

Faire et défaire les frontières indigènes : *Terres et Corumbiara*

Fazer e desfazer fronteiras indígenas: *Terres e Corumbiara*

Doing and undoing indigenous borders: *Terres and Corumbiara*

Hacer y deshacer fronteras indígenas: *Terras y Corumbiara*

Vitor Zan

L'Université Paris III – Sorbonne-Nouvelle, France.

Résumé

Le présent article analyse et compare deux films brésiliens contemporains dans l'intention d'approfondir la réflexion à propos de différentes manières dont le cinéma s'est emparé des frontières amazonienne situées dans des régions habitées par des peuples indigènes. Dans le documentaire intitulé *Terres*, dont la plasticité est originale et minutieuse, les frontières sont vouées à être oblitérées par des interactions à la fois humaines et environnementales. Sa "poétique de l'imbrication" semble, toutefois, renier les tensions géopolitiques présentes dans l'histoire des lieux représentés dans le film. À son tour, le film *Corumbiara* subordonne le souci esthétique à l'engagement vis-à-vis des droits des populations indigènes, mobilisant les outils cinématographiques afin d'imposer une frontière aux avancées des propriétaires fonciers vers les terres habitées par des populations autochtones. Le cinéma, de *Terres* à *Corumbiara*, est affirmé comme l'un des agents qui constituent le territoire, plus précisément celui des terres indigènes en Amazonie.

Mots-clés: Documentaire; Indigène; Frontière; Terres; Corumbiara.

Resumo

O presente artigo analisa e coteja dois filmes brasileiros contemporâneos, com o intuito de adensar a reflexão sobre as diferentes formas como o cinema se apropriou e interferiu em fronteiras amazônicas situadas em regiões habitadas por populações indígenas. No documentário intitulado *Terras*, cuja plasticidade é original e minuciosa, as fronteiras estão fadadas a serem obliteradas por interações tanto humanas quanto do próprio meio-ambiente. Sua "poética da imbricação" parece desconsiderar, entretanto, as tensões geopolíticas que marcaram a história do local retratado pelo filme. O filme *Corumbiara*, por sua vez, subordina a preocupação estética à defesa dos direitos das populações indígenas, mobilizando o aparato cinematográfico para impor uma fronteira ao avanço de latifundiários

em direção a terras habitadas por povos autóctones. O cinema, de *Terras* a *Corumbiara*, se afirma como um dos agentes constituintes do território, no caso aquele balizado por fronteiras indígenas na região amazônica.

Palavras-chave: Documentário; Indígena; Fronteira; Terras; Corumbiara.

Abstract

This article analyses and compares two contemporary Brazilian films with a view to deepening reflection on ways cinema has portrayed the Amazonian borders located in areas inhabited by indigenous people. In the documentary called *Terras*, in which plasticity is original and thorough, borders are doomed to be obliterated, both by human and environmental interactions. However, its "aesthetic of entanglement" seems to ignore the geopolitical tensions of the history of the places depicted in the film. By contrast, aesthetic care in *Corumbiara* is subordinated to a commitment vis-à-vis the rights of indigenous populations. Cinematic apparatus is mobilized here to impose a border limit to the landowners' invasions of the indigenous territory. Thus the film takes sides within the unequal forces that have been constantly reshaping the concerned territory. From *Terras* to *Corumbiara*, cinema represents an agent that constitutes the territory of indigenous people in Amazonia.

Keywords: Documentary; Indigenous; Boundary; Terras; Corumbiara.

Resumen

El presente artículo analiza y coteja dos películas brasileiras contemporáneas, con el intuito de adensar la reflexión acerca de las diferentes maneras como el cine se apropió e interfirió en las fronteras amazónicas ubicadas en las regiones habitadas por poblaciones indígenas. En el documental intitulado *Terras*, cuya plasticidad es original y minuciosa, las fronteras están predestinadas a ser obliteradas por interacciones tanto humanas cuanto del propio medio ambiente. La película *Corumbiara*, a su vez, subordina la preocupación estética a la defensa de los derechos de las poblaciones indígenas, movilizand o el aparato cinematográfico para imponer una frontera al avance de los terratenientes en dirección a tierras habitadas por nuevos pueblos autóctonos. Tratase de tomar partido en el seno de las desproporcionales líneas de fuerza que reconfiguran incesantemente el territorio abordado. El cine, de *Terras* a la *Corumbiara*, se afirma un agente que constituye el territorio de las poblaciones indígenas de la región de Amazonía.

Palabras Clave: Documentario; Indígena; Frontera; Terras; Corumbiara.

**Faire et défaire les frontières
indigènes: Terres et Corumbiara**

*Les innocents du Leblon
n'ont pas vu le bateau arriver.
Transportait-il des danseuses?
Transportait-il des immigrants?
Transportait-il un gramme de radium?
Les innocents, définitivement innocents,
ignorent tout,
mais le sable est chaud et il y a l'huile douce
qu'ils mettent sur leur dos, et oublient.*

Les innocents du Leblon¹. Carlos
Drummond de Andrade

Introduction

Depuis l'invention des caméras légères 16mm et surtout depuis l'arrivée de la vidéo, le cinéma documentaire n'a jamais cessé de réfléchir et d'agir sur les frontières. Un exemple récent tout à fait remarquable est *Cinq caméras brisées* (2011), dans lequel le paysan Emad Burnat n'utilise que des caméras d'amateur pour s'opposer à des Israéliens en train de construire une muraille qui spolie les villageois palestiniens d'une grande partie de leurs terres. Mais bien avant cela, lorsque les frères Lumière envoient des

opérateurs à de nombreux pays du globe ou bien lorsqu'Albert Khan conçoit les Archives de la planète, le cinéma franchit des frontières afin de rendre visible d'autres territoires.

Dans le contexte des indigènes brésiliens, les images de ces peuples, surtout celles tournées dans la première moitié du XX^e siècle, sont historiquement liées à une vaste démarche colonisatrice, où le contact avec l'autre s'établit dans un cadre d'expansion économique et territoriale. Ainsi, la figuration des frontières est un élément central dans l'histoire de la représentation des indigènes au cinéma. Le film *Autour du Brésil: aspects de l'intérieur et des frontières brésiliennes*, réalisé par Luiz Thomaz Reis en 1932, en est un bon exemple. Pour ne citer que les deux précurseurs du cinéma ethnographique brésilien, il convient de noter que Luiz Thomaz Reis est au service de l'armée et Silvino Santos financé par un marchand de latex. Ils représentent, ainsi, deux entités ayant été terriblement néfastes aux indiens : le colonialisme national d'une part et la force exploratrice du commerce d'autre part. Au sein de ces deux pôles d'expansion, l'indigène est soit ausculté, de manière similaire à celle utilisée par les géographes pour décortiquer les aspects du territoire, soit traité comme l'une des

richesses naturelles que l'on s'engage à exploiter. S'attachant à décrire leur physionomie, ces images de l'aurore du cinéma ethnographique font écran aux véritables questions concernant les indigènes. Au lieu d'utiliser l'enregistrement cinématographique pour aider à assurer leurs droits et à comprendre leur culture, ce sont contradictoirement des images anthropométriques qui émergent, comme si l'essentiel dans la connaissance de l'autre pouvait passer par la surface et par les mesures de son corps. Dans de telles circonstances, et tout au long du vingtième siècle, les questions territoriales ou frontalières s'imposent, étant présentes dans la quasi totalité des films sur les peuples autochtones (voir *figures 1 et 2*).

Il a fallu attendre jusqu'aux années 1970 pour que le cinéma puisse rendre compte de la gravité de ce qui était en jeu, l'envisageant d'abord poétiquement, à travers des œuvres allégoriques et mélancoliques, comme l'a dit Edgar Teodoro da Cunha². C'est seulement dans les années 1980 que certains réalisateurs ont essayé d'intervenir directement dans la réalité des indigènes en prenant parti pour ceux-ci. C'est le cas de Sérgio Bianchi et de Vincent Carelli. Ce type d'initiative est donc arrivé, hélas, très tardivement, bien après l'usage de la figure de l'indigène dans de discours nationalistes et surtout après de nombreux massacres qui se sont produits

tout au long du XX^e siècle. En effet, une partie du cinéma contemporain portant sur les indigènes est traversé par les survivances d'une histoire catastrophique, comme le montrent *Serres du Désordre* ou *Parallèle 10³*.

L'année 2009 a vu sortir deux documentaires sur la question des terres indigènes: *Corumbiara*, de Vincent Carelli et *Terres de Maya Da-Rin*. Tandis que *Corumbiara* intègre une approche historique, retraçant vingt ans de luttes en faveur des indigènes, *Terres* s'attache à la situation actuelle (quand l'immense majorité des terres indigènes a déjà été démarquée), cherchant à dévoiler les spécificités d'une société interculturelle.

Face à deux perspectives hétérogènes sur des problématiques relativement analogues, l'analyse se consacre à délimiter les contours de ces poétiques concernant les indigènes et la question foncière qui est intrinsèquement liée à leur histoire.

TERRES (2009), de Maya Da-Rin

La motivation première de Maya Da-Rin est commune à de nombreuses œuvres d'art contemporain. La réalisatrice envisage d'explorer les lieux de passage, les interstices, ou encore les entre-lieux. C'est par le biais de cette thématique que Maya Da-Rin arrive pour la première fois à

la ville de Leticia, en 2005, pour y passer deux mois en repérage. La ville colombienne fait frontière avec la ville brésilienne de Tabatinga, là où l'Avenue de l'Amitié devient Avenue Internationale. La conurbation de ces deux villes fait aussi frontière avec le Pérou, de l'autre côté du fleuve Amazonas. La confluence y présente n'est pas seulement géographique, mais aussi linguistique et ethnique, puisqu'en dépit de la prépondérance des Ticuna (peuple amérindien), une grande partie de la population est métisse.

L'intérêt que Maya Da-Rin porte aux particularités engendrées par le métissage et par les échanges culturels, thèmes centraux du film, détermine la façon dont elle s'adresse à l'autre (du choix des personnages à la manière dont elle découpe l'espace filmique). Le récit ne se limite pas aux témoignages recueillis, il puise sa force dans l'association de trois régimes d'images directement liés à la question de la frontière.

La figuration de la frontière comme lieu de passage annonce dès la première séquence du film une constatation mise en valeur par la réalisatrice. L'accent est mis sur le fait que, paradoxalement, même là où autant de limites visent à marquer des séparations, une permutation d'objets et d'individus se produit inlassablement. Cela correspond au premier régime de visibilité

du film, qui consiste à produire des images dont le contenu conteste visuellement la fonction isolatrice des frontières. Le film s'attache ainsi à toutes sortes de mouvements, particulièrement à ceux qui suggèrent l'idée d'une traversée. D'où la récurrence d'autant de moyens de transport : voitures, vélos et bateaux cadencent le rythme du film, auquel s'ajoute les piétons qui traversent des ponts et qui s'entremêlent dans le chassé-croisé du centre-ville. À ce titre, il est opportun de remarquer que 5 sur les 7 personnes interviewées sont en mouvement en même temps qu'elles parlent. Ces plans concernent plus particulièrement les frontières dites naturelles. Si les distances et les obstacles font partie de l'espace physique de la vie courante, l'homme les transgresse continuellement.

Cette première manœuvre va de pair avec la deuxième, qui s'appuie sur le témoignage de membres de la population locale. L'argumentation verbale s'agence avec l'argumentation visuelle précédente. Le film privilégie, globalement, des personnages qui franchissent les frontières quotidiennement, ce qui tend à les rendre critiques envers les frontières. C'est le cas des deux chauffeurs de taxi et du chauffeur du *bateau-taxi*, dont le travail implique ces allers-retours. Ceux-ci font comprendre, comme escompté, que la frontière représente pour eux soit un empêchement

de circuler librement, soit une conception abstraite incompatible avec leur réalité. Concernant davantage les frontières géopolitiques, cette deuxième stratégie filmique dénonce des mécanismes de contrôle qui restreignent la liberté des citoyens (qui en l'occurrence ne constituent qu'un seul peuple, selon l'avis de l'un des personnages).

Toujours dans la logique de l'entretien, *Terres* présente au spectateur deux personnages indigènes (qui se revendiquent en tant que tels). Maya Da-Rin s'avère être consciente du fait que si l'on parle de l'aire de l'Alto Solimões, il est difficile d'occulter la problématique des terres indigènes. Elle cherche ainsi à recueillir les points de vue d'indigènes sur la question. Le premier est celui d'Irene Ipuchima, qui conteste l'idée de la frontière à travers l'idéalisation de l'*ethos* traditionnel qui supposément était jadis celui de son ethnie. Selon le personnage, étant donné que l'environnement représente l'entité sacrée de la mère, la notion de frontière n'a aucun sens pour les indigènes. Il serait donc inconcevable de découper, de partager ou de posséder la terre.

Le deuxième personnage indigène, vivant dans un village ticuna, à proximité de Tabatinga, révèle son inquiétude à propos du statut de leurs terres, qui intègrent, en dernière instance, le patrimoine de l'État brésilien. Il rêve d'une

terre qui appartiendrait véritablement aux Ticuna, où ceux-ci pourraient même envisager de constituer une nouvelle nation. Ce faisant, ce dernier est le seul à aller dans le contre-courant du reste du film, car au lieu d'envisager les frontières comme quelque chose dont il vaudrait mieux se défaire, il souhaite plutôt les renforcer. Curieusement, il est également le seul à envisager la situation dans une perspective historique, évoquant directement les conséquences du processus de colonisation.

Ces deux premières instances du film indiquent que si d'une part il promeut une imagerie nettement antiraciste, d'autre part il se constitue à partir de l'oubli, où l'éloignement du contexte historique écarte du même mouvement les conflits inhérents au sujet qu'il traite (voir *figures 3*).

Alors que les deux premiers régimes relèvent d'un lexique cinématographique assez commun, le troisième fait preuve d'originalité. C'est là où se confondent la plus grande beauté du film et son aspect le plus problématique. Maya Da-Rin développe une manière très personnelle de filmer la nature. Les images de la flore amazonienne diffèrent du paysage classique, dont la composition se fait habituellement en plan d'ensemble. Alors que le paysage a traditionnellement une tendance panoramique, Maya Da-Rin plonge dans l'intimité de la nature,

examinant ses détails avec sa caméra, révélant ainsi des textures et des intersections à peine perceptibles. Les plans de détail s'opposent à l'homogénéisation et à la domination qui intègrent l'iconographie indigène notamment à travers les vues aériennes. Les micro-paysages de *Terres*, tournés en caméra fixe, prennent une valeur particulière parmi autant de mouvements. On y découvre des textures, des couleurs, des feintes et surtout des imbrications. Encore une fois, le film met l'accent, cette fois-ci à travers la nature, sur la connectivité de toute chose, malgré les fissures.

Outre la composition de ces plans, leurs durées, assez longues, induit le spectateur à dégager de significations complémentaires à partir de l'expérience esthétique. C'est ainsi que par des processus mentaux, comme la description et l'association (avec d'autres séquences du film), on s'aperçoit que l'intérêt par la diversité que l'on avait remarqué auparavant résonne également dans ces micro-paysages rhizomatiques. Tout comme les différentes sortes de frontières sont franchies par les personnages, les feintes de ces portions de nature sont montrées en train d'être transgressées par des fourmis et des araignées. Au travers de ces indices de plus en plus flagrants, la dissolution des frontières en faveur de

l'hybridation apparaît comme l'axe qui guide tout le regard du film, jalonnant les trois types d'images qui le composent. Ainsi, l'originalité du film concerne la mise en forme d'une syntaxe cinématographique diversifiée, où l'aspect plastique joue un rôle central, et où chaque régime visuel investit son point de vue de manière distincte.

Cette originalité esthétique enveloppe, néanmoins, des propositions qui méritent d'être questionnées. Le montage parallèle entre les transgressions de barrières dans le monde des hommes et dans celui de la nature semble engendrer un certain déterminisme, selon lequel l'omniprésence de l'hybridation dans la flore environnante indiquerait que ce processus serait également « naturel » dans la vie humaine. Ce rapprochement devient d'autant plus évident à la fin du film, lorsque dans une longue séquence de portraits, des individus aux traits métissés sont filmés de la même façon avec laquelle la réalisatrice avait filmé la nature. Le pouvoir argumentatif de ces images tend à *naturaliser* le métissage, ce qui pose essentiellement deux problèmes. D'un côté, au-delà d'avoir conduit à des théories déterministes, la tentative d'essentialiser les caractéristiques anthropologiques et sociales à travers l'observation de la nature constitue une contrainte à l'harmonie raciale, comme l'a montré Michael Banton⁴

(à partir d'un tout autre contexte). D'un autre côté, et surtout, cette construction reste hermétique aux rapports de pouvoir qui sont en jeu lorsqu'il s'agit de frontières en général, et des frontières amazoniennes en particulier. Loin de réactiver l'histoire pour montrer que certains aspects de domination sont toujours en cours, le caractère amnésique du film maintient le statu quo, autorisant un regard contemplatif, voire optimiste, sur les (non)frontières.

Observer les rapports sociaux liés au territoire avec un regard non-critique serait oublier non seulement l'histoire du siècle dernier, mais les histoires spécifiques du film : celle des frontières de l'Alto Solimões, de Tabatinga, de Leticia, des Ticuna, ou encore de l'acculturation colonisatrice⁵. Si l'on devait absolument faire la relation entre ces frontières et la nature, il aurait fallu souligner que dans la nature on trouve à la fois des rapports de symbiose et de prédation.

La ville de Tabatinga, par exemple, surgit au XVIII^e siècle, de la jonction d'un village jésuite avec les locaux d'une douane mise en place afin de surveiller les frontières avec le Pérou et la Colombie. Leticia, pour sa part, ne prend son essor qu'au début du XX^e siècle, avec la construction d'un port destiné notamment à exporter l'hévéa que les indigènes étaient forcés à extraire. Dû à cela, le

gouvernement colombien estime que quatre indigènes de la région sur cinq ont été exterminés pendant les deux premières décennies du XX^e siècle.

À mesure que les images d'un film se révèlent, elles l'inscrivent, malgré lui, dans différentes histoires, qui sont aussi des histoires d'images, comme celle de la représentation des indigènes au cinéma. C'est pourquoi on a souvent dit que les significations sont très difficilement maîtrisables au cinéma. À ce sujet, l'on pourrait affirmer que les plans serrés qui permettent à *Terres* de dévoiler les singularités propres à la région frontalière offusquent, en contrepartie, la vue d'ensemble et la prise de recul, comme si le découpage spatial et thématique du film éjectait promptement les dimensions historiques et politiques.

CORUMBIARA (2009), de Vincent Carelli

Corumbiara n'était pas à l'origine un projet de film. Vincent Carelli raconte que lorsqu'il faisait les premières expériences cinématographiques de ce qui est devenu par la suite l'association *Vidéo dans les villages*, Marcelo Santos lui avait demandé d'enregistrer les vestiges d'un massacre d'indigènes qui aurait été commis sous l'ordre des propriétaires du territoire. Les images de *Corumbiara* auraient

d'abord eu une fonction de document, destinées à attester de la présence de peuples indigènes dans le territoire, ainsi que de la violence qui leur était infligée. Cela avait pour but de garantir à la population autochtone le droit sur leur terre, et de permettre que les responsables du crime soient punis.

N'ayant pas pu atteindre entièrement ses objectifs, Vincent Carelli décide de reprendre les images qu'il avait tournées durant les deux décennies précédentes pour en faire un film malgré tout. Ce procédé permet d'envisager *Corumbiara* comme un film de remploi : il y a d'abord la constitution d'un réservoir d'images, ensuite l'écart temporel entre l'enregistrement et l'utilisation, et enfin le déplacement du sens premier que l'on cherche à accorder aux images au moment où elles ont été prises. Ce déplacement est possible grâce à l'intervalle qui sépare ces deux temporalités, permettant au réalisateur de faire, entre autre, une révision de lui-même.⁶ C'est aussi la maturité de son activité d'indianiste qui permet à Vincent Carelli de prendre du recul par rapport au processus dans lequel il cherchait à intervenir.

Le passage du domaine judiciaire au domaine cinématographique implique la constitution d'une stratégie nouvelle, propre aux images, capable de faire vivre les archives filmiques. Dans le cas de

Corumbiara, cela se fait notamment par des commentaires en voix off, mais aussi par le montage, ou encore par la réalisation de nouveaux enregistrements mettant à jour les sujets traités. Le procédé du remploi trouve son analogie au sein même du film. Lors de la visite de Vincent Carelli à Marcelo Santos, ce qui est déjà un dispositif de réactivation, celui-ci sort un vieux dossier rempli de documents portant sur les événements traités par le film. Ceux-ci étant à l'état brut, leur usage n'est possible qu'à partir d'un long processus de révision, de sélection et de recyclage. En effet, la visite à Marcelo Santos permet au réalisateur, non seulement d'évoquer des souvenirs et d'affects partagés, mais aussi de rendre évident le déplacement effectué par le geste créateur de la reprise. Désormais, affirme Carelli, « il ne s'agit plus de prouver ou pas, il s'agit de raconter l'histoire. »⁷ (Voir *figure 4*).

Tenir compte de l'échec d'où les images sont issues permet de comprendre les caractéristiques liées à leur nature : la recherche de traces, la frontalité des compositions visuelles, la valorisation des témoignages et même l'usage de la caméra cachée. Dans un premier temps, *Corumbiara* témoigne d'une militance de premier ordre, envisageant d'intervenir directement sur un problème territorial. Si la comparaison fréquente entre la caméra et le fusil se manifeste nettement vers la fin

du film, l'objet belliqueux que représenterait le mieux la caméra de Vincent Carelli serait sûrement le bouclier, visant à protéger les tribus par la revendication d'une barrière capable d'empêcher l'avancée colonisatrice.

« Le sud de Rondônia c'est le front d'expansion du moment », dit Carelli au début du film. La phrase employée par le réalisateur suggère la constance du problème territorial dans l'histoire brésilienne, alors qu'aujourd'hui c'est le sud de Rondônia, hier c'était une autre région et demain une autre. Rondônia, appelé ainsi en hommage au maréchal Cândido Rondon, porte dans son nom le signe d'un colonialisme progressiste tardif. Le contexte dans lequel le projet de Vincent Carelli s'insère fait suite à l'énorme croissance économique et démographique ayant eu lieu dans la région entre les années 1960 et 1980. Cela résulte de la politique de colonisation du régime militaire, qui a pris des mesures visant à développer la région, telles que l'investissement dans la construction de routes, la baisse d'impôts pour les entreprises locales, la mise aux enchères des terres de la région et l'installation des *Centres de colonisation* prévus dans le *Statut de la Terre* de 1964 (soit la première année de la dictature de 1964 à 1985). Malgré la logique manifestement colonisatrice de ce dernier, le programme

n'était, en théorie, pas aussi insensé que la manière dont il a été mis en pratique. Alors qu'en principe la protection des indigènes et de l'environnement était prévue, celle-ci a été largement ignorée sur le terrain. L'écart, toujours présent, entre les lois et leur application est d'autant plus important lorsqu'il s'agit de l'histoire des indigènes, ce qui est très visible dans le récit de *Corumbiara*. Dès le début de la colonisation, la législation concernant les peuples autochtones semble vouloir avant tout soulager la conscience des colons, et non pas garantir le bien-être de ces populations.

Il est important de mentionner que lorsque Vincent Carelli commence le tournage, la restructuration de la politique concernant les indigènes isolés, conçue en 1987, n'est pas encore mise en place. Outre cela, la FUNAI⁸ présentait à l'époque un grand nombre de déficiences, révélées et analysées par Alfredo Wagner de Almeida et João Pacheco de Oliveira en 1985⁹. Parmi celles-ci, figurent l'absence d'une archive centralisée et d'une méthode de travail clairement établie. Les auteurs affirment en outre que « malgré les nombreuses initiatives prises entre 1975 et 1979, la préoccupation systématique avec la régularisation des terres indigènes est bien plus récente »¹⁰, ce qui fait tout à fait écho aux difficultés éprouvées par Marcelo Santos et Vincent Carelli à Rondônia.

L'intervention de Vincent Carelli dans cette problématique confirme que le pouvoir des images peut figurer parmi les nombreux pouvoirs qui s'exercent sur les terres indigènes (politique, symbolique, territoriaux, sociaux, etc.). Le réalisateur précise, avec sarcasme, que « l'indien n'existera légalement que si nous le filmons. Un indien que personne n'a vu n'est qu'une rumeur ». Ce système force Vincent Carelli à côtoyer une pratique dont il aimerait s'éloigner, celle qui autrefois s'est inspirée de l'anthropométrie judiciaire d'Alphonse Bertillon,¹¹ ayant utilisé l'appareil cinématographique pour ausculter les indigènes indépendamment de leur accord. Afin d'assurer leur droit sur la terre, Vincent Carelli a du « envahir » leur territoire.

L'enregistrement des deux indiens de la tribu Canoê a eu un impact direct sur le contexte du litige, surtout à partir du moment où les images ont été nationalement diffusées par l'émission télévisuelle *Fantástico*. Le pouvoir médiatique entra en jeu, contribuant à ce que la Police Fédérale interdise l'exploitation de la région. Représentés par l'avocat Flauzinho (Odair Flauzino de Moraes), les propriétaires contestent la décision judiciaire en s'inspirant de la stratégie de Vincent Carelli. De cette façon, les deux camps de cette bataille s'emparent du pouvoir des images. Dès

lors, quelque chose de l'ordre d'un combat iconographique et médiatique vient s'ajouter au procès judiciaire. La contre-attaque des propriétaires consiste à accuser Marcelo Santos et Vincent Carelli des crimes qu'ils auraient commis, en utilisant les mêmes moyens que ceux-ci, à savoir, le médiatique, manipulant des images et des témoignages. Deux faux témoignages ont été enregistrés au *Cartório regional de Vilhena*, ville où se trouve encore aujourd'hui le cabinet de Flauzino. Il convient de souligner que l'un de ces témoignages est celui d'Osny Ferreira, licencié de la FUNAI et accusé de s'être associé à des marchands de bois. Celui-ci reproche à son tour Marcelo Santos d'avoir implanté des indiens dans la région dans le but d'extraire du bois lorsque la terre leur serait accordée. D'ailleurs, ce même Osny Ferreira, accompagné d'indiens d'une autre tribu (Cinta-larga) s'est rendu au village Canoê pour offrir des vêtements à Tiramantu et à sa mère afin de prendre des photographies qui prouveraient qu'elles vivaient en bon voisinage avec les blancs. L'argument de l'inauthenticité des indigènes se fonde principalement sur la manière dont ils sont habillés. Aux mots de Vincent Carelli suggérant qu'aux yeux (naïfs ou corrompus) de la loi, l'indigène qui n'a pas été filmé n'existe pas, l'on pourrait ajouter que l'appartenance de l'indigène à son peuple est jugée en

fonction des vêtements qu'il porte (ou pas), ce qui indique l'ampleur du décalage entre la politique, ou le pouvoir législatif, et l'anthropologie, déjà assez développée à l'époque. En d'autres termes, selon le point de vue des propriétaires fonciers, « nu » voulait dire « indigène » et « habillé » était synonyme de « civilisé ».

La presse, qui avait auparavant contribué à la démarche des indianistes, publie cette nouvelle version des faits, sans faire le moindre effort de vérification à l'égard de sa véracité. En classant ensuite la situation comme polémique, les médias refusent de publier des enregistrements postérieurs, comme ceux des indiens de la tribu Akunsu, contactés ultérieurement par l'équipe du film. Le combat iconographique se poursuit en 1995, lorsque Vincent Carelli retourne à Vilhena pour enregistrer une conversation avec Flauzino, l'avocat des propriétaires. Carelli s'aperçoit que Flauzino ne se souvient pas de lui, contrairement aux indigènes qui ne cessent de faire revivre leurs mémoires tragiques dans leurs témoignages. Cet oubli inattendu de l'ennemi permettra au réalisateur de le filmer, ce qui est rarement possible lorsque celui-ci est conscient de l'intention de la personne qui le filme. Ainsi, le bourreau expose la logique (absurde) qui guide ses actions. Repris dix ans après, lors de la réalisation de *Corumbiara*, ces séquences filmiques

constituent une critique virulente à l'encontre de Flauzino et des intérêts qu'il représente. La puissance critique des archives filmiques est alors employée contre l'oubli et l'impunité des coupables, tout en se manifestant en faveur de l'histoire des victimes.

La lutte pour démarquer les frontières des terres indigènes devient dans le film une réflexion sur l'indianisme et sur la représentation de l'indigène. La révision de Vincent Carelli intègre aussi une autocritique, dans laquelle il constate qu'il avait tendance à idéaliser l'image des indigènes. Le réalisateur se défait de cet idéal, en exposant dans le film plusieurs événements qui le contredisent, comme la rivalité entre les Akunsu et les Canoê (qui se sentent supérieurs), la frontière en bois construite par Tiramantu pour empêcher les Akunsu de passer, le meurtre de l'indigène Canoê par les Akunsu, etc. Ainsi, Vincent Carelli s'oppose non seulement à l'image médiatique falsifiée par le *lobby* des propriétaires, mais aussi aux figures idylliques de l'indien, qui prennent leur essor au lendemain de l'indépendance du Brésil (1822), notamment avec le Romantisme littéraire (dont la première génération fait de l'indigène un mythe national¹²).

Corumbiara se donne pour tâche de bâtir une histoire capable d'envisager les terres du sud de Rondônia (et

indirectement celles de tout le Brésil) à partir du point de vue de l'autre, cherchant à renverser les paradigmes officiels sur la question. Le récit du film permet de réactiver affectivement la dimension catastrophique de l'histoire des indigènes. La circulation d'images et de thèmes qui se répètent incite le spectateur à comprendre les événements du film non pas comme isolés, mais comme un long processus toujours en cours. Pour ne prendre que quelques exemples : Passaká et le chef Akunsu ont été blessés par balle ; un tracteur rase les constructions de leur village ; Manuzinho raconte qu'il a perdu toute sa famille, victime de la rougeole ; l'indigène du trou, dernier membre de sa tribu, est condamné à errer seul dans la jungle. La mise en rapport de ces histoires individuelles permet d'entrevoir une histoire plus vaste où les personnages du film (tout comme les indigènes d'aujourd'hui) sont des survivants, autrement dit, des rescapés d'un massacre décentralisé et à grande échelle.

En dépit de l'irréversibilité de la tragédie, le ton de résignation adopté par Vincent Carelli ne veut pas pour autant dire que rien ne reste à faire. Au contraire, le réalisateur s'investit de plusieurs façons, dont le cinéma, où le récit qu'il met en œuvre prend des dimensions critiques, ethnographiques, poétiques et historiques. Il déclare qu'au début du tournage c'était

naïf de sa part de croire que les massacres de Corumbiara n'avaient qu'un coupable. Il s'est rendu compte, par la suite, qu'il s'agissait d'une grande chaîne d'omissions, de négligences et de violences touchant différents cercles de la société. Cela élargit la gamme de responsables de cette contre-histoire qui ne peut même pas être racontée. Les nombreuses actions criminelles évoquées par Carelli sont analogues à celles qui ont peuplées l'histoire de l'État de Rondônia, ou même celle du Brésil dans sa globalité. Du point de vue de l'indigène, toute la panoplie colonisatrice, de l'impérialisme portugais au colonialisme national s'inscrit dans une même lignée. La résignation personnelle du réalisateur prend part à un processus de conscientisation historique, en cheminant vers un partage des responsabilités.

Conclusion

Que peut le cinéma à présent vis-à-vis des indigènes et de leurs terres ? Sans oublier que les enjeux de la situation présentée dans chacun des films son assez dissemblables, l'on peut constater que *Terres* et *Corumbiara* répondent de façon contrastée à cette question, sans toutefois s'opposer.

Terres se penche sur le métissage afin d'appréhender les nouveautés qui en découlent. Sa démarche est légitime, et à

certain égard, fructueuse. L'imagerie du film s'approche du mouvement perpétuel par lequel les organismes vivants se contaminent entre eux. Les barrières sont rarement infranchissables ; l'isolement se soumet à l'interaction ; l'état de pureté est invraisemblable. De ce point de vue, qui fait l'éloge de tout métissage, la notion de frontière, et surtout son application dans la réalité, se vide de sens. Les frontières territoriales seraient donc vaines, puisque contraires au sens naturel de la vie dans ses différentes formes. Le film opère alors le rapprochement iconographique entre les imbrications de la végétation amazonienne et celles des visages métisses de la population locale, comme si les enjeux de ces deux instances étaient du même ordre. Cependant, son approche n'est possible qu'à partir d'un certain présentisme qui ne tient pas compte de multiples rapports de force qui agissent sur le territoire. En effet, ce qui fait défaut à *Terres* est justement ce que propose *Corumbiara*.

Le geste cinématographique de Vincent Carelli vise à *faire frontière*, car les frontières peuvent servir à empêcher les minorités d'être englouties par des puissances hégémoniques. Le contexte dans lequel il intervient ne lui permet pas d'ignorer le pouvoir qui s'exerce sur les limites territoriales. L'ennemi auquel il fait face est, toutefois, bien plus puissant que lui, ce qui ne l'empêche d'atteindre

partialement ses objectifs. Concrètement, les images de Corumbiara ont contribué à faire en sorte que les terres indigènes soient légalement reconnues ; et symboliquement, elles composent un récit qui s'approchant des intérêts des indigènes remet en question différents aspects des discours dominants à propos du territoire du Brésil en général et de Rondônia en particulier. La révision proposée à partir de la micro-histoire du film est extensible à des instances plus larges, fondatrices de ce qu'est le Brésil, aussi bien dans la tangibilité de son espace que dans le noyau de son imaginaire, au sein duquel les populations autochtones occupent une place considérable. Quelle est la légitimité d'une nation qui anéantit les peuples indigènes tout en faisant d'eux son mythe premier ? La question prend force dans le chagrin de Vincent Carelli, qui jovialement poursuit sa quête interminable.

Le présent article ne soutient pas que toute représentation relative aux indigènes doive forcément intégrer cet aspect tragique de l'histoire. Il s'agit plutôt de mettre l'accent sur la mise en scène des frontières amazoniennes, qui ayant suscité autant d'injustices récentes, semble s'enrichir lorsqu'elle embrasse une vision plus dialectique des enjeux du Brésil contemporain. Dans ce contexte, l'oubli, ainsi que des prétentions universalistes, peuvent oblitérer ces problématiques

toujours en cours. Si cette histoire avait été suffisamment débattue, si elle avait été largement intégrée en tant que tragédie fondatrice de l'histoire et de la géopolitique brésiliennes, il serait important de passer à autre chose. Ceci est pourtant loin d'être le cas¹³. Au contraire, le discours national(iste), qui se veut opposé au colonialisme, refoule toujours ses erreurs, ou, pire encore, se considère comme victime. En effet, le *soi* de la nation brésilienne (largement répandu dans la population) continue à envisager la figure de l'indigène comme un ancêtre symbolique, revendiquant celui-ci comme étant « le premier brésilien ».

Notes

¹ Ma traduction

² Cunha, E; Barbosa, T. (2006) *Antropologia e Imagem*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

³ Documentaire réalisé en 2012 par Silvio Da-Rin concernant les populations indigènes du sud de l'État de l'Acre.

⁴ Banton, (1985). *Promoting racial harmony*. Cambridge University Press.

⁵ Voir Pacheco de Oliveira, J. (2012) *Formas de dominação sobre o indígena na fronteira amazônica: Alto Solimões, de 1650 a 1910*. Caderno CRH, Salvador, v. 25, n. 64, jan./abr., p. 17-31.

⁶ Quant à cela, le critique Rodrigo de Oliveira compare *Corumbiara* à *Santiago*, de João Moreira Salles. Voir *Índio que ninguém viu é boato*, disponible sur le site web: <http://www.revistacinetica.com.br/gramado09dia4a.htm>

⁷ Voix *off* de Vincent Carelli.

⁸ Fondation nationale de l'Indigène.

⁹ La publication de cette étude ne s'est faite que quatre ans plus tard : Pacheco de Oliveira, J.

(dir., 1989). *Os poderes e as terras dos Índios*. Cópias Heliográficas Av. Central, Museu Nacional .

¹⁰ Pacheco de Oliveira, J. (dir., 1989). *Os poderes e as terras dos Índios*. Cópias Heliográficas Av. Central, Museu Nacional, p. 18.

¹¹ Bertillon, A. (1893) *Identification anthropométrique, instructions signalétiques*. Melun, impression administrative.

¹² Voir, par exemple, l'œuvre de José de Alencar ou bien de Gonçalves Dias.

¹³ Même si quelques mesures allant dans ce sens ont été prises récemment : l'apprentissage de l'histoire indigène est devenu depuis peu obligatoire dans les collèges brésiliens.

Références

- Banton, Michael (1985). *Promoting racial harmony*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Camilo, Janaina (2011). *Em busca do País das Amazonas: o mito, o mapa, a fronteira*. Paraty, RJ, Simpósio brasileiro de cartografia histórica.
- Carelli, Vincent (2004). *Moi, un indien*. Vidéo nas aldeias. Disponible sur http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?f=../admin/gui/files_upload/biblioteca/docs/moi+un+indien+port.pdf
- Castro, Teresa (2011). *La pensée cartographique des images: cinéma et culture visuelle*. Lyon, Aléas.
- Cunha, E. T. ; Ferraz, A. L. C. ; Hikiji, R. S. G (2007). *O vídeo e o encontro etnográfico*. São Paulo, Cadernos de Campo (USP), v. 14/15, p. 287-298.
- Cunha, E. T (2000). *A imagem do índio no cinema brasileiro*. Mnemocine, São Paulo, v. 1, p. 3.
- Jacob, Christian (1992). *L'empire des cartes : Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris, Albin Michel.
- Oliveira Filho, J. P., Almeida, A. W. B. (1989). *Demarcação e Reafirmação Étnica: Um Ensaio Sobre a Funai. Os poderes e as terras dos índios*. Rio de Janeiro, Museu Nacional, v. 14, pp. 13-75.
- Oliveira Filho, J. P. (2012). *Formas de dominação sobre o indígena na fronteira amazônica: Alto Solimões, de 1650 a 1910*. Caderno CRH, Salvador, v. 25, n. 64, jan./abr, pp. 17-31.
- Padilha, Solange. *O Imaginário da nação nas alegorias e indianismo romântico no Brasil do século XIX*. Disponible sur http://www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/solange_padilha.htm
- Piault, Marc (2008). *Anthropologie et cinéma: passage à l'image, passage par l'image*. Paris, Téraèdre.
- Ribeiro, Darcy (1979). *Frontières indigènes de la civilisation*. Paris, U.G.E.
- Tacca, Fernando de (2011). *O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio*. História, Ciências, Saúde - Manguinhos, v.18, n.1, jan.-mar., pp.191-223.
- Vasconcelos, Vicente (1945). *Expedição ao Rio Ronuro*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional.

Vitor Zan est doctorant en études cinématographiques à l'Université Paris III

– Sorbonne-Nouvelle, France. Il est rattaché au laboratoire IRCAV et sa thèse porte sur les territoires urbains dans le cinéma brésilien contemporain. Il s'intéresse également aux territoires indigènes, dont l'analyse esthétique ne peut manquer de faire appel à l'anthropologie.

Email: vitorzan@gmail.com

Vitor Zan é doutorando em estudos cinematográficos pela Université Paris III – Sorbonne-Nouvelle, França. Ele integra o laboratório IRCAV.

Email: vitorzan@gmail.com

Enviado em: 10/12/2013 – **Aceito em:** 20/06/2014

Figures



Figures 1 et 2: Luiz Thomaz Reis, In VASCONCELOS, F. T. P. Vicente. *Expedição ao Rio Ronuro*. Imprensa Nacional, 1945.



Figure 3: Photogrammes de *Terras*, de Maya Da-Rin, 2009.



Figure 4: Photogrammes de *Corumbiara*, de Vincent Carelli, 2009.