celui de l'exploitation économique et hégémonique. Le film traite donc, au travers de ce portrait communautaire, des investissements idéologiques et politiques de l'espace amazonien. Les images d'arbres coupés, de terrains en flammes et de militaires impuissants illustrent les positionnements politiques actuels et leurs conséquences sur cette partie de l'Amazonie tout en élaborant un discours sur la nécessité, pour la communauté asháninka, de s'organiser pour faire connaître la réalité de leur quotidien et les valeurs écologiques qui les lient à l'exploitation des

ressources naturelles. Le titre *A gente luta mas come fruta* (« On lutte mais on mange des fruits »), tiré d'une parole prononcée par un des adultes ashaninka, met en relief la résistance et la foi de cette communauté qui se mobilise pour défendre un lien particulier à l'espace, voire plus prosaïquement, un lien viscéral à leur terre ancestrale.

III. Les fonctions psychosociales sous-jacentes aux problématiques présentées

Au-delà du fait que ces productions audiovisuelles illustrent un *retournement du stigmaté*¹⁴⁵ l'analyse des pôles narratifs des films considérés nous permet de mettre en perspective trois principales fonctions investies par ces réalisations vidéo au sein du groupe d'appartenance et au sein de la société brésilienne : la fonction de célébration, la fonction de consolidation identitaire et la fonction de témoignage. Ces trois fonctions peuvent être rattachées à la dimension symbolique du groupe fonctionnant comme enveloppe groupale, une membrane à double face tournée vers la réalité extérieure (d'autres groupes et la société brésilienne dans son ensemble) et vers l'intérieur (eux-mêmes) fondant ainsi la réalité imaginaire du groupe¹⁴⁶ qui se livre notamment au travers de ces représentations et pratiques audiovisuelles collectives venant s'inscrire dans des réseaux symboliques signifiants, et dans l'espoir que cette production symbolique fera changer leur existence. Car, comme nous le savons, « toute civilisation qui n'est plus capable de créer des symboles est une civilisation morte. » (André Leroi-Gourhan¹⁴⁷)

- **Mémoire et fonction de célébration** : comme les chants et les rituels visant à commémorer les ancêtres ou les événements importants, d'un point de vue symbolique pour le groupe, les productions audiovisuelles comme *Espero que vocês gostem destes filmes* (Ernesto Ignacio de Carvalho, 2007) relatent la mémoire en se constituant comme fonds des pratiques rituelles des groupes. Les chants, les danses, les prières sont enregistrées et permettent, comme le signalent plusieurs intervenants indiens du film, aux coutumes de ne pas se perdre et d'exister à travers les générations. D'autres films comme *A história do monstro Kátty* (Kamikia P.T. Kisedje, Whinti Suyá, 2009) ou *Bimi, Mestra de Kenes* (Zezinho Yube, 2009) remplissent également cette fonction en permettant à l'histoire orale et au savoir faire ancestral de se livrer au travers d'enregistrements audiovisuels.

¹⁴⁵ Erwing GOFFMAN, *Stigmaté, usages sociaux d'un handicap*, Minuit, Paris 1963.

¹⁴⁶ D. ANZIEU, *Le groupe et l'inconscient*, Paris, Dunod, 1999.

¹⁴⁷ A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Albin Michel, 1965.

- **Consolidation identitaire et transmission de l'héritage social** : en se constituant comme moyen de transmission des valeurs de la culture, ces films véhiculent l'histoire orale et l'imaginaire du groupe, et agissent comme élément de consolidation identitaire. En proposant un système de représentations et d'interprétations du réel adossé aux autoreprésentations du groupe inscrites dans les légendes (*A história do monstro Káty*) les mythes, les idéologies (*Práara Jõ, Depois do ovo, a guerra*) ou encore au travers des pratiques sociales du groupe (*Bimi, Mestra de Kenes, Espero que vocês gostem destes filmes* et *Nós e a cidade*) ces productions audiovisuelles fournissent un socle identitaire collectif matérialisé par l'objet film. C'est dans cette perspective que nous pouvons comprendre la fin du film *Espero que vocês gostem destes filmes* où l'on découvre l'émotion que suscite, chez les Indiens, la cérémonie de remise du DVD contenant les films consacrés à leurs rituels, car en fait on leur rend leur image, c'est-à-dire leur âme ou de leur essence vitale.
- **Fonction de témoignage du quotidien des communautés et de revendication des droits** : qu'il s'agisse de *A gente luta mas come fruta* (Isaac Pinhanta, Valdete Pinhanta, 2006) ou de *Nós e a cidade* (Ariel Duarte Ortega, 2009) ces productions issues de communautés indigènes particulières agissent comme porte-parole de toutes les autres pour témoigner de leur réalité c'est-à-dire de la lutte pour leur terre, de la lutte pour leur survie. Dans *Nós e a cidade*, une indienne refuse de se laisser photographier par une non-indienne venue admirer leur production artisanale : « Vous n'achetez rien et vous ne voulez que prendre des phtos ! » lui dit elle agacée. Cette parole témoigne de la fonction *phorique de porte-parole*¹⁴⁸ d'un grand nombre d'Indiens souhaitant ne plus être un objet de curiosité assimilé à une étrangeté exotique. La revendication territoriale des Ashaninkas dans *A gente luta mas come fruta* ressemble à celle de n'importe quelle communauté indigène lutant pour récupérer ce que l'histoire de la colonisation lui a dérobé et ce que les institutions brésiliennes lui ont rendu, sur le papier et non dans la pratique. Cette façon de faire n'est-elle pas propre à tout pays qui fût colonisé permettant aux anciens « envahisseurs » de se donner bonne conscience, y compris au niveau de la communauté internationale, en reconnaissant officiellement ces communautés souvent

¹⁴⁸ E. PICHON-RIVIERE *El proceso grupal*, Buenos Aires, Nueva Vision, 1971.

perçues comme « peuplades primitives » même si rien n'est réellement fait pour rendre leur bien spolié. Bien au contraire. Nombre de documentaires cinématographiques contemporains ayant pour thématique l'Indien s'emparent de ces luttes pour la terre et la survie quotidienne. Avec *A gente luta mas come fruta* le regard sur la lutte se manifeste de l'intérieur du groupe et décuple la fonction de témoignage de cette production audiovisuelle.

L'appropriation de l'image d'un soi collectif permise par l'élaboration audiovisuelle met en relief, outre l'autoreprésentation des groupes, les éléments servant de repères identificateurs et de liens d'appartenance : par ces films vidéo, présentés dans des festivals, ou consultables sur *Internet*, chaque communauté peut se reconnaître et se faire reconnaître de tous. Comme le souligne Kaës, en analysant le groupe, participent à la fonction de repères identificateurs liés à la langue et à l'usage de la langue, à la référence aux énoncés mythiques et idéologiques, aux légendes et aux utopies qui organisent l'espace cognitif du groupe¹⁴⁹.

Ce faisant, ils mettent en perspective la signification de l'investissement de l'espace médiatique : qu'il s'agisse d'images documentaires ou d'images vidéos, d'images cinématographiques ou télévisuelles, distribuées dans les réseaux classiques ou alternatifs, le fait que les Indiens du Brésil parlent en leur nom et se servent de cet espace iconique pour sortir d'une invisibilité politique fait de cet espace particulier de l'image un *hyperespace*¹⁵⁰ dans lequel coexistent trois dimensions : la dimension de présentation, d'exposition et d'appropriation identitaire.

Ces images peuvent ainsi se lire comme *lieu de présentation* des Indiens qui s'y trouvent et qui parlent au nom d'un groupe comme porte-parole de ce groupe activant ainsi essentiellement leur identité ethnique¹⁵¹ ; ces images peuvent se lire comme *lieu d'exposition* dans la mesure où ces identités ethniques revendiquées s'exposent au jugement spectatorial ; enfin ces images peuvent être lues comme *lieu d'appropriation identitaire* dans la mesure où précisément elles permettent la consolidation d'un groupe par la mise en relief – au travers du langage notamment – d'un *nous* présenté et exposé en tant qu'identité collective indienne. Cet hyperespace – qui se construit en

¹⁴⁹ R. KAËS, *Les théories psychanalytiques du groupe*, Paris, P.U.F., Que sais-je ? 1999, p. 97.

¹⁵⁰ Nous choisissons 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 interchangeable dans lesquels l'identité reste anonyme et, d'une certaine façon, inactivée.

¹⁵¹ Identité ethnique au sens d'auto-désignation ou d'auto attribution où l'entend Barth, c'est-à-dire comme « catégories d'attribution et d'identification opérées par les acteurs eux-mêmes et [qui] ont donc la caractéristique d'organiser les interactions entre les individus ». Voir Barth F., « Les groupes ethniques et leurs frontières », in Poutignat Ph., Streiff-Fenart J., *Théories de l'ethnicité*, Paris, PUF, 1999, p. 205.

réaction et comme réponse au sentiment d'indignité/invisibilité et où l'identité se présente, s'expose et se consolide – s'avère ainsi tout à la fois politique et existentiel. Il contribue, même si sa portée en terme de réception et d'audience reste relative, à construire un savoir, une mémoire et une histoire indienne dont l'objectif premier est peut-être celui de résister au mépris politique.

CHAPITRE 2

Tapeba et autres Indiens du Ceara : revendications identitaires ethniques et stratégies de survie

I. revendications identitaires des indiens du Ceara¹⁵²

1. Les Tapeba, premiers Indiens du Ceara à avoir revendiqué leur identité ethnique

Les Indiens Tapeba sont les propriétaires séculaires d'une région du Ceara dont le centre est Caucaia. Néanmoins, au XIXe siècle, le décret du 9 octobre 1863 promulgué par l'Assemblée législative du Ceara déclare inexistants les Indiens du Ceara afin d'octroyer légalement de grandes étendues de terre à l'Etat qui exerce un contrôle croissant sur la main d'œuvre locale essentiellement composée d'Indiens condamnés au travail forcé. À partir de cette date, les traditions et les langages des indiens commencent à se perdre car se revendiquer « Indien » pouvait entraîner la torture et la mort. La lutte pour leur reconnaissance ethnique et pour la reconquête de leur territoire s'est développée à partir des années 1980. Les Indiens Tapeba seront les premiers à revendiquer leur identité ethnique avec l'appui de la FUNAI (Fondation de l'Indien) et l'Archidiocèse de Fortaleza. Les premières identifications et délimitations de territoire furent établies après la reconnaissance identitaire indienne. Cependant, sur les 30000 hectares initialement concédés à ce peuple, seuls 4800 hectares le furent réellement. Occupant aujourd'hui des zones différentes à Caucaia, les Tapeba ont une économie qui se rattache à l'espace habité et à la saison. Les ruraux travaillent la paille et l'agriculture. Les urbains ont de petits commerces ambulants ou un travail domestique et salarié. La pêche et l'élevage de crustacés concernent ceux qui habitent le long des fleuves. Les Tapeba sont organisés en 15 tribus réparties à Caucaia (11 km de Fortaleza) composées d'environ 6000 individus répartis en 15 zones géographiques¹⁵³

Même si aujourd'hui la présence indigène commence à être considérée et reconnue, même si des travaux universitaires développent depuis les années quatre-vingts des connaissances sur la question indienne au Ceara, les *tapeba* luttent toujours pour leurs terres et reprennent, au travers « d'occupations » les territoires qu'ils estiment être les leurs. Cette lutte se fait dans

¹⁵² Voir en annexe 4 la localisation de ces peuples.

¹⁵³ Ponte, Parque Soledade, Capoeira, Grilo, Itambé, Trilho, Jandaiguaba, Água Suja, Capuan, Lagoa dos Tapeba I, Lagoa dos Tapeba II, Jardim do Amor, Coité, Lameirão e Sobradinho.

un climat de tension. Outre la question agraire, la question culturelle et spirituelle se trouve au cœur de cette revendication identitaire et elle agit comme un élément de consolidation du peuple Tapeba. La lutte des Tapeba a ouvert la voie à celle de deux autres communautés indiennes du Ceara : les Jenipapo Kanindé et les Pitaguary. Les Jenipapo Kanindé sont les descendants des Payaku, une ethnie nombreuse qui, au XVI^e siècle habitait le littoral du *Nordeste* comprenant les actuels Etats de Rio Grande do Norte et du Ceara. Aujourd'hui ils sont les Jenipapo-Kanindé et habitent la Lagoa Encantada à Aquiráz. Ils possèdent les titres individuels des territoires qu'ils habitent et leurs terres sont réparties collectivement. Peu nombreux aujourd'hui (environ 250 individus), ils s'organisent en une seule tribu. Leur économie est essentiellement basée sur l'agriculture, la pêche et la cueillette. Ils plantent du manioc toute l'année et durant la saison des pluies ils cultivent le maïs, le haricot, la patate douce, et autres spécialités locales. La collecte des noix de cajou, de mangues et autres fruits est saisonnière. Les hommes fabriquent des objets en feuilles de carnauba tressées (chapeaux, sacs, pots), et confectionnent également des filets de pêche. Les femmes fabriquent des nappes et autres objets en dentelles et confectionnent également de la vaisselle en terre cuite.

D'origine tupi, le terme *Pitaguary* apparaît au cours des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles pour désigner un lieu, un terrain, un endroit. C'est un nom dérivé de *Potiguara*, ethnie habitant le littoral du Ceara au XVII^e. C'est essentiellement à partir des années quatre-vingt-dix que les Pitaguary ont commencé à s'organiser politiquement pour obtenir la démarcation de leur territoire et leur reconnaissance identitaire. Habitants les zones de Maracanaú et Pacatuba (régions limitrophes de Fortaleza), ils se répartissent en cinq tribus habitant des zones différentes¹⁵⁴. Ils comptent un total d'environ mille individus. L'agriculture, la pêche et la cueillette forment l'essentiel de leur économie avec l'artisanat. Comme les Jenipapo Kanindé, ils plantent du manioc toute l'année et durant la saison des pluies ils cultivent le maïs, le haricot, la patate douce, et autres spécialités locales. La collecte des noix de cajou, de mangues et autres fruits est saisonnière. L'artisanat est essentiellement composé de céramiques peintes, de bijoux confectionnés à partir de graines végétales et de broderies.

Ces Indiens du Ceara ne sont pas répertoriés sur le site *Video nas Aldeias*. En 2008/2009¹⁵⁵, nous avons réalisé en collaboration avec ces trois communautés indiennes et en partenariat avec le CDPDH (Centre pour la défense et la promotion des droits humains) de Fortaleza, une vidéo qui donne la parole aux principaux leaders et représentants de ces peuples. Cherchant à

¹⁵⁴ Horto, Olho D'água, Santo Antônio do Pitaguary, Aldeia Nova e Munguba.

¹⁵⁵ *Tapeba entre mémoire et reconquête* (Erika Thomas, 2009, 20mn46).

divulguer leurs luttes au niveau international, le travail en amont concernant ce qu'ils souhaitaient véhiculer comme discours, a été intense et productif. Si le montage est de notre fait et illustre, comme les images qu'il contient, notre point de vue de vidéaste, il convient de signaler que le recueil des discours s'est fait sans interférence verbale de notre part et en suivant simplement le fil conducteur suivant : les intervenants se présentaient et étaient libres de parler de ce qu'ils souhaitaient. À la fin de chaque entretien, les intervenants indiquaient ce qui leur semblait important d'être retenu dans ce qui venait d'être dit. Nous reviendrons ici sur ces points en y apportant un éclairage sociétal. Une première version montée leur a été présentée en avril 2009, et après quelques correctifs demandés (noms de lieux ou de personnes, précision à apporter) une deuxième version a été définitivement adoptée. Cette vidéo est actuellement diffusée par des chaînes parlementaires au Brésil et est intégralement visible sur le site : <http://erikathomas.free.fr/cm/video.php?id=6>.

2. Les discours contenus dans la vidéo s'organisent autour de trois pôles spécifiques : l'identité indienne ; les revendications et l'organisation sociale des Indiens ; et enfin, les aspects culturels de ces peuples.

a) De la peur à la fierté d'être Indien

Raimunda Cruz se souvient : *« Tu sais, ce sont les plus jeunes qui ont eu le courage de se revendiquer Indiens. Les plus vieux ne parlaient pas. Ils avaient peur. Dans le passé certains avaient eu la langue coupée. Ils étaient attachés, tués. Ils vivaient comme des esclaves. Ils avaient peur de parler. Pas nous. Nous, on a trouvé la force et le courage. À l'école où allaient les enfants, quand quelqu'un demandait ' Il y a des Indiens ici ? ', tout le monde se taisait. Mais aujourd'hui c'est plus comme ça. Si quelqu'un demande : ' il y a des indiens ici ? ' Tout le monde lève la main. »*

La fierté indigène est une longue conquête y compris du point de vue juridique. Le *Statut de l'Indien* a été élaboré au travers d'une loi (Loi 6001 du code civil) fixant les relations entre l'Etat, la société et les peuples indigènes. Cette loi, entrée en vigueur en 1973, reprend les assises du code civil brésilien de 1916 et considère les peuples indiens comme « relativement incapables/irresponsables » et devant donc être sous la tutelle d'un organe d'Etat. Il revient actuellement à la FUNAI¹⁵⁶ dépendante du ministère de la justice, d'exercer cette tutelle.

¹⁵⁶ La FUNAI a remplacé en 1967 la SPI (Société de Protection des Indiens) créée au début des années dix.

Dans son article 1^{er}, la loi 6001 précise que son objectif premier est « *d'intégrer les Indiens à la société brésilienne, les assimilant de manière harmonieuse et progressive*¹⁵⁷ »

La constitution de 1988, consacre un chapitre aux Indiens (« *Dos Índios* ») et modifie le point de vue précédant en reconnaissant leurs identités culturelles. L'article 231 précise que « *Sont reconnus aux Indiens leurs organisations sociales, leurs coutumes, leurs langues, leurs croyances et traditions ainsi que leurs droits originels sur les terres qu'ils occupent traditionnellement, il revient à l'Union de les délimiter, de les protéger et de faire respecter tous leurs biens* ». ¹⁵⁸

Le rôle de l'Etat investit alors la tutelle des droits et non plus celles des personnes. Il devient nécessaire de revoir le contenu du dit « Statut de l'Indien » : trois projets de lois ont été présentés (dont deux émanant d'ONG) et à partir de 1992 une Commission Spéciale a été créée au parlement pour réfléchir à la question. En 1994, cette commission a approuvé une modification régissant « le Statut des sociétés Indigènes » mais celle-ci n'est toujours pas entrée en vigueur. Le Nouveau Code Civil de 2002, retire les Indiens de la catégorie des "relativement incapables/irresponsables" en établissant que la responsabilité des Indiens doit être régie par une législation spéciale.

La révision du Statut de l'Indien¹⁵⁹, et surtout la reconnaissance de leur responsabilité civile et donc de leur autonomie, ainsi que la démarcation de leurs terres constituent les deux principales revendications des Indiens.

b) Revendications et organisations sociales

« *Je me sens fier de savoir que j'ai un rôle important au sein de ma communauté : celui de construire une conscience politique vis-à-vis de nos droits* ». (Weibe Tapeba)

Les communautés indiennes s'organisent de façon de plus en plus autonomes afin de revendiquer leurs droits. Tout comme le leader Pitaguary, Francisco Daniel Araujo da Silva, (« *Mon rôle ici, et ça a toujours été comme ça, c'est d'être un avocat pour les Indiens. Indien et avocat pour la défense de nos droits, de la santé, de l'éducation, pour la démarcation des terres, la lutte pour la culture qui est très importante pour toute la communauté* ») Weibe

¹⁵⁷ «*integrar os índios à sociedade brasileira, assimilando-os de forma harmoniosa e progressiva*»

¹⁵⁸ «*São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens*»

¹⁵⁹ Bien que les choses se compliquent avec les protestations de la FUNAI qui (voyant dans la fin de la tutelle sa propre disparition comme celle de l'implication de l'Etat) parvient à mobiliser (manipuler ?) certains peuples Indiens qui maintenant demandent la non révision du statut de l'Indien. C'est le cas des Pareci, Xavante, Chiquitanos, Bakairis et Nhambiquara du Mato Grosso comme le rapporte l'article « *Índios protestam contra revisão de lei indígena* » du Globo Amazonia du 3/12/2008.

Tapeba, est un leader médiatique qui divulgue dans les médias l'histoire et les revendications indiennes.

« La lutte pour la terre des tapeba est séculaire. Depuis le XVIIe siècle notre peuple a un territoire garanti par des documents officiels de l'époque de Pedro Pompalino. Vers 1876 ou 86¹⁶⁰ il y a eu un décret déclarant inexistantes les peuples indiens, alors qu'ils étaient ici. C'est le comble ! On tue l'Indien par décret alors qu'ils existaient ici. Ce décret a forcé beaucoup de Tapeba à partir vers d'autres Etats du Brésil. Il y a des indiens Tapeba au Maranhão, en Amazonie, au Acre, à Brasilia, à São Paulo. Ils ont perdu le contact avec notre terre (...) Mon rôle dans la communauté Tapeba est d'articuler notre mouvement autour de la question du droit à nos terres traditionnelles. ».

Depuis 1988, L'État fédéral est donc responsable de la délimitation des aires des différents peuples. Cette situation juridique est source de conflits face aux entreprises qui exploitent les terres, face à de grands propriétaires terriens qui pensent les posséder.

« Notre terre a été volée, envahie, alors que c'est la terre de droit des Indiens. Pourquoi ça continue comme ça ? Parce qu'aujourd'hui en plus des propriétaires brésiliens, il y a ceux qui viennent de l'étranger. » (Lucia de Fatima Teixeira)

Il convient de préciser que les terres indiennes continuent d'être envahies et exploitées par les entreprises locales. Rappelons, à titre d'exemple, le récent vol de glaise des sols tapeba par des entreprises de céramiques du Ceara, les pressions et les menaces de morts qui ont conduit les Tapeba, conjointement à la FUNAI, à porter plainte¹⁶¹.

L'organisation sociale des Indiens, qui comprend leur implication en matière d'éducation et de santé, passe par l'engagement de la jeunesse : *« J'ai commencé à participer aux luttes du mouvement, aux rituels qui nous apportent la force au quotidien. Et aujourd'hui j'ai de plus en plus d'expérience, je discute avec les chefs, j'ai participé à des groupes d'échange pour connaître d'autres peuples, c'était sympa. Connaître d'autres peuples indiens, c'est gagner plus d'expérience ».* (Marciane Nascimento). Il semblait important aux communautés indiennes de montrer le lien générationnel et l'implication grandissante de la jeunesse agissante au niveau local ou national.

¹⁶⁰ En réalité il s'agit du décret de 1863.

¹⁶¹ Diário do Nordeste, 25/03/2009 "Funai fecha cerco contra crime ambiental".

Au-delà des revendications faites envers la société brésilienne, les Indiens sont en quête d'une reconnaissance nationale et internationale : « *Ce qu'on peut dire aussi c'est qu'il y a eu une prise de conscience dans la société. Il y a 15 ou 20 ans, on avait affaire à une société qui avait beaucoup de préjugés, qui était très discriminative, qui ne respectait pas le principe de la diversité ethnique et culturelle (...) En ce moment, nous faisons des actions pour obtenir des appuis y compris au niveau international. Au Portugal, une organisation a initié une grande pétition pour soutenir la lutte tapeba et tremembé*» (Weibe)

c) Cultures et croyances

Comme indiqué précédemment, le respect de l'environnement et l'importance accordée aux danses et aux prières traditionnelles agissent comme des consolidateurs de l'identité indienne dans un espace sacralisé où le temps est aboli. La communauté Tapeba se retrouve ainsi autour d'un lieu psychique tout autant que topographique – le « terrain sacré » - afin de vivre une catharsis collective et ritualisée, libératrice des tensions accumulées.

« Ici c'est notre terrain sacré. Pour nous il est très important. Ici nous puisons notre énergie. On est humain alors parfois on faiblit. Alors ici on puise notre force grâce à notre spiritualité. Ici nous baptisons nos enfants. Pour nous ici c'est tout. C'est un lieu, comment dire, plein de paix. Comme tu l'as vu, tu es arrivée ici et tu as dû sentir cette paix, ce réconfort. C'est une mère n'est-ce pas ? La nature est notre mère. On vient ici, on danse le Toré, on demande de l'aide. Et c'est comme ça qu'on avance avec notre foi. Une foi qu'on a en notre père Tupã et notre mère Tamain qui est la déesse de la terre et de la nature, ici on vient chercher notre force. » (Raimunda Cruz).

Le rituel du Toré, où les chants sont interprétés par les hommes de la tribu tandis que les femmes battent la mesure de la danse en formant une ronde, symbolise le cheminement des Indiens pour atteindre la paix spirituelle. Les chants racontent l'invasion du Brésil et l'histoire des Indiens. Ce rituel est commun à différentes ethnies du *Nordeste*¹⁶² et devient ainsi le lieu de partage de l'ensemble de ces communautés *nordestines*. La version profane de ce rituel – celle qui est présentée lors de manifestations publiques en direction d'un public non-Indien, – perd de son caractère sacré pour n'être surtout qu'une expression culturelle des communautés indiennes du nordeste en quête de visibilité. En réalité, il est difficile – voire impossible –

¹⁶² D'autres que celles que nous considérons ici, comme les Tuxà, Fulniô, Pankararu et d'autres.

pour un non-Indien d'assister au rituel sacré¹⁶³ élaboré en tant que prière à la Mère Tamaim et au Père Tupã – divinités Indiennes - au cours de laquelle sont également invoqués les esprits des ancêtres.

II. revendication identitaires et stratégie de survie

Dans quelle mesure pouvons nous considérer la revendication identitaire comme émanant, en partie, d'une stratégie de survie ?

La situation de l'Indien au Brésil est périlleuse, comme le rappelle un rapport récent d'Amnesty International : « *Les populations indiennes semblent bien loin sur la liste des priorités d'une administration qui s'efforce de jongler avec des exigences nombreuses et rivales. De ce fait, elles sont de plus en plus vulnérables dans un environnement où la menace de la violence est toujours présente. Les progrès considérables qu'elles ont réalisés depuis la constitution de 1988, risquent d'être anéantis. Un lobby puissant, et dont la voix se fait entendre de plus en plus fort, réclame la réduction de leurs droits. Ceci, joint à l'incapacité des gouvernements successifs à mettre en place une stratégie cohérente pour assurer la reconnaissance et la protection de leurs droits, met en danger leur sécurité et même leur survie (...)*¹⁶⁴ »

Les populations indiennes font parties des couches pauvres de la population brésilienne. Elles s'organisent pour continuer de se faire entendre certes, mais surtout pour continuer d'exister. À la lecture du Code Civil de 1973 qui propose « *d'intégrer les Indiens à la société brésilienne, les assimilant de manière harmonieuse et progressive* » avant de reconnaître en 1988 leurs spécificités identitaires (« *Sont reconnus aux Indiens leur organisation sociale, leurs coutumes, leurs langues, leurs croyances et traditions ainsi que leurs droits originels sur les terres qu'ils occupent traditionnellement, il revient à l'Union de les délimiter, de les protéger et de faire respecter tous leurs biens* ») il apparaît clairement que l'Indien brésilien est un étranger dans son propre pays. Un étranger pauvre. Le groupe devient un support important de réparation, de revendication et de consolidation identitaire. Au travers des revendications communautaires propres à chaque groupe, c'est à la reconnaissance d'une identité indienne générique (Indien du Brésil) qu'aspirent, nous semble-t-il, les différentes communautés. L'appropriation des attributs clairement identifiables comme appartenant à

¹⁶³ Raison pour laquelle nous avons choisi, dans notre vidéo, de limiter au minimum les images « folkloriques » des rituels indiens.

¹⁶⁴ Amnesty International *op. cit.* p. 55.

l'univers indien (plumes, peintures corporelles..) en sont une manifestation même si ils réactivent une dimension traditionnelle importante que certains brésiliens ne lisent et ne perçoivent que comme des éléments relevant du folklore, et non comme des attributs forts relevant d'une culture ancestrale. Etre Indien c'est l'être aussi aux yeux des autres et des siens.

En adaptant la synthèse des stratégies identitaires que propose A. Manço¹⁶⁵, lorsqu'il considère les personnes issues de l'immigration, aux Indiens du *Nordeste* nous pouvons effectuer une lecture des quatre grands types de postures et stratégies de survie investis par les populations minoritaires au travers des lois du code civil relatives aux Indiens.

Les quatre types de postures et stratégie sont :

- les postures d'*assimilation conformante* qui correspondent à assimilation individuelle au système socioculturel dominant ;
- 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 ;
- les stratégies d'*assimilation individuante* qui correspondent à une forme de gestion des similitudes culturelles en dépassant les antagonismes entre les deux cultures.
- 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.

L'assimilation implique une forme de dissolution de l'identité au profit de celle du système socioculturel dominant où des cultures se dissolvent l'une dans l'autre. La différenciation implique une cristallisation identitaire lorsqu'elle refuse l'Altérité mais elle peut également impliquer une synthèse culturelle où chaque culture est reconnue et préservée.

Or, ces postures et ces stratégies sont produites par l'histoire des confrontations culturelles et nous pouvons même considérer qu'elles font l'objet de prescriptions plus ou moins explicites de la part de la constitution brésilienne. Ainsi, pour ce qui concerne le caractère d'*assimilation* ou de *différenciation*, nous pouvons penser que le passage de la constitution de 73 à 88 a favorisé la transition de la stratégie d'assimilation à celle de différenciation : l'Indien est désormais en droit de faire reconnaître sa différence ethnique et culturelle. La lutte des

¹⁶⁵ A. MANÇO, *Intégration et identité : Stratégies et positions des jeunes issus de l'immigration*, De Boeck & Larcier, 1999.

Indiens du Nordeste l'illustre : après avoir adopté des postures conformantes d'assimilation pour parvenir à exister, ils témoignent aujourd'hui, au travers de leurs discours, d'une stratégie de différenciation individuante qui concilie des éléments de leur culture indigène et de la culture brésilienne dominante. Plus généralement, pour ce qui est du caractère *conformant* (négation de soi ou de l'Autre) ou *individuant* (acceptation de l'Altérité) des stratégies investies, il n'en va pas non plus que des Indiens : les discours qui sont les leurs dans les différentes productions que nous avons analysées, illustrent les différentes postures et stratégies adoptées et leur relative inefficacité si l'on considère la menace existentielle qui pèse toujours sur eux. Il appartient désormais à la volonté politique du pays de mettre en place une véritable politique garantissant la reconnaissance et la protection des droits des Indiens de façon à assurer leur survie indépendamment des stratégies identitaires adoptées.

CONCLUSION

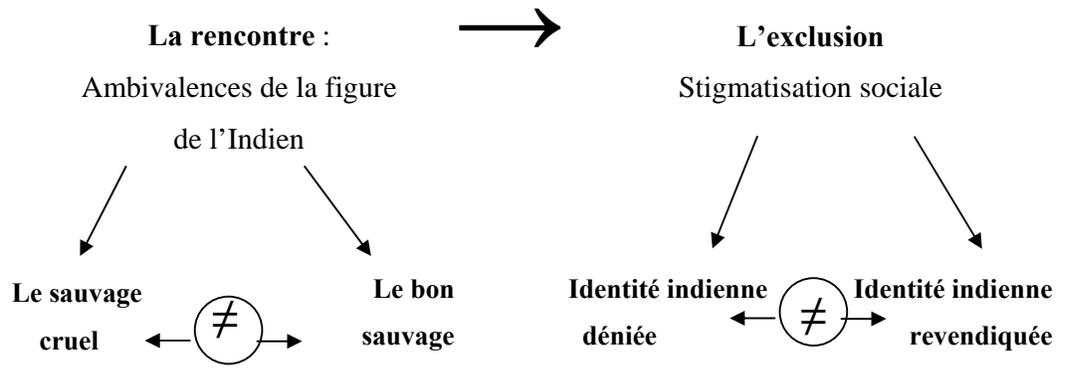
Dès ses premières représentations, l'Indien a investi une place d'altérité radicale où la sauvagerie, l'exotisme et l'accès à la civilisation possible se déclineront en bon et mauvais sauvage. Le mythe du bon Indien - construit à partir d'un imaginaire européen, mobilisé par la littérature ou les premières images de la commission Rondon - sert l'idéologie de la consolidation d'une identité collective brésilienne harmonieuse en dialogue avec ses composantes. La sauvagerie et la cruauté - telles qu'elles se déploient dans la fiction - serviront à légitimer les stéréotypes et toute problématique liée à la répartition des terres. Cette question du territoire sera centrale au cours du XXe siècle où la représentation de l'Indien évolue au travers des documentaires notamment qui abordent cette question ainsi que celle de l'identité en péril. L'Indien cesse progressivement d'être le sujet exotique à civiliser ou à combattre pour devenir celui qui lutte pour la préservation de son existence culturelle et matérielle. Cette lutte passera par l'appropriation du langage audiovisuel : l'Indien cesse alors de n'être qu'un objet de discours pour devenir, à son tour, auteur et sujet de ce discours au travers de pratiques vidéos.

En nous interrogeant sur la visibilité des Indiens dans le documentaire brésilien et en analysant *Yndio do Brasil* (S. Back, 1995) qui aborde la représentation de l'Autre et *Indios no Brasil* (V. Carelli, 2000) qui constitue une expression du soi collectif indien, nous avons pu mettre à jour un certain nombre d'éléments relatifs à la problématique indienne telle qu'elle se manifeste dans les documentaire mais également dans la société brésilienne. Ce qui est montré des Indiens dans *Yndio do Brasil* et ce qui est revendiqué par les Indiens dans *Indios no Brasil*, permettent de mesurer l'écart entre le stéréotype, nécessairement réducteur, et la réalité, toujours complexe. Nous retrouvons dans *Yndio do Brasil* la mise en perspective de la représentation de l'Indien autour de trois pôles : sauvagerie/exotisme, rencontre et civilisation

qui rendent compte de la construction des discours sur l'Indien : l'indien sauvage et exotique se tient à la frontière de l'animalité de par sa nudité, sa parure et ses pratiques guerrières ; la rencontre entre l'Indien et le Blanc, met en scène l'Indien docile, méfiant ou accueillant ; la civilisation – découlant de la rencontre - en fait un indien protocolaire, assisté mais essentiellement vecteur de propagande politique et sociale. La menace planant sur l'Indien est également mise en exergue dans *Yndio do Brasil*, au travers d'extraits comme *Noel Nutels* (M. Altberg, 1975) ou *Xetas na Serra dos Dourados* (V. Kozak 1956). Rendant compte des représentations sociales véhiculées par la société, *Yndio do Brasil* nous invite à considérer les diverses représentations de l'Indien comme intimement liées au contexte politique et à ses fictions discursives. L'autre documentaire, *Indios no Brasil* répond d'une certaine façon à ces stéréotypes et à ces instrumentalisation de l'image des Indiens en se construisant essentiellement à partir de deux axes de réflexion : les liens entre identité revendiquée et territoire et les liens à l'Autre. Des Indiens, de tout le Brésil, prennent la parole pour dénoncer les stéréotypes nés de l'ignorance qui alimente des regards croisés mutuellement négatifs s'étayant en partie sur l'expérience et l'histoire - pour les Indiens jugeant les Blancs - et plutôt sous tendus par des *a priori* produits de ces stéréotypes – pour les Blancs jugeant les Indiens-. Unis derrière leurs revendications politiques et leurs quêtes de reconnaissance, les Indiens font de la collectivité le lieu d'une consolidation identitaire nécessaire pour faire face à la discrimination toujours existante à leur égard au Brésil. Le documentaire invite à une vision critique de l'historiographie du Brésil notamment pour ce qui concerne la « découverte » du Brésil en proposant un discours indien argumenté et leur propre vision de l' « invasion » du Brésil. Il est également question, d'une forme de critique des valeurs en particulier pour ce qui concerne la façon dont la terre et ses richesses sont exploitées. De nouvelles images surgissent de ce documentaire, et en particulier celles d'individus qui, se sentant stigmatisés dans la société brésilienne, s'organisent pour faire connaître leur histoire, pour dire qui ils sont, pour proposer une nouvelle image d'eux-mêmes étayée sur celle de sujets en lutte pour la reconnaissance de leur identité et leurs droits.

En nous interrogeant sur la façon dont la fiction – dans sa dimension de représentation de l'Autre - construit la visibilité de l'Indien, nous avons confronté des reconstitutions historiques (*Qu'il était bon* et *Hans Staden*) à une restitution sociale (*Iracema*) en observant que ces fictions avaient une même prétention à la restitution du réel ou d'une partie significative du réel: restitution de la langue tupi, des espaces d'habitation et des organisations sociales

dans les deux premiers films et restitutions des réalités sociales déniées par le pouvoir politique dans le troisième. L'Anthropophagie, comme thématique centrale des deux premiers films, devenait dans le troisième une anthropophagie métaphorique : celle de l'Indienne Iracema déniait son identité et se laissant dévorée par un parcours d'errance urbaine fait de violence et de solitude. L'anthropophagie, comme élément révélateur de la sauvagerie, change de camp : qui sont les sauvages ? Les Indiens ou ceux qui contribuent à leur anéantissement culturel et/ou physique ? L'analyse de ces films, met également en perspective un fait intéressant : la figure du « sauvage » qui est aussi celle de la puissance et du pouvoir devient celle de l'exclu impuissant et dominé, lorsqu'elle se transporte dans les temps présents. L'analyse des vidéos réalisées par les cinéastes indiens, *Ashaninka*, *Kuikuro*, *Kisêdjê*, *Panará*, *Hunikui-Kaxinawá*, et *Guarani-Mbya* nous a permis d'analyser l'imaginaire indien lié aux jeux de guerre et de rituels anthropophagiques ainsi que les discours sur l'identité, la nature et certains aspects de l'histoire des Indiens. Nous avons vu que ces productions audiovisuelles remplissaient un certain nombre de fonctions mémorielles et identitaires en se structurant en tant que fonds documentaire, d'enregistrement et de conservation de rites et d'éléments culturels propices à une consolidation identitaire ainsi qu'en se présentant comme vecteur de témoignages et de revendications. Nous avons vu, avec les Indiens *Tapeba*, *Jenipapo Kanindé* et *Pitaguary*, indiens oubliés du Nordeste du Brésil, qu'à la peur de se revendiquer indien s'est substitué la fierté de se revendiquer comme tel et une organisation sociale favorisant les luttes et les revendications sociales. Toutes ces analyses nous amènent à considérer le *système de représentation de l'Autre* et celui de *la présentation et de l'expression d'un soi collectif ethnique* à la lumière des relations inter et intragroupes qu'ils produisent. Les composantes de ces systèmes peuvent être synthétisées dans le schéma ci-dessous, comme ceci:



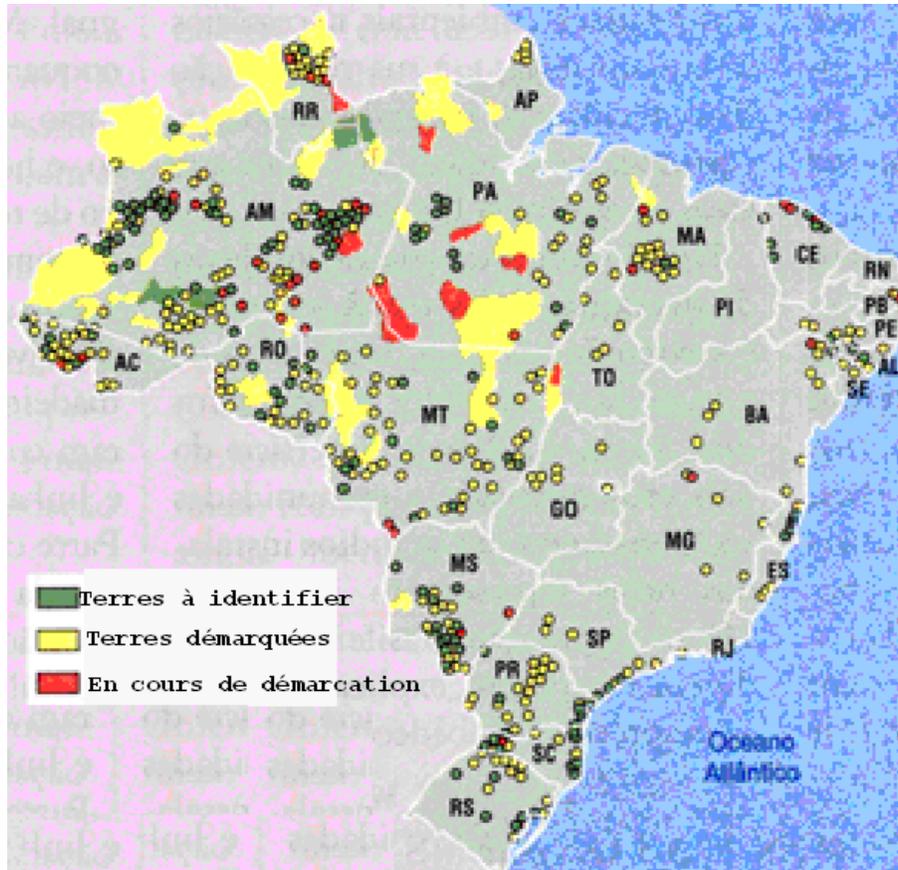
Relations intragroupes Indiens X Indiens	Conflits Physiques (combats)	Conflit intrapsychique (déchirement)	Déni identitaire (Négation de soi)	Cohésion du groupe
Relations intergroupes Indiens x Blancs	Anthropophagie	Asservissement (mise en valeur de L'Autre)	Assimilation (Négation de soi)	Différenciation (Mise en valeur de soi)
Films	<i>Hans Staden</i> <i>Qu'il était bon...</i> Extraits de <i>Yndio</i> <i>do Brasil</i>	Extraits de <i>Yndio do Brasil</i>	<i>Iracema, uma</i> <i>transa amazonica</i>	<i>Indio no Brasil</i> Vidéos des et sur <i>les Indiens</i>

Les films ou extraits de films portant sur la sauvagerie de l'Indien, notamment ceux présentés au travers de rituels anthropophagiques ou de pratiques guerrières particulières, montrent des Indiens qui se battent et se combattent entre eux. Cet élément cherche à plaider en faveur d'une sauvagerie et d'une cruauté ontologique. Tout autre est le conflit du bon sauvage, déchiré entre son peuple et celui qu'il veut servir, déchiré entre le « primitivisme » et la « civilisation ». Mis en œuvre par l'exclu social ou le stigmatisé, le déni identitaire révélant la volonté de se soustraire à une réalité trop violente, est un mécanisme de défense qui fait de l'Indien celui qui participe à son propre anéantissement en investissant la négation de soi.

Depuis les années soixante-dix, nous assistons à une autre alternative en terme de stratégie identitaire, présente dans les vidéos réalisés par les Indiens et dans les témoignages qu'ils livrent : la cohésion du groupe et l'organisation sociale étayées sur la différenciation identitaire revendiquée. Si la visibilité des Indiens au sein de la population brésilienne, gagne du terrain, les années à venir nous diront si ces stratégies assurent la survie de ces peuples et à quel prix.

Annexe 1 : Quelques données relatives aux Indiens du Brésil

La population indigène est de 358 000 individus répartis en 215 ethnies représentant 0,2% de la population brésilienne
(Source : FUNAI 2005)



Source : FUNAI

Situation des terres indigènes au Brésil	Quantité
Registrées	343
Homologuées	49
Déclarées	59
Identifiées	22
A identifier	122
Statut Quo	216
Réserves	35
Total	847

Source: Conselho Indigenista Missionário /2008

Annexe 2 : Localisations des tribus de cinéastes



Annexe 4 : Tapeba et Autres Indiens du CEARA



Territoires des populations
Tapeba, Jenipapo-
Kanondé et Pitaguary



BIBLIOGRAPHIE

- ABRIC Jean Claude, *Pratiques sociales et représentations*, Paris, PUF, 1997.
- AMNESTY INTERNATIONAL « *Etrangers dans notre propre pays* », rapport 2005.
- ANDUJER Claudia, MACHADO Alvaro, *Yanomami, la danse des images*, éditions Marval, 2007.
- ANZIEU, Didier, *Le groupe et l'inconscient*, Paris, Dunod, 1999.
- AUBERT Jean Paul et DERUELLE Aude (coord.), *La Question du roman historique*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- AUMONT Jacques MARIE Michel, *L'analyse des films*, Paris, Nathan-Cinéma, Paris, 2004.
- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MICHEL Marie et VERNET Marc., *Esthétique du film*, Paris, Nathan 2004.
- AZZI Assaad Elia, KLEIN Olivier, *Psychologie sociale et relations intergroupes*, Dunod, 1998, Paris.
- BARRETTO FILHO, Henyo Trindade, *Economia Tapeba : atividades econômicas e suas formas de organização*, Rio de Janeiro, Peti. 1987.
- BARTH Frédrik, « Les groupes ethniques et leurs frontières » in POUTIGNAT Ph., STREIFF-FENART J., *Théories de l'ethnicité*, Paris, PUF, 1999. p. 202-249.
- BENASAYAG Miguel, *Le mythe de l'individu*, La découverte, Paris 1998.
- BENEDICT Ruth, *Echantillons de civilisations*, Gallimard, Paris, 1950.
- BERARDO Rosa, *Analyse de l'image de l'Indien dans les films de fiction brésiliens des années 70*, Thèse de doctorat, Paris (Ph. DUBOIS dir) 2000.
- BONTE Pierre IZARD Michel, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Quadrige, P.U.F., 1991.
- BOUDON Raymond, BOURRICAUD François, *Dictionnaire critique de la sociologie*, Paris, Quadrige, P.U.F.
- BOURHIS Richard Y., LEYENS Jacques Philippe (dir) *Stéréotypes, discrimination et relations inter-groupes*, Liège, Mardaga, 1994.
- BUARQUE DE HOLANDA Serge, *Racines du Brésil* Gallimard, Paris, 1998.

CAMILLERI Carmel, « Rite » in R. DORON et F. PAROT (dir), *Dictionnaire de psychologie*, Paris, P.U.F., Quadrige, 2003, p. 638.

CANDAU Joël, *Mémoire et identité*, P.U.F. Paris 1998.

CARVALHO PEREIRA GABRICH Débora de, “O encadeamento da imagem dos índios isolados da Amazônia na internet” in *Coloquio Comunicação Midiática*, universidade federal de Minas Gerais 12 à 14 novembre 2008.

CAXEITA DE QUEIROZ Ruben, *Politica estetica e etica no projeto video nas aldeias*, (monographie) UFMG 2004.

CHAUCHAT Hélène, « Du fondement social de l'identité du sujet » in CHAUCHAT Hélène, DURAND-DELVIGNE Annick (dir) *De l'identité du sujet au lien social*, P.U.F. Paris, 1999.

CORREA Mariza, *Lettres d'une femme rangée*, Cahiers du Brésil Contemporain, 47/48, 2002.

CUNHA Edgar Teodoro. da, *Cinema e Imaginação: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70*, [mémoire de maitrise] USP, São Paulo 2000.

CUNHA Euclide da, *Os Sertoos*, [1902] I.N.L., Rio de Janeiro 1979.

De TACCA Fernando, “Rituales e festas Bororo. “A construção da imagem do índio como “selvagem” na Comissão Rondon” in *Rev. Antropol. vol.45 no.1* , São Paulo 2002.

De TACCA Fernando, “O índio pacificado: uma construção imagética da Comissão Rondon”, in *Cadernos de Antropologia e Imagem, n.06*, UERJ/NAi, Rio de Janeiro, 1998.

DA MATTA, R. “A fabula das três raças ou o problema do racismo a brasileira” in *Relativizando: uma introdução a antropologia social*, Rio de Janeiro, Rocco, 1987, p. 58-85.

DA MATTA, R. “Quanto Custa ser Índio no Brasil? Considerações sobre o Problema da Identidade Étnica”. In *Dados*, publicação do IUPERJ, Nº 13- 1976, pp.33-54.

DIACON Todd A.. *Rondon. perfis brasileiros*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

DIACON Todd , *Rondon : o marechal da floresta*, São Paulo, Companhia das letras 2006.

DOMINIENCE MENEZES Fernando, *Enunciados sobre o futuro: ditadura militar, Transamazônica e a construção do Brasil Grande*, UNB Brasilia, 2007.

DORON Rolan,, Parot Françoise (dir) *Dictionnaire de psychologie*, PUF, Paris.

DURKHEIM Emile *Les formes élémentaires de la vie religieuses*, Paris, P.U.F., 1968.

DURKHEIM Emile, *Textes*, présenté par V. KARADY, Edition de Minuit, Paris, 1975.

EIGUER Alberto, *Le pervers narcissique et son complice*, Dunod, 1989, Paris.

- FREUD Sigmund, *Au-delà du Principe de plaisir, Essais de psychanalyse*, Payot, Paris 1993.
- FERNANDES Florestan, BASTIDE Roger *Relações raciais entre brancos e negros em São Paulo*, Companhia editora nacional, São Paulo, 1955.
- FISCHER, Gustave-Nicolas, *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*. Paris, Dunod, 1996.
- FREYRE Gilberto, *Casa-Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal* (1933). Rio de Janeiro, J. Olympio, 1961.
- GALLOIS Dominique, CARELLI Vincent, *Vídeo e diálogo cultural, experiência do projeto, vídeo nas aldeias*, Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995.
- GARDIES André, *L'espace au cinéma*, Paris, Meridien Klincksieck, 1993.
- GHIGLIONE Rodolphe (et coll.) *Traité de psychologie cognitive : Cognition, représentation, communication*, t.3, Dunod, Paris, 1990.
- GOFFMAN Erwing, *Stigmate, usages sociaux d'un handicap*, Minuit, Paris 1963.
- GONCALVE DA SILVA Juliano, *Entre o bom e o mau selvagem: ficção e alteridade no cinema brasileiro*, (monographie) UNICAMP, décembre 2007.
- GUILLAUMIN Jean « Naissance et renaissance du tiers dans le travail psychanalytique » in *Revue Française de Psychanalyse, Le tiers et la tiercéité : développements théoriques et cliniques* vol. 69, PUF, Paris 2005.
- IONESCU Serban, JACQUET Marie Madeleine, LHOTE Claude, *Les mécanismes de défenses*, Nathan, 2001.
- JODELET Denise, *Les représentations sociales*, Paris, PUF, 1991.
- JODELET Denise, « Représentation sociale: Phénomènes, concept et théorie » in S. MOSCOVICI, *Psychologie sociale*, Paris PUF, 1984.
- KAES René, *Les théories psychanalytique du groupe*, Paris, P.U.F., Que sais-je ? 1999.
- KARDINER Abram *L'Individu dans la société* [1939], Gallimard, Paris, 1969.
- KASTERSZTEIN Joseph, « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux » in CAMILLERI Carmel et COLL, *les stratégies identitaires* PUF, Paris, 1998.
- LABAKI Amir (dir) *O cinema brasileiro*, Publifolha, São Paulo, 1998.
- LEBON Gustave, *Psychologie des foules* Alcan, Paris, 1895.

- LEGLISE-COSTA Pierre, « La circulation des formes dans les pays de langue portugaise, quelques repères architecturaux » in *Les Amériques et l'Europe* Université de Toulouse le Mirail, Toulouse, 1985
- LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Plon, Paris, 1955 ; *La pensée Sauvage*, Plon, Paris, 1962.
- LEVI-STRAUSS Claude, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » in M. MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, P.U.F. Paris, 1950.
- LEVI-STRAUSS Claude *Anthropologie structurale* PLON, Paris 1962.
- LINTON Ralph, *Le fondement culturel de la personnalité* [1945] Dunod, Paris, 1968.
- MEAD Margaret, *Le rôle de l'homme et de la femme dans la société*, Gonthier, Paris, 1969.
- MALINOWSKI Bronislaw, *Les argonautes du Pacifique occidental*, Gallimard, Paris, 1975.
- MANÇO Altay, *Intégration et identité : Stratégies et positions des jeunes issus de l'immigration*, Bruxelles, De Boeck & Larcier 1999.
- MONTEIRO José Carlos, “Nosso Cinema 80 anos” in *Dicionario de cineastas brasileiros*, L.F.A. Miranda, Secretaria de Estado da Cultura, Art Editora Sao Paulo 1990.
- MOSCOVICI Serge, *La psychanalyse, son image, son public*, Paris, PUF, 1961
- MOSCOVICI Serge, « Des représentations collectives aux représentations sociales » in JODELET Denise (dir) *Les représentations sociales* P.U.F. Paris 1989.
- MUZART FONSECA DOS SANTOS Idelette, ROLLAND Denis, *La terre au Brésil, de l'abolition de l'esclavage à la mondialisation*, L'Harmattan, 2006.
- NORA Pierre, « Mémoire collective », in J. LE GOFF (éd). *La nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978.
- PIAGET Jean, *La formation du symbole chez l'enfant*, Delachaux & Niestlé, Neuchâtel-Paris 1959.
- PICHON-RIVIERE Enrique *El proceso grupal*, Buenos Aires, Nueva Vision, 1971.
- PINHEIRO, Joceny de Deus, “História, Memória e Identidade entre os Índios Pitaguary” in ALMEIDA Luiz Sávio de, GALINDO Marcos. (dir.) *Índios do Nordeste: Temas e Problemas*, Maceió, EDUFAL, 2002.
- PINHEIRO, Joceny (dir.) *Ceará, terra da luz, terra dos índios : história, presença, perspectivas*, Fortaleza, Funai 2002.
- QUEIROS MATTOSO, Katia M. de, *Etre esclave au Brésil (XVIe - XIXe siècle)* L'Harmattan, Paris, 1979.

- RIBEIRO Darcy, *Os Índios e a civilização* Livraria Civilização Brasileira, 1970.
- RIBEIRO Darcy, *O Povo brasileiro*, Companhia de Bolso, São Paulo, 2008.
- TARDE Gabriel, *L'Opinion et la foule*, PUF, Paris, 1989.
- TEIXEIRA LEITE, José Roberto “Viajantes do Imaginário: A América vista da Europa, século XV-XVII” in *Revista da USP. Dossiê Brasil dos Viajantes*. N°30, São Paulo: USP, 1995.
- THOMAS Erika, *Figures de l'étranger : construction des identités et du rapport à l'autre dans le cinéma brésilien*, (dir. M. MARIE), Paris 3, juin 2001. Lille, septentrion, 2002.
- TOURAINÉ Alain, *Pour la sociologie*, Le Seuil, Paris, 1974.
- TURNER Terence « The Kayapo Video Project, A progress report », *Revue de la Commission d'Anthropologie Visuelle*, (Université de Montréal), 1990.
- TURNER Terence « Representation, collaboration and mediation in contemporary ethnographic and indigenous media. » *Visual Anthropology Review*, vol. 11 N°2, 1995. p. 103-106.
- UZTARROZ Richardo, « Le cimetière des projets grandioses » in *Autrement Série Monde H.S.n°49, L'Amazonie*, 1990.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, “Os deuses canibais: a morte e o destino da alma entre os Araweté” in *Revista de Antropologia* vol. 27-28, n. 03, p. 55-90, São Paulo, 1984.
- WALLON Henri, *L'évolution psychologique de l'enfant*, Colin, Paris, 1968.
- WINNICOTT Donald Woods, *Jeux et réalité* [1975] Paris, Gallimard, 1981.
- ZAVALLONI Marisa., « L'identité psychosociale, un concept à la recherche d'une science » in MOSCOVICI Serge (dir) *Introduction à la psychologie sociale*, Larousse, Paris, 1973
- ZAVALLONI Marisa, LOUIS-GUERIN Christiane, *Identité sociale et conscience. Introduction à l'égo-écologie*, Privat, Toulouse, 1984.