

Un festin de paroles
(Quatre lectures d'un film de Néelson Pereira dos Santos)

Jean-Marie Apostolidès

Bien qu'il soit plus âgé que la plupart des membres du mouvement brésilien *Cinema Novo*, Néelson Pereira dos Santos se rattache néanmoins à ce courant, qui comprend des cinéastes comme Roberto Santos, Gláuber Rocha ou Neville Duarte de Almeida. Dès 1963, il rêve de tourner un film qui mettrait en scène les Indiens du Brésil. Alors qu'il tourne *Vidas secas*, à partir d'un livre de Graciliano Ramos, il est sensible à des événements contemporains qu'il relate en ces termes : « À cette époque, travaillant dans le Nordeste, j'ai eu des contacts avec une tribu indigène, qui avait été pendant longtemps sous la surveillance paternaliste des Jésuite, et qui se trouvait à l'étape ultime d'un long processus d'extermination culturelle. C'est aussi dans cette région que se produisit un épisode célèbre de la colonisation du Brésil : un évêque portugais [l'évêque Sardhina] qui revenait en métropole fut victime d'un naufrage ; et bien qu'il ait eu la vie sauve en gagnant la terre ferme, il fut peu après dévoré par les Indiens cannibales : cela provoqua une guerre de représailles de la part des Portugais, qui, lors de l'expédition punitive, anéantirent en fait toute une nation, dite des *caeteis*. L'auteur de *Vidas secas*, Ramos, écrivit son premier roman sous le titre *Caeteis*, dans une tentative de





retour à la ‘brésilianité’, en cherchant à crier ‘nous sommes tous des Indiens’, et en se plaçant dans la situation interne de retrouver en soi-même ce qui pouvait subsister de l’Indien de la première époque du Brésil – l’Indien capable de dévorer un évêque –, pour se sentir plus ‘homme de son temps’. J’ai trouvé ce départ très intéressant, mais je ne me suis pas appuyé sur l’histoire de Ramos, qui est psychologique, et dont le protagoniste, ‘homme de notre temps’, se sent *caeteis*¹. »

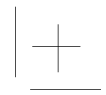
Au long des années, le projet de Pereira dos Santos se précise. Il revient aux sources de la colonisation du Brésil, faisant un large profit du livre de Hans Staden, ainsi que des témoignages d’André Thevet et de Jean de Léry.² S’il s’appuie principalement sur le rapport de Hans Staden, il fait de son héros non pas un allemand mais un français, qu’il appelle Jean. Celui-ci appartient originellement au groupe de Villegagnon, venu fonder une colonie au Brésil en 1557.³ Condamné à mort à la suite d’une rébellion

¹ . «Entretien avec Nelson Pereira dos Santos par Federico de Cárdenas et Max Tessier», in *Etudes cinématographiques*, Paris, Minard, *Lettres Modernes*, Nos 93-96, 1972, pp.68-69.

² . Hans Staden, *Nus, féroces et anthropophages*, [1557], rééd. Paris, Le Seuil, collection Points, 1990. André Thevet, *Les singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amérique*, A Paris, chez les héritiers de Maurice de la Porte, au Clos Bruneau, 1558. Jean de Léry, *Histoire d’un voyage en terre de Brésil*, [1580], rééd. Paris, Le livre de poche, 1994. Texte établi et annoté par Frank Lestringant. Précédé d’un entretien avec Claude Lévi-Strauss.

³ . Nicolas Durand de Villegagnon reçoit en 1555 le commandement de la flotte mise par Henri II à la disposition de Gaspard de Coligny pour installer une colonie protestante au Brésil où les protestants français pourraient exercer librement leur religion. Parti du Havre, il construit dans la baie de Rio de Janeiro le Fort-Coligny et s’installe sur la côte qu’il appelle la «France Antarctique». Deux ans plus tard, après l’arrivée d’un deuxième contingent constitué de protestants, une dispute théologique avec Villegagnon qui s’est reconverti au catholicisme dégénère en massacre.



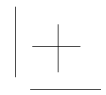


contre Villegagnon, Jean, soldat artilleur comme Hans son homologue allemand, survit à son exécution. Il est fait prisonnier par les Portugais, alliés aux indiens Tupiniquin, qui l'obligent à manier le canon lors de leur incessante guerre avec les Tupinamba. Lors d'une rencontre, ces derniers font prisonnier Jean et le condamnent à mort. En effet, puisqu'ils l'ont pris alors qu'il combattait avec leurs ennemis, les Tupinamba ne reconnaissent pas en lui un français, un allié. Jean sera mangé huit mois après sa capture. Pendant cette période, il demeure certes prisonnier, mais il s'initie aux mœurs indigènes, prend femme dans la tribu Tupinamba, apporte des améliorations à leurs techniques, et finit dévoré par eux, non sans leur avoir lancé un sort : il sera vengé par les siens, qui détruiront les Indiens jusqu'au dernier.

Le film, complexe sous son allure de document anthropologique, est immédiatement censuré dans de nombreux pays, à commencer par le Brésil, en raison de la nudité constante des comédiens.⁴ Il connaît cependant un succès certain à partir de 1973, période où il est présenté au festival de Cannes. Aujourd'hui, il est considéré comme un classique du cinéma brésilien, et il est tenu pour un film-culte par de nombreux *aficionados* dont je suis. J'en propose quatre lectures, à la fois contradictoires et complémentaires. J'aimerais d'abord le lire à travers une grille anthropologique, ensuite à travers une grille historique, mettant en parallèle la société sauvage et celle des Européens au milieu du XVI^e siècle. Troisièmement, je lirai le film de Pereira dos Santos dans une perspective

⁴ C'est moins la nudité des hommes et des femmes interprétant les sauvages qui semblent avoir fait problème que celle du comédien interprétant le rôle de Jean, l'Européen.





poétique qui me permettra de le replacer dans le contexte du Brésil des années 60 et 70. Nous aborderons enfin une quatrième approche, une grille métaphorique, qui s'ouvre sur des perspectives infinies, ou plutôt sur un renouvellement constant du sens. En effet, le procès de métaphorisation se poursuit avec chaque nouvelle projection du film, avec chaque nouveau spectateur. Pour ma part, il me permettra de mieux saisir notre rapport symbolique au savoir en général, et en particulier notre situation présente par rapport à l'œuvre et à la personne de Jean-Pierre Dupuy.

Les sources historiques sur les Indiens du Brésil

Je me contenterai ici de mettre en parallèle deux articles tirés de deux encyclopédies, également importantes, l'une pour les Lumières, l'autre pour l'époque contemporaine. Ces articles consacrés aux Tupinamba montreront la place que la conquête du Brésil tient à chaque époque. On verra comment cet événement reçoit un éclairage différent selon l'époque.

À l'article *Tupinambas* de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, le rédacteur anonyme (peut-être Diderot lui-même) se contente d'écrire : « Les Tupinambas, nation de l'Amérique méridionale, autrefois dominante dans une partie du Brésil, aujourd'hui réduite à une poignée d'hommes, sous le nom de *Topayos*, sur le bord d'une grande rivière qui vient du Brésil, et se décharge dans l'Amazone. » Ce laconisme est d'autant plus regrettable que Diderot peut être tenu pour l'un des fondateurs de l'anthropologie et que, par ailleurs, la société Tupinamba



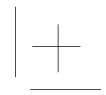
est l'une de celles sur laquelle nous possédons le plus de renseignements, donnés par les voyageurs du XVI^e siècle.

Voyons maintenant le texte tiré de l'*Encyclopaedia Universalis* ; celui que nous reproduisons concerne seulement les sources historiques de notre savoir sur les Indiens Tupi : « Le Brésil, devenu possession portugaise par le traité de Tordesillas (1494), fut connu des Européens grâce à la plume de missionnaires, d'explorateurs et de colonisateurs. Les jésuites, particulièrement actifs dans l'évangélisation de ce pays, ont été les premiers à consigner leur action missionnaire. Le P. Manuel de Nobrega dans ses *Lettres du Brésil* (1549-1560) donne un tableau complet de la vie morale et spirituelle de la colonie ; Leonardo Nunes fit de même dans ses *Lettres écrites* entre 1550 et 1552. Le P. Joseph de Anchieta, un Canarien, traduisit le catéchisme en tupi et écrivit des petites pièces de théâtre et des mystères pour évangéliser les Indiens. En 1595 fut imprimé son *Art de la grammaire de la langue la plus répandue sur les côtes du Brésil*. Vers la même époque, deux explorateurs allemands, Hans Staden et Ulrich Schmidel, faisaient le récit de leurs expériences dans la 'Terre de Brésil'. Le premier, prisonnier pendant neuf mois des Tupinambas, écrivit une *Véritable Histoire et description d'un pays habité par des hommes sauvages, nus, féroces et anthropophages...* (1557). Son témoignage, enrichi d'une série de cinquante gravures, constitue sans doute l'un des plus anciens documents ethnologiques sur l'Amérique méridionale. Schmidel écrivit une *Histoire véritable d'un voyage curieux...*, où il raconte, de façon familière, voire décousue, ses aventures vécues au Brésil, au Río de la Plata et dans le haut Pérou (1534-1554).



Les tentatives de colonisation française au Brésil provoquèrent beaucoup plus d'intérêt et d'espoir que l'aventure de Jacques Cartier au Canada. La perspective de cette 'France antarctique' attira les huguenots, persécutés en France, et les moines catholiques ; les uns y cherchaient une terre d'asile, les autres un territoire de missions. Cette expérience a été rapportée par des Français ayant des positions politiques et religieuses opposées, mais s'intéressant tous aux cultures nouvellement découvertes. Nicolas Barré fut l'auteur de lettres expédiées de février à mai 1556. Il y note, avec précision, les caractéristiques du climat tropical, des cultures locales, de la baie de Rio et des Indiens Tupinambas. Le cordelier André Thevet, poussé par une insatiable curiosité, parcourut l'intérieur du pays, interrogeant les Indiens non seulement sur les productions locales, mais aussi sur leurs mœurs, leur langue et leurs traditions. Fort de ces connaissances, Thevet rédigea à Paris, *Les Singularitez de la France Antarctique* (1558), œuvre au demeurant fort contestée à cause de ses erreurs et de ses inexactitudes. Cependant, sa description des mœurs et croyances religieuses fut fort appréciée et elle contribua à rendre familière l'idée du 'bon sauvage'. Jean de Léry, un pasteur genevois, est l'auteur de *l'Histoire d'un voyage fait en la Terre de Brésil* (1578). Écrite pour répondre aux critiques faites par Thevet contre les huguenots, cette œuvre est une précieuse relation historique des conflits qui opposèrent catholiques et protestants, mais aussi un document ethnologique sur la culture des Tupinambas. Montaigne s'en inspira pour rédiger plusieurs des plus profonds chapitres des *Essais*. Outre ces œuvres, il nous reste à citer *l'Histoire de la province de Sancta-Cruz que nous nommons ordinairement le Brésil* (1576) de Pedro de Magalhães de





Galdavo et celui de Gabriel Soãres de Souza : *Traité descriptif du Brésil* (1587), source fondamentale pour la géographie, l'histoire et l'ethnologie.⁵ »

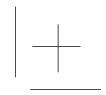
Première lecture : l'approche anthropologique

Toutes les sources citées dans l'*Encyclopaedia Universalis* sont abondamment utilisées par Pereira dos Santos.⁶ En suivant les aventures de son héros, on pourrait faire une analyse de tous les comportements rituels des Tupinamba, en commentant chacun de leurs gestes. L'anthropophagie demeure néanmoins le centre de l'intérêt du cinéaste, comme il fut jadis celui des premiers explorateurs. Plutôt que de les reprendre en détail je me contenterai de quelques généralités sur ces sociétés aujourd'hui disparues mais qui permettent de mieux saisir le contexte de l'aventure du personnage principal. Les Tupinamba sont des Indiens de langue tupi, habitant au XVI^e siècle toute la côte depuis l'embouchure de l'Amazone à Cananeia, jusqu'à l'Etat de São Paulo au sud. Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, de nombreuses tribus tupi furent obligées d'abandonner leur territoire sous la pression des Portugais. Ce sont avant tout des sociétés forestières, pratiquant une

⁵ . Article de l'*Encyclopaedia Universalis*.

⁶ . Le témoignage le plus utile pour lui demeure néanmoins celui de Hans Staden, qui vécut presque un an parmi les Tupinamba, comme prisonnier. Le livre de Staden, *Nus, féroces et anthropophages*, connut un succès immédiat lors de sa parution et fut immédiatement traduit en plusieurs langues. La première édition était accompagnée d'une cinquantaine de gravures, qui ont servi par la suite de référence à toutes les autres illustrations des mœurs tupinamba, entre autres aux *Grands Voyages* de Théodore de Bry. Pereira dos Santos utilise à son tour ces gravures pour le prologue et le générique de son film.



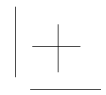


agriculture de forêt : ils cultivent le manioc, la patate douce et le maïs. Potiers et tisserands (ils récoltent le coton), ils construisaient également des canots. Les Tupinamba portaient des ornements voyants fabriqués avec des plumes de couleurs vives : diadèmes, bonnets et même longs manteaux composés entièrement de plumes rouges, blanches ou jaunes. La guerre était leur principale activité, destinée à se procurer des prisonniers qui étaient mangés. On peut donc voir l'anthropophagie comme un des cérémoniaux réalisant l'unité sociale.

La guerre est une activité masculine, pratiquée constamment. Un jeune homme ne pouvait se marier avant d'avoir tué rituellement un prisonnier. Les Tupinamba croyaient par ailleurs que les fils d'un homme qui n'aurait pas répandu le sang d'un ennemi ne pouvaient être que lâches et paresseux. Les vaincus, après avoir été tués, étaient mangés par tous les membres du village, selon un rituel très strict que détaillent tous les auteurs, en particulier Hans Staden. Accueilli bruyamment par les femmes lors de son arrivée dans le village, le prisonnier était obligé de déclarer « Voici votre nourriture qui arrive ». Livré aux femmes de la tribu, celles-ci n'interrompaient leur chant que pour battre le prisonnier. Pourtant, dans les jours qui suivaient sa capture, ce dernier était bien traité car la possession d'un ennemi était un privilège envié. Souvent l'esclave était l'objet d'un don, ou d'une dette repayée des années après, contractée envers un autre membre de la tribu. Les jours suivant sa capture, le prisonnier était épilé et rasé, afin que rien ne le distingue des autres Tupinamba, sauf un collier-carcan en corde.⁷ Il devenait en quelque

⁷ . Selon ce qu'ils rapportent eux-mêmes à leurs hôtes, les Tupinamba se rasent les poils pour se différencier des animaux.





sorte un membre de la tribu, allant et venant à sa guise. Personne ne le surveillait, sachant qu'il ne pouvait pas partir. En effet, revenir dans sa tribu d'origine eut été un déshonneur complet, suivi d'une mise à mort immédiate par les siens.⁸ Il devait donc pêcher et chasser pour son maître ; il habitait sous le même toit que lui, partageant ses repas avec lui ; il avait des rapports sexuels avec les femmes non mariées de la tribu. Lorsque des enfants naissaient de ces unions avec un prisonnier-esclave, ceux-ci étaient mis à mort le même jour que leur père, sous ses yeux, et mangés comme lui. La durée de la captivité durait un temps variable, entre quelques heures et plusieurs années. Le héros du film de Pereira dos Santos a huit mois à vivre avant son exécution. Le jour du sacrifice était déterminé par le conseil des guerriers. Tous les parents et amis, certains venant de très loin, étaient conviés à participer à la fête. Généralement, le bourreau était celui qui avait fait le prisonnier. L'exécution avait lieu le cinquième jour d'une fête collective réglée avec une mise en scène immuable, qu'ont décrit les auteurs du XVI^e siècle, et qui est illustrée dans le film. Après la mort du prisonnier, et éventuellement celle de ses enfants, le cadavre était roussi sur le boucan, puis dépecé avant d'être rôti. La communauté entière, des vieillards aux nourrissons, avait part au festin. Tout est mangé, y compris les entrailles qui étaient cuites dans l'eau et mangées par les hommes tandis que le bouillon en était bu par les femmes. Chaque partie du corps est attribuée en fonction d'un rituel complexe. La langue, le cerveau et quelques autres parties du corps étaient attribués aux jeunes gens, la peau

⁸ . Les prisonniers d'origine européenne par contre sont étroitement surveillés.





du crâne aux adultes et les organes sexuels aux femmes. Certaines parties, considérées comme nobles – le bout des doigts, la graisse entourant le foie et le cœur –, étaient offertes aux hôtes de marque ; ceux-ci les faisaient boucaner et les emportaient chez eux. La seule personne à ne pas participer au festin était le meurtrier. Juste après l'exécution, il était tenu de vomir, puis de jeûner pendant une lune. Il devait porter le deuil de sa victime et changer de nom.⁹

Parmi les anthropologues du XX^e siècle, Alfred Métraux a consacré plusieurs études à l'anthropophagie des Tupi-Guarani, ainsi qu'Hélène Clastres, qui inscrit cette pratique dans le rituel de la vengeance. « Il faut se venger d'une défaite, commente-t-elle ; il faut venger les prisonniers, venger les morts – morts au combat ou d'une autre manière. Pour les Tupinamba cette catégorie est la clé du système ; elle suffit à rendre compte de tout le processus, depuis la guerre jusqu'au festin. On est ennemi, on se venge. Alors on peut se demander quel est le sens d'une telle réciprocité, et *de quoi* finalement les Tupi se vengent-ils. L'analyse de leurs guerres permet, sinon de donner vraiment une réponse, au moins de préciser la question. Comparées, en effet, aux guerres intertribales que se faisaient – que se font encore, dans une moindre mesure – d'autres populations amérindiennes (par exemple, les Yanomami ou les Jivaro), celles des Tupi présentent de curieuses inversions. Ailleurs, lorsque les hommes se font la guerre c'est presque toujours pour capturer des femmes, qu'ils prennent pour épouses. Ici, c'est pour capturer des

⁹ . Pour tous ces détails, je me suis référé à Jean-Paul Duviols, «Les Tupi-Guaranis et l'anthropophagie rituelle», in Hans Staden, *Nus, féroces et anthropophages*, *op cit.*, pp.20-31.





beaux-frères – des hommes à qui on donne des épouses – que l'on dévore. Dans le premier cas, le gain est évident, et il est double : on gagne des femmes, en même temps qu'on supprime toute obligation envers les 'donneurs'. Bien entendu on court le risque d'une perte également double, puisque les guerres se perdent aussi. Mais enfin, le système est clair. Mais chez les Tupi ? Sans doute le beau-frère en question est-il un mauvais beau-frère : c'est l'autre, le 'preneur', mis de surcroît en situation de ne pas pouvoir restituer l'épouse reçue (on tue ses filles). Il ne reste plus qu'à s'en débarrasser, en le transformant en nourriture (de préférence nourriture pour les femmes ? Qu'on se rappelle leur rôle dans le rituel). On lui donne la sœur, il est tué par le frère. Mais où est le bénéfice, et dira-t-on qu'il est seulement alimentaire ? Tant de subtilité pour seulement pouvoir manger son semblable, c'est peu convaincant. Les Tupi, quant à eux, disent que c'est pour la vengeance. En somme, ils ont besoin de transformer en beaux-frères ceux sur qui ils se vengent : manière de se représenter un ordre désiré où n'existeraient pas de telles relations ? C'est de représentation qu'il s'agit ; le réel est autre : ici les alliés, là les ennemis, nulle confusion possible. On ne peut pas se soustraire à l'ordre social ; mais on peut le trouver insupportable, et peut-être les Tupi se vengeaient-ils moins les uns des autres que, tous ensemble, de ce commun malheur.¹⁰ »

Avant d'aller plus loin dans l'étude de ce thème, il faut préciser quelques caractéristiques de la société Tupi à propos de la religion. Comme dans toutes les sociétés

¹⁰ . Hélène Clastres, «Les beaux-frères ennemis. A propos du cannibalisme Tupinamba», in *Destins du cannibalisme*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, No6, automne 1972, Paris, Editions Gallimard, p.81.





forestières, la religiosité chez les Tupi apparaît à la fois extravertie et collective : elle est chantée, dansée, agie, et si le sacré traverse le social de part en part, inversement le social pénètre totalement le religieux. La vie religieuse des Tupi se centrait sur le chamanisme. Les *pagés*, chamanes-médecins, y tiennent une place importante de gardiens des normes édictées par les héros culturels (Maire) ou les ancêtres mythiques. Cependant, les études de Pierre Clastres insistent sur l'existence de *karai*, sorte de prophètes passant d'une communauté à l'autre, la communauté ennemie, sans être astreints au système de la vengeance : « Chez les Tupi-Guarani, la descendance étant patri-linéaire, on appartenait au lignage du père. Et voici néanmoins le très étrange discours qu'à propos d'eux-mêmes proféraient les *karai* : ils affirmaient n'avoir pas de père, mais être fils d'une femme et d'une divinité. Il s'agit ici de s'attarder moins sur le fantasme mégalomane qui faisait s'auto-diviniser les prophètes, que sur la dénégation et le refus du père. Enoncer en effet l'absence du père revenait immédiatement à affirmer leur non-appartenance à un lignage de parents et, par suite, à la société elle-même. D'être tenu en ce type de société, semblable discours s'investit d'une charge subversive incomparable : il nie, en effet, la charpente même de la société primitive, ce que l'on nommait naguère les liens de sang.¹¹ »

Que disaient ces prophètes ? D'une part, ils affirmaient sans relâche le caractère foncièrement mauvais du monde, d'autre part ils invitaient les Indiens à partir à la recherche

¹¹ . Pierre Clastres, «Tupi-Guarani. Pensée religieuse et prophétisme chez les Indiens d'Amérique du Sud. La Terre sans Mab», in Yves Bonnefoy [sous la direction de], *Dictionnaire des Mythologies*, Paris, Flammarion, 1981. Cf. tome 2, p.508.





d'une Terre sans mal, sorte de paradis terrestre qui mettrait fin à leurs maux. Ces maux, que vont aggraver considérablement l'arrivée des Européens, sont décrits ainsi par Pierre Clastres : « Par l'effet conjugué de facteurs démographiques (forte croissance de la population), sociologique (tendance à la concentration de la population en gros villages, au lieu du processus habituel de dispersion), politique (émergence de chefferies puissantes), venait au jour, en cette société primitive, l'innovation la plus mortelle : celle de la division sociale, celle de l'inégalité.¹² »

Les *karai* bénéficient également du statut particulier qu'occupe la parole chez les Tupi. Dans cette culture sans écriture, la parole s'était hypertrophiée au point de prendre le pas sur la force et sur le courage, puisque c'était souvent après un concours oratoire que les chefs étaient choisis.

Il nous faut garder ces éléments en mémoire pour comprendre comment certains d'entre eux se trouvent métaphorisés, afin de projeter le sens dans une nouvelle direction. Certes, tous les éléments puisés dans les travaux anthropologiques ne se retrouvent pas avec une égale intensité dans le film de Pereira dos Santos, mais ils sont présents et doivent être pris en considération pour la compréhension du film et de ses mécanismes narratifs.

Deuxième lecture : l'approche historique

Ici, nous nous appuyons davantage sur le film. Même s'il vise à appliquer à son film le regard *distancé* qui est celui de l'anthropologue, Pereira dos Santos introduit des éléments

¹² . Pierre Clastres, *Ibid.*, p.509.



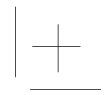


qui transforment le regard ethnologique en un discours historique. En d'autres termes, il regarde, il pèse, il évalue le devenir des sociétés qu'il met en parallèle, les Tupinamba d'une part, les Européens de l'autre. Et il le fait dans une perspective historique, et même plus précisément marxiste. Il y parvient par l'introduction d'un personnage semi-fictif, Jean, et d'une histoire qui lui appartient en propre. Les considérations sur l'Histoire ne peuvent donc se faire que par l'intervention d'une histoire particulière, celle d'un héros. Alors que le regard anthropologique ne distingue aucune individualité, le regard historique part au contraire de l'individu pour tirer des conclusions générales sur le sens d'une histoire.

Au niveau historique, les choses sont assez claires. L'histoire est datée précisément, elle se déroule en 1557, à l'emplacement où est bâtie aujourd'hui la ville de Rio de Janeiro. Deux groupes d'Indiens se trouvent en rivalité l'un avec l'autre, les Tupinamba d'une part, les Tupiniquin de l'autre. Le premier groupe est allié aux Français, le second groupe aux Portugais. En d'autres mots, les Européens se font la guerre par l'intermédiaire des sauvages et profitent de leurs rivalités pour instaurer leur domination. Ils exacerbent les conflits locaux en offrant à leurs alliés Indiens des cadeaux qui augmentent chaque fois l'écart entre les tribus. Les cadeaux les plus utiles sont les haches et les fusils, la poudre à canon. L'intervention européenne dans les guerres tribales finira par affaiblir autant les vainqueurs que les vaincus.

Au delà de ces considérations stratégiques, c'est donc une opposition entre les sociétés sauvages et sociétés européennes que présente Dos Santos. Ce faisant, il suit une tradition qu'on voit s'établir dès le XVI^e siècle, dans





les œuvres de Thévet, Jean de Léry et Montaigne. Les fondements de ce parallélisme sont résumés dans une courte scène, celle qui voit la seconde capture de Jean, alors qu'il se bat auprès des Portugais contre les Tupinemba. Sitôt capturé, il affirme qu'il n'est pas Portugais mais Français, en utilisant un terme sur lequel je reviendrai, « Mair ». Cunhambebe, le chef Tupinamba, demande à tous les prisonniers de prononcer quelques mots dans leur langue, pour distinguer leur origine. Les prisonniers Portugais récitent chacun une recette de cuisine, plaisanterie brésilienne qui faisait rire les spectateurs du pays.¹³ Jean, lui, récite une phrase qu'il répète constamment, et qui lui sert de porte-drapeau : « Ces barbares marchent tous nus, et nous nous marchons inconnus ». En une autre occasion, il ajoute « Fardés, masqués ». Cette phrase n'a pas laissé d'intriguer tous les commentateurs du film de Dos Santos, même si aucun d'entre eux n'a su en découvrir l'origine.¹⁴ Il s'agit en fait de deux vers d'un poème d'Etienne Jodelle, intitulé *Ode sur les singularitez de la France Antarctique d'André Thevet, cosmographe du roy*.¹⁵ Cette ode, avec le titre original de *Etienne Jodelle seigneur du Limodin à M. Thévet*, parut pour la première fois en 1558, en tête du livre d'André Thevet consacré aux tentatives de colonisation française au Brésil. C'est sans doute dans le volume de Thévet que Dos Santos l'a trouvée. Sans trop nous attarder sur la

¹³ . Au Brésil, les Portugais ont la réputation d'être des goinfres et de ne penser qu'à la mangeaille.

¹⁴ . Je remercie Danielle Trudeau d'en avoir découvert la source et de me l'avoir communiquée.

¹⁵ . Etienne Jodelle, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965. Cf. tome 1, pp. 123-125.





complexité de cette ode,¹⁶ disons seulement qu'elle oppose déjà les sauvages aux soi-disant civilisés, pour montrer que les plus barbares ne sont pas ceux qu'on désigne ainsi. Jodelle attaque dans cette œuvre à la fois les gens de cour, qui ne songent qu'à augmenter leur prestige et leur puissance, et les gens du commun, qu'il traite d'abrutis.¹⁷ En d'autres mots, en Europe, les Grands sont la proie de l'envie, tandis que les petits sont fascinés et idiotifiés par le spectacle des puissants du jour. Pour le dire dans les termes de Jean-Pierre Dupuy, les Grands cachent leur jeu et dissimulent l'envie qui les ronge sous des abords avenants. En constante rivalité mimétique les uns avec les autres, ils portent un masque glorieux, fait de charité, de raison et d'aménité. Les petits agissent de même qui cachent leur humiliation et leur haine sous le masque de l'abrutissement.¹⁸ Chacun s'accorde à dissimuler, à demeurer inconnu, fardé et masqué. Mais cette dissimulation générale a un prix, comme Rousseau le montrera deux siècles plus tard. Nous, Européens, nous marchons inconnus, pas seulement aux autres, mais à nous mêmes, puisque nous ignorons les motifs véritables qui nous font marcher, c'est-à-dire qui motivent nos entreprises. En face de nous, les barbares marchent tous nus, c'est-à-dire sans masque et sans fard. Ils vivent, eux, non seulement dans la nudité physique mais aussi dans la

¹⁶ . Enea Balmas y consacre une analyse dans son édition des *Œuvres complètes* de Jodelle. Cf. tome 1, p. 451.

¹⁷ . «Les petits sont tant abrutis,/Et les plus grands, qui des petits/Sont la lumière et la puissance,/S'empeschent tousjours tellement/En un trompeur accroissement,/Que veu que rien ne leur peut plaire,/Que ce qui peut plus grands les faire.» *Ibid.*, p.124.

¹⁸ . Jean-Pierre Dupuy, *Le sacrifice et l'envie. Le libéralisme aux prises avec la justice sociale*, Paris, Calmann-Lévy, 1992.





transparence. Certes, reconnaît Jodelle, ce peuple étrange ne se range à aucun sentiment chrétien. Ils sont sans pitié. Mais nous qui avons reçu le christianisme en héritage, nous le méprisons, nous ne faisons preuve dans nos comportements d'aucune charité véritable, pris que nous sommes dans les rets de la rivalité mimétique et de l'envie. Je relis ainsi tout le contexte de la citation du film :

Ces Barbares marchent tous nuds :
Et nous, nous marchons incogneus,
Fardés, masquez. Ce peuple estrange
A la pieté ne se rengenç :
Nous la nostre nous mesprisons,
Pipons, vendons, et deguisons.
Ces Barbares pour se conduire
N'ont pas tant que nous de raison :
Mais qui ne voit que la foison
N'en sert que pour nous entre-nuire ?

Le film de Dos Santos en administre la preuve. On peut déjà interpréter à travers le thème de la dissimulation le début du film. On entend en effet en voix off la lecture d'une lettre que Villegagnon adresse à Jean Calvin, pour décrire l'établissement de la colonie huguenote en terre de Brésil.¹⁹ En contrepoint, nous voyons ce qui se passe véritablement au Fort de Coligny, la révolte des soldats contre la tyrannie de Villegagnon, leurs rapports avec les indigènes, ainsi que les punitions que Villegagnon impose aux révoltés.²⁰ Plus tard, alors qu'il est prisonnier des

¹⁹ . Cette lettre est une adaptation d'une lettre véritable écrite par Villegagnon et envoyée à Calvin. Jean de Léry la cite dans en totalité dans la préface de son livre. Cf. *Histoire d'un voyage en terre de Brésil*, op. cit., pp. 67-73.

²⁰ . Remarquons ici que si la voix est l'instrument de la sincérité et du cœur, et l'image celui de la fausseté et du mensonge, Dos Santos introduit ici une inversion : la voix (peut-être parce qu'elle redouble un texte écrit – la lettre





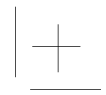
sauvages, Jean est mis à deux reprises en présence d'un marchand d'origine française. Non seulement les deux hommes sont chrétiens l'un et l'autre mais ils appartiennent à la même nation. Cela n'empêche pas le marchand de tromper son monde. A l'égard des sauvages, il leur affirme que l'esclave de Cunhambebe est Portugais, et donc que les Tupinamba peuvent le manger sans scrupule ; à l'égard de Jean, il lui propose une collaboration, c'est-à-dire qu'il lui offre un travail. Jean devra couper et rassembler du bois précieux, en échange de quoi le marchand rachètera sa liberté auprès des sauvages. Jean accepte ce marché de dupes, sans se douter que le marchand français n'a qu'une intention, l'exploiter au maximum, après quoi il le livrera en pâture aux indigènes.

Par la suite, un autre élément intervient, qui va modifier le cours des événements. En effet, le chef Cunhambebe a donné Jean comme mari à sa belle-sœur Seboipepe. Celle-ci était jadis mariée à Tapiruçu, le frère prestigieux de Cunhambebe. Or Tapiruçu est mort, il a été tué par les Portugais, meurtre qui retombe sur Jean, puisqu'il est cru lui-même Portugais.²¹ C'est la raison pour laquelle Jean a été donné comme mari à la belle Seboipepe, et aussi pour laquelle il sera mangé. Jean découvre sur le nombril de son épouse une pièce d'or. Il lui en demande l'origine. Celle-ci lui raconte l'histoire d'un trésor que Tapiruçu a jadis volé aux Portugais, probablement lors du naufrage ou du

de Villegagnon à Calvin – et que l'écrit est l'instrument du mensonge) farde la vérité tandis que l'image prétend la mettre au jour. Ajoutons que la voix est celle d'un journaliste, i.e. celle d'un propagateur de mensonges.

²¹ . Tout en demeurant l'ennemi, Jean doit littéralement prendre la place du défunt auprès de Seboipepe. Celle-ci lui offre rituellement l'arc et les flèches de Tapiruçu, dont personne ne pouvait se servir (ni même toucher) depuis son décès.





pillage d'un bateau, trésor composé de perles, de bijoux précieux et de pièces d'or. Ce trésor a été enterré avec Tapiruçu, nous l'apprenons lors de la seconde visite, quelques mois plus tard, du marchand français. A son retour, le rapport de force entre les différents participants a quelque peu changé. Jean, tout en demeurant l'esclave du chef, est devenu prestigieux dans la société Tupinamba. Cunhambebe lui-même, soucieux d'acquérir plus de prestige, prépare une grande expédition contre les Tampiniquin. Pour gagner cette guerre, il a besoin de poudre pour les deux canons que possède sa tribu, que le marchand refuse de lui vendre. Mais Jean, qui espère obtenir sa liberté en échange de la poudre, convainc le marchand de lui livrer à lui plusieurs tonneaux de poudre, en échange du partage à égalité du trésor enfermé dans la tombe de Tapiruçu. Voilà les deux français en train de profaner la tombe d'un chef tué au combat, et de la piller sans scrupule. Lorsqu'ils découvrent l'importance du trésor qui s'y trouve déposé, ils sont pris l'un et l'autre par *l'auri sacra fames*. Au lieu de partager leur trouvaille, comme il avait été décidé, chacun d'eux veut tout obtenir. L'envie et la haine font leur œuvre, ils se battent. Jean est le plus jeune, le plus fort, il tue le vieux marchand, et, après avoir vidé la tombe de ses richesses, il y enterre le cadavre de son ennemi. Alors que les deux hommes avaient tout pour collaborer et s'aider l'un l'autre, l'intervention de l'argent en fait des rivaux. Il n'y a alors d'autre solution que le meurtre du plus faible.²²

²² . Dans l'analyse qu'elle fait du film de Dos Santos, Darlene Sadlier voit cet épisode comme un condensé du film mythique de John Huston, *Le trésor de la Sierra Madre* [1948]. Cf. Darlene Joy Sadler, *Nelson Pereira dos Santos*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 2003, p.64.





Nous entrevoyons ici une différence fondamentale entre la société traditionnelle et la société historique, celle qui est fondée sur l'économie marchande et non plus sur le don/contre-don. Dans la société traditionnelle, les sentiments individuels, positifs et négatifs, sont résorbés par le rituel. L'amour passion n'a pas sa place ; ce sont les règles d'échange matrimonial qui attribuent à chaque homme une ou plusieurs épouses. Le choix d'une partenaire sexuelle se fait ainsi selon un code qu'on ne peut transgresser. Il en va de même pour la haine. C'est la pratique du cannibalisme rituel qui empêche les sentiments individuels de déborder. Ceux-ci sont résorbés par la codification de la vengeance. Ce système autorise l'expression de haine mais pas celle de la cruauté qui caractérise les Européens au moment des guerres de religion. Chez les Tupinamba, le plaisir certain qu'il y a à dévorer son ennemi se trouve encadré par un rituel approprié. On en connaît donc les limites ; les sentiments, qu'ils soient d'amour ou de haine, ne débordent pas le cadre fixé par la société. C'est exactement le contraire en Occident. En dépit du système d'échange matrimonial, l'amour passion s'introduit comme un facteur de dissociation. Il en va de même pour la haine qui peut aller jusqu'à la cruauté.²³ Celle-ci a sa source dans l'envie, le désir de posséder ce que l'autre a, particulièrement sous la forme de richesses matérielles. Même si les Européens cachent ces sentiments, ceux-ci n'en sont pas moins à la source de leur comportement.

²³ . Tous les témoignages contemporains sur les guerres de religion montrent les excès auxquels se sont livrés tous les partis en présence. Cf. Denis Richet, *Les guerriers de Dieu*.





Dans une perspective historique, un autre élément important du film mérite d'être mentionné ici. Il s'agit des modifications qu'apporte la présence de Jean parmi les Tupinamba. Il occupe dès son arrivée la place d'un défunt prestigieux, Tapirucu. Le prisonnier lui-même est jeune, en santé, débrouillard. Lorsque les indigènes lui demandent son origine nationale, il dit (en français) qu'il est Français. Le terme qu'il utilise dans la langue Tupi est celui de « Mair », que les sous-titres anglais du film traduisent par « Français ». Je remarque ici une curieuse coïncidence. Pour se définir comme Européen, Jean utilise un terme (Mair) qui est le nom d'un héros mythique et civilisateur de la société indigène. Dès son arrivée, il se présente alors à eux comme la réincarnation de Mair. Il le fait sans doute pour obtenir la vie sauve. Mais une fois intégré parmi les Amérindiens, il apporte de nombreuses améliorations à leur système de vie, des améliorations matérielles. Celles-ci sont précisées par la voix off de Jean, qui parle comme s'il était un dieu. Le film développe alors un nouveau mythe Tupi, celui de Mair revenu parmi les siens, et qui leur enseigne de nouvelles techniques. Elles portent sur l'agriculture, sur la façon de construire des maisons, et sur celle de mener la guerre. Cependant, les Indiens finissent par brûler la maison du dieu et par le chasser. Ou plutôt, ils le tuent rituellement et le dévorent. Cet épisode a un statut ambigu dans le film ; il ouvre déjà le procès de métaphorisation, sans qu'on puisse lui attribuer une valeur symbolique marquée. J'ai voulu néanmoins l'intégrer dans l'approche historique parce que sa lecture au premier degré est plus simple : l'intervention de l'Européen dans une société sauvage modifie celle-ci. Elle ouvre la porte du progrès matériel ; elle introduit une





inversion du temps. Alors que les sociétés traditionnelles sont tournées vers le passé, qu'elles tentent de reproduire le modèle élaboré par les dieux et les héros civilisateurs, la société européenne marchande (qui commence au XVI^e siècle) a le regard porté vers le futur : le progrès, l'accumulation des richesses, l'accumulation du savoir, la transformation sociale. À la conception circulaire du temps que développent les primitifs s'oppose la conception linéaire des Occidentaux. Dans leur contact violent, ces deux systèmes ne peuvent trouver d'accommodement. L'un finira par détruire l'autre.

Troisième lecture : l'approche poétique

La troisième lecture ne peut commencer qu'après avoir saisi d'autres procédés techniques grâce auxquels l'auteur prend sa distance par rapport à la neutralité presque scientifique impliquée par les lectures précédentes. Le film n'est pas seulement le rapport objectif d'un chercheur en histoire et en sciences sociales, c'est aussi une œuvre d'art, et son auteur est un artiste qui cherche à nous émouvoir par le rire ou la tristesse. D'où la distance ironique qu'il introduit par rapport à son propos, distance qui se marque dès le titre : *qu'il était bon mon petit Français*.²⁴ Notons immédiatement que ce titre implique de la part du spectateur qu'il prenne la place des cannibales, particulièrement de Seboipepe, à qui est attribuée le cou comme morceau de choix, et qui ne cesse, avant la mise à

²⁴ . C'est ici la traduction presque littérale du titre brésilien : *Como era gostoso o meu francês*. La traduction anglaise donne ceci : *How Tasty Was My Little Frenchman*.





mort de Jean, de le mordre dans le cou et de faire des allusions au plaisir qu'elle aura dans cette future manducation. D'autres techniques sont à lire comme des pratiques ironiques. Ainsi, la voix off qui lit la lettre de Villegagnon à Jean Calvin est celle d'un fameux présentateur de la télévision brésilienne. Cet homme était en charge d'une émission, *Actualidades francesas*, et le générique de son émission était le concerto pour hautbois de Mozart qu'on entend également dans le film de Dos Santos.²⁵ Il y aurait également beaucoup à dire sur le choix des prises de vues, grâce auxquelles le metteur en scène voulait rendre immédiatement perceptible la dimension anthropologique du film, en évitant d'une côté les gros plans, avec champ/contre-champ du cinéma commercial, et de l'autre, les couleurs trop voyantes qui auraient transformé le village des Indiens en paradis publicitaire style Club Méditerranée.²⁶ Dernière technique permettant de projeter le film dans une nouvelle dimension, l'utilisation de cartons entre deux scènes. Ils sont au nombre de neuf ; on peut dire qu'ils constituent la charpente secrète du film. Chaque fois est inscrite sur un carton une citation d'un témoin de l'époque, André Thevet (2), Hans Staden, Padre Anduade, Pero de Margaldhes, Gabriel Soares, Jean de Léry, Padre Nobrega et enfin Men de Sa, gouverneur du Brésil en 1557. L'insertion des cartons, pratique qu'on retrouve constamment dans le cinéma de Guy Debord, comme dans celui de nombreux cinéastes associés au

²⁵ . Darlene Sadlier, *op. cit.*, p.61.

²⁶ . C'est la raison pour laquelle il a choisi de tourner de préférence à la tombée de la nuit, de façon à atténuer l'éclat des costumes. Par ailleurs, peu de scènes ont été tournées avec des éclairages techniques, la lumière du jour étant préférée la plupart du temps.





mouvement lettriste,²⁷ implique une distance ironique par rapport à ce qui est montré. Le carton permet de mesurer d'un coup la distance *idéologique* entre les hommes du XVI^e siècle et le spectateur contemporain. En percevant ce que les hommes de la Renaissance ne pouvaient pas percevoir sur eux, l'individu du XX^e siècle en tire la conclusion que, lui également, possède sur sa propre culture un point aveugle que le film tente de mettre en évidence.

Toutes ces techniques permettent l'émergence d'une dimension à la fois comique et poétique qui enracine le discours dans la période contemporaine. Il faut donc le lire comme un manifeste sur la condition du Brésil au milieu du XX^e siècle. Elle est caractérisée par le métissage et la reconnaissance de l'indianité comme fondement de l'originalité du pays. Métissage, car au long du film Jean et Seboipepe se rapprochent l'un de l'autre. Ils apprennent la langue de l'autre, ils empruntent des coutumes à la culture de l'autre, ils forment un couple dont l'union est formée sur un élément nouveau, l'érotisme. Voir à ce propos les scènes de bains entre les deux jeunes gens. Dans cette optique, la nudité des comédiens ne vise plus seulement à rendre une vérité historique (« ces Barbares marchent tous nus »), elle vise à traduire l'émotion érotique du couple. Pourtant l'union entre eux n'est pas totale. Seboipepe demeure fidèle à sa culture, elle ne s'en sépare pas, au contraire de Iracema, une héroïne littéraire du Brésil du XIX^e siècle. En effet, il existe de nombreux rapports entre le roman de José de Alencar, *Iracema*, et le film de Dos Santos. Tous deux sont construits autour d'un couple formé par un homme de descendance européenne et une

²⁷ . Frédérique Devaux, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, Editions Paris Experimental, 1992.





femme de descendance indigène. Dans le roman, qui date de 1865, l'héroïne Iracema abandonne sa tribu et finit par mourir. Cependant, le fruit de ses amours avec Martim sera un Brésilien nouveau, la figure fondatrice du Brésil moderne, puisqu'il intégrera en lui les deux cultures, celles des Européens et celle des Sauvages. Alencar se plaît à nous présenter Iracema comme un nom typiquement Guarani ; à l'en croire, il signifie lèvres de miel, de *ira* signifiant miel, et *tembe* signifiant lèvres.²⁸ Mais il y a longtemps qu'on a lu le prénom de la jeune fille comme une anagramme de *America*, ce qui ouvre à la dimension symbolique du roman. Pour Dos Santos, il s'agit moins d'équilibrer les deux cultures que de s'appuyer sur l'identité indienne afin d'ingérer la culture européenne. En dévorant son petit Français, Seboipepe intériorise en même temps la culture européenne, particulièrement la culture française, afin qu'elle et sa tribu deviennent plus forts. Même si, par le système de vengeance, les Blancs finiront par détruire les Indiens, comme Jean l'annonce, en français, au moment de mourir.

Nous retrouvons ici le thème du cannibalisme, mais dans sa dimension poétique. Pour en comprendre toute la portée, il faut rapprocher le film de Dos Santos de l'avant-garde brésilienne dont il se revendique quelque peu. Par exemple, sous l'influence du dadaïsme et surtout du surréalisme des années 20, quelques artistes vont fonder au Brésil à la même époque un mouvement artistique visant à créer une rupture avec le Portugal, pour définir une

²⁸ . José de Alencar, *Iracema, légende du Ceará*, traduit du portugais (Brésil) par Ines Oseki-Dépré, Aix-en-Provence, Alinea, 1992, p.119, note I. Cf. également une récente traduction américaine de Clifford E. Landers, *Iracema*, New York, Oxford University Press, 2000.

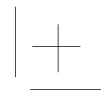




esthétique purement brésilienne. Pour se faire, les promoteurs de ce mouvement font appel à la culture indigène, particulièrement à la langue tupi, dont l'intégration dans la langue portugaise va permettre l'essor de la spécificité brésilienne. Le premier à promouvoir cette tendance est un intellectuel du nom d'Oswald de Andrade.²⁹ En 1928, l'année de naissance de Pereira dos Santos, Andrade publie un *Manifeste anthropophagique*, dans lequel le terme *anthropophagique* doit être pris de façon métaphorique. Ce texte pourrait se résumer à travers sa phrase la plus fameuse : « Tupi or not tupi, that is the question ». Andrade et ses amis y présentent les positions suivantes, que reprendra en partie à son compte Dos Santos, non seulement dans le film dont nous discutons mais dans la plupart de ses œuvres : 1) La culture brésilienne doit se définir par une position d'ouverture et d'assimilation des innovations apportées par les mouvements d'avant-garde internationaux. Cette attitude appartient déjà à la tradition brésilienne, puisque les Indiens ont toujours pratiqué la dévoration rituelle de l'étranger. 2) Il faut refuser la morale chrétienne et le patriarcat, considérés comme les clefs de voûte des idéologies conservatrices. Andrade préconise en

²⁹ . P.F. de Queiroz-Siqueira écrit de Oswald de Andrade qu'il « préconise une poésie dépouillée des termes (combien courants alors !) de l'éloquence et du précieux et qui s'approche du parler quotidien. Celui-ci est, selon Oswald de Andrade, le point de départ de la quête d'une poésie pourvue d'une sensibilité ingénue et d'un esprit de découverte à l'égard des choses. [...] Dans la transposition poétique de ce parler quotidien il était souvent fait usage de collages de matériaux disparates et du non-sens comme technique d'humour, ce qui rapprochait la construction de ces textes de certains procédés dadaïstes et surréalistes. C'est pourquoi Andrade et ses compagnons ont été accusés de *francisation*. » P.F. de Queiroz-Siqueira, « un singulier manifeste », in *Destins du cannibalisme*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, No6, automne 1972, Paris, Editions Gallimard, p.273.





contrepartie un retour à un système social axé autour du matriarcat qui abolirait les conflits, la folie, la prostitution et les prisons. Tout en endossant ces idéaux des années soixante, Dos Santos dit quelque chose de différent. En effet, c'est moins une structure matriarcale qu'il préconise qu'une relation fraternelle, un lien incestueux frère-sœur, comme le prouve amplement son film. Sur ce point, il est en accord complet avec les soixante-huitards européens, en particulier les situationnistes.³⁰ 3) Andrade refuse dans le *Manifeste anthropophagique* la psychologie classique, la logique cartésienne et toute métaphysique occidentale. 4) Il observe enfin dans l'existence des individus un instinct anthropophagique primaire qui serait à l'origine, par divers mécanismes psychiques inconscients, de toutes les valeurs et institutions de notre civilisation. Par contre, sa répression induirait tous les maux de notre culture : crime, prostitution, folie, etc.

Je voudrais revenir ici sur la critique du patriarcat et du conservatisme, car c'est un point d'accord entre Andrade et Dos Santos. Le film *Qu'il était bon* se présente en effet comme une critique constante du patriarcat. Dès l'origine, le héros Jean est un fils insoumis envers Villegagnon, et derrière lui, se dresse la figure hautement symbolique de Jean Calvin. Prisonnier des Tupinamba, Jean rencontre une seconde figure paternelle, en la personne du marchand français qui l'exploite et le livre à la merci des sauvages. En tuant cette figure du précapitalisme, Jean accomplit un acte à plusieurs sens : il tue l'exploiteur en même temps qu'il tue le père. Il est remarquable que c'est le père

³⁰ . Sur cette question, nous nous permettons de renvoyer à deux de nos livres, *Les Tombeaux de Guy Debord* d'une part, (1999-2006), et *Héroïsme et victimisation* (2003) d'autre part.





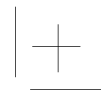
biologique du comédien qui fait Jean qui est également l'interprète du marchand dans le film de Dos Santos.³¹ Cette anecdote renforce néanmoins le thème de la critique du père et du patriarcat, une des constantes de la pensée de gauche depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Le manifeste de Andrade est datée de « l'an 374 de la dévoration de l'évêque Sardhina », acte cannibalique hautement symbolique puisqu'il sert également de point de départ à Nelson Pereira dos Santos. La pratique cannibalique permet de fondre en une seule nation les groupes ethniques d'origine différente qui constituent le Brésil contemporain. Il s'agit d'un discours totalisant, holiste, qui vise à proclamer une unité à partir de traits symboliques associés à la brésilianité.³² Dos Santos n'est pas si naïf. Comme Andrade, il pense que le Brésil contemporain ne peut se renforcer qu'en intégrant les différentes composantes de son passé. Pourtant, tout en montrant comment les deux membres du couple Jean-Seboipepe se rapprochent l'un de l'autre, elle appelant Jean « mon mari », et lui s'intégrant aux coutumes indigènes, Dos Santos les voit comme des étrangers. Chacun d'eux demeure sur son quant à soi. En effet, on ne voit pas le

³¹ . Cf. Richard Pena. «How Tasty Was My Little Frenchman», in Randal Johnson and Robert Stam [editors], *Brazilian Cinema*, Austin, University of Texas Press, 1988, p.198.

³² . Jean-Pierre Dupuy nous rappelle pour sa part qu'au Brésil «la gauche progressiste dénonce ce holisme qu'elle tient pour le masque idéologique de l'exclusion sociale. Elle pointe le fait que les inégalités sociales sont parfaitement corrélées à la couleur de la peau et donc que le Brésil est une société foncièrement raciste. Ce faisant, elle joue simultanément sur deux tableaux dont la compatibilité apparaît mal assurée : d'un côté, le discours marxiste de l'exploitation capitaliste, de l'autre, le discours victimaire de la persécution raciale. Le bénéfice rhétorique est clair : les misérables et les exclus d'aujourd'hui sont les victimes lointaines des crimes inexpiables commis jadis par une société esclavagiste.», in *Justice et ressentiment*, p.15.





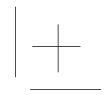
soldat français participer au festin cannibalique des Tupinamba ; c'est ici la limite de son adhésion aux valeurs des indigènes.

Avant de clore ce paragraphe, je voudrais revenir ici sur la figure de l'intellectuel, telle qu'elle est comprise par Andrade ou Dos Santos, à travers le personnage de Jean dans le cas du dernier auteur. Pour ces deux artistes brésiliens, l'intellectuel est un homme engagé dans la société. Il s'implique, il prend part, il conseille, il ne reste pas à l'extérieur de la population. Il serait, pour les temps contemporains, l'équivalent des *karai* de jadis, analysés par Pierre Clastres. C'est un individu en rupture avec le système patriarcal ; il n'a pas de père, il est né d'un dieu et d'une femme amérindienne. Son héritage divin lui permet de tout comprendre d'en haut. Par ailleurs, il peut passer d'un camp à l'autre, sans être soumis aux prescriptions de la vengeance. Enfin, il transgresse les lois et critique le présent, au nom d'une Terre sans Mal qu'il a entrevue et dont il indique le chemin. Cette Terre sans Mal, il est aisé de l'associer à la société sans classe des intellectuels marxistes. Le *karai* et l'intellectuel ont ceci en commun qu'ils réagissent l'un et l'autre à une situation nouvelle : la destruction d'une communauté traditionnelle par l'introduction de la différence individuelle et de la division sociale.

Quatrième lecture (et conclusion) : l'approche métaphorique

En raison de sa structure avant-gardiste, fondée sur la notion de collage, le film de Pereira dos Santos est





également une invitation à produire du sens, c'est-à-dire à s'en servir pour dire quelque chose qui n'était pas perceptible auparavant. Je ne m'en priverai pas en l'utilisant comme grille d'analyse de notre situation présente. Que faisons-nous ici, tous réunis dans ce château, à tenter de cerner les différents aspects de l'œuvre de Jean-Pierre Dupuy, sinon un repas cannibalique ? Certes, il s'agit seulement d'un festin de parole, mais Jean-Pierre jouit parmi nous du même statut prestigieux que Jean chez les Tupinamba. Nous le mettons chaque jour sur le grill, nous le soumettons au feu de nos questions, nous nous nourrissons de son travail. En d'autres termes, nous le dévorons symboliquement, chacun de nous s'emparant du morceau qui paraît le meilleur à notre goût, celui qui nous renforcera dans nos assurances intellectuelles.

Je crois donc qu'on peut pousser le thème du cannibalisme rituel jusque dans ses ultimes conséquences, et voir comment cet interdit fondamental de notre société est néanmoins transgressé, après avoir franchi la barrière qui sépare le réel du symbolique. Il me reste à souhaiter qu'à la fin de cette semaine de rencontres et de réflexions, chacun quitte ce lieu, le cœur content et l'esprit rassasié, en se disant : « Qu'il était bon, notre petit Jean-Pierre ».

