

Université de Montréal

**Enjeux de pouvoir entre mémoire et identité dans la Vallée
du Jequitinhonha, au Brésil**

par Marco A. M. Diniz

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté

en vue de l'obtention du grade de maitre

en Études cinématographiques

Option recherche-crédation

Avril 2018

© Marco Diniz, 2018

Résumé

Ce mémoire de recherche-crédation prend comme point de départ la réalisation du film documentaire *Yékity*, tourné au Brésil au mois d'août 2016. Le film nous plonge au cœur de plusieurs communautés de la Vallée du Jequitinhonha, située au nord-est de l'État de Minas Gerais. Organisé autour des changements provoqués par l'arrivée de l'électricité dans la Vallée et de l'inclusion d'éléments autobiographiques du cinéaste, le film jette une lumière sur la question de l'identité, de la mémoire et de la résilience qui a profondément marqué ses habitants.

La portion théorique de ce mémoire s'organise autour de la question du regard du cinéaste en tant qu'exilé et de sa quête d'identité. Nous prenons comme appui les théories post-colonialistes d'Edward Said, le travail de chercheurs-réalisateurs à l'exemple de Trinh T. Minh-ha et l'essai cinématographique en tant que pratique personnelle.

Au creux de cette conjugaison, émergent nos positionnements par rapport aux relations humaines et les postures d'écoute mettant en lumière notre pratique cinématographique. Pour bien comprendre ce fil conducteur et les choix qui nous ont amené jusqu'ici, nous invitons le lecteur à entreprendre le voyage dans *Yékity*.

Mots-clés : Documentaire, identité, mémoire, culture populaire, femmes, documentaire au Brésil, Jequitinhonha, Minas Gerais.

Abstract

This research-creation dissertation emerged from the production of the documentary film *Yekity*, shot in Brazil in August 2016. The film immerses us in the heart of several communities in the Jequitinhonha Valley, located in the north-east of the State of Minas Gerais. Organized around the changes and upheavals brought about by the arrival of electricity in the Valley and the inclusion of autobiographical elements of the filmmaker, the film throws light on the questions of identity, memory and resilience that have deeply marked its inhabitants.

The theoretical elements of this dissertation are organized around the question of the filmmaker's gaze as an exile and his quest for identity. The dissertation draws on the post-colonial theories of Edward Said, the work of researcher-filmmakers such as Trinh T. Minh-ha, and the essay as a personal practice.

Emerging from this complex intersection are new perspectives regarding human relations and listening postures which have informed the cinematographic practice. To fully understand this thread, and the choices that have brought us here, we invite the reader to undertake the journey to *Yékity*.

Keywords : Documentary, identity, memory, popular culture, women, Brazilian documentary, Jequitinhonha, Minas Gerais.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
Chapitre 1 - Le regard distant ou l'éternel retour	5
1.1 – Le regard depuis l'exil.....	5
1.2 – Jequitinhonha	19
1.3 – <i>Yékity</i> – Le documentaire : démarche de création et contraintes à l'approche de la région du Jequitinhonha	22
Chapitre 2 – Les interstices de l'image	29
2.1 – La réalité délicate.....	29
2.2 - La question de l'autre	47
Conclusion	49
Bibliographie.....	i
Annexes.....	i
Carte du Brésil avec la Vallée du Jequitinhonha	i
Les récits de Saint Hilaire (extraits).....	iii
Verbatim.....	viii
Facsimilé de la lettre de Pero Vaz de Caminha (extraits).....	xlv

« D'autant que quelques Cosmographes et autres historiens de nostre temps ont jà par cy devant escrit de la longueur, largeur, beauté et fertilité de ceste quatriesme partie du monde appelée Amerique ou terre du Bresil: ensemble des isles proches et terres continentes à icelle, du tout incognues aux anciens: mesmes de plusieurs navigations qui s'y sont faites depuis environ octante ans qu'elle fut premierement découverte: sans m'arrester à traiter cest argument au long ny en general, mon intention et mon sujet sera en ceste histoire, de seulement declarer ce que j'ay pratiqué, veu, ouy et observé tant sur mer, allant et retournant, que parmi les sauvages Ameriquains, entre lesquels j'ay frequenté et demeuré environ un an. Et à fin que le tout soit mieux cogneu et entendu d'un chacun, commençant par le motif qui nous fit entreprendre un si fascheux et lointain voyage, je diray briefvement quelle en fut l'occasion. » Jean de Léry, 1578, p. 105-106

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de recherche et professeure, Isabelle Raynauld, pour son ouverture d'esprit, sa disponibilité et son encouragement pour aller toujours plus loin. Je t'en suis énormément reconnaissant.

Je souhaite également remercier mes professeurs du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, qui m'ont donné envie de faire du cinéma.

À Silvestra Mariniello, pour m'avoir écouté et offert son soutien, moral et humaniste, et à Joëlle Rouleau qui m'a initié aux études de genre dans le cinéma, en me permettant de transporter cette vision dans ma vie.

À Julie Pelletier, Adrian Savopol, Clarence Boudreault, Bruno Philip, France Boissonnault et Serge Fortin, qui m'ont soutenu pendant mes démarches en tant que novice dans les techniques cinématographiques.

À Wagner Tibiriça, ami, photographe, monteur, sans qui mon documentaire n'aurait jamais vu le jour, ma profonde gratitude.

Aux artisanes et artistes de la Vallée du Jequitinhonha, qui m'ont appris à perdre l'omnipotence face à l'autre. Aller à votre rencontre m'a changé pour toujours.

À mes enfants, Lucca et Gaël, mes lumières dans les moments les plus sombres.

À ma compagne, Karine Lima, qui m'a soutenu et encouragé, du début à la fin de ce voyage, mille mercis.

À la mémoire d'Élène Tremblay, qui m'a donné de leçons poétiques et de l'inspiration au tout début de mon aventure et qui habite toujours mes pensées.

Mon regard distant, celui du départ, a commencé il y a quatre ans, à l'automne 2014, où Élène Tremblay, alors directrice de cette recherche me parlait de recherche en cinéma, jusqu'à l'hiver 2016 où elle-même m'orientait dans mes démarches de création cinématographique. Quatre ans se sont passés pendant lesquels j'ai nourri mes recherches et lu les récits, aboutissant, entre temps, au moment de la réalisation du film documentaire, et de la triste disparition d'Élène, en juillet 2016.

Introduction

La Vallée du Jequitinhonha, située au nord-est de la province du Minas Gerais, au Brésil – comparable, en superficie au Costa Rica – est une région qui a traversé le vingtième siècle pratiquement sans électricité. Sa population vit de l'artisanat et le fleuve diminue d'année en année à cause de la dévastation causée par les immenses plantations d'eucalyptus qui épuisent les nappes phréatiques du bassin principal. Les maisons sont modestes, comme ceux qui y habitent. Les associations d'artisans s'organisent pour venir à la capitale occasionnellement, vendre les pièces en céramique, en bois ou faites avec des fleurs éternelles.

Ce projet de recherche-crédation avait en tant qu'objectif de départ de mettre en lumière les changements qu'aurait subis la population depuis 2008, date à laquelle la Compagnie d'électricité locale décide d'amener l'électricité dans le cadre d'une grande campagne publicitaire et politique. Mais, une fois sur place, nous avons compris que la situation était plus complexe qu'anticipé et même qu'elle rendait nos hypothèses problématiques. Le film que nous présentons, qui fait preuve de ce constat, est le résultat de ce cheminement accompli malgré tout.

Le film en question est un documentaire de 24 minutes, tourné au mois d'août 2016, recueillant le témoignage des artisanes, des représentants locaux, des artistes et la voix des acteurs culturels qui ont bâti des liens privilégiés avec les habitants de la région.

Notre point de départ étaient les changements provoqués par l'arrivée de l'électricité dans la vie des habitants de la Vallée du Jequitinhonha, mais, finalement c'est autre chose qui s'est imposé. Au cœur du film, la question de la médiation que le cinéaste, avec son vécu personnel, opère en essayant de rendre compte des changements sociologiques, économiques et

anthropologiques produits par l'électrification de la vallée. D'autres questions en découlent : à quel point une histoire personnelle peut-elle s'entremêler à l'histoire d'une communauté et à l'histoire du développement - dans une région? Quels liens identitaires peut-on dresser entre moi cinéaste, en tant qu'immigré brésilien au Québec, et les habitants de la région confrontés à leurs problèmes de survie qui sont, pour la plupart, liés aux conditions géographiques et économiques?

En juin 2003, j'avais entre les mains une interview d'Edward Said pour un magazine brésilien. J'avais à l'époque un grand intérêt pour la question israélo-palestinienne. Said avait inlassablement défendu la cause palestinienne et bâti son œuvre en exil aux États-Unis, où il avait immigré en 1951. Il s'est éteint trois mois après avoir donné l'entrevue, mais ses propos me sont toujours restés en tête. L'idée de Said selon laquelle « exil et mémoire sont des notions conjointes » m'interpelle dans le sens où ma quête de sens implique la nécessité de me reconnecter avec mon passé et notamment par le recours à la mémoire. La question identitaire émerge de cette problématique – la mienne et la leur (les habitants de la Vallée) – et le film documentaire que nous réalisons n'en montre qu'une partie. Peut-être que l'autre partie se trouve là où les deux buts se rejoignent. Le départ du Québec en direction de la Vallée est un retour historique dans une région que j'ai visitée en l'an 2000. Attiré par la résilience de ses habitants, j'ai décidé d'y retourner pour tourner le documentaire. Nul autre endroit n'aurait donné pour moi, ce même résultat.

Dans son œuvre, Said parle non seulement de la vision qu'a l'Occident de l'Orient, mais aussi de sa propre vision en tant qu'exilé aux États-Unis. Si, d'un côté, son œuvre a reçu des critiques, de l'autre elle a aussi influencé beaucoup de chercheurs et professeurs qui, comme lui,

se trouvent loin de leur pays natal. C'est cette vision de la civilisation occidentale de Said et ses propos sur l'immigration qui m'ont guidé dans la suite de mes recherches. Selon Said :

Comment peut-on aujourd'hui parler de « civilisation occidentale » autrement que comme une vague fiction idéologique, attribuant une sorte de supériorité condescendante à une poignée de valeurs et d'idées, dont aucune n'a grande signification en dehors de l'histoire des conquêtes, de l'immigration, des voyages et du brassage des populations qui a donné aux nations occidentales leur identité disparate actuelle ? Ceci est particulièrement vrai des États-Unis, qu'on ne peut décrire sérieusement aujourd'hui comme un énorme palimpseste de races et de cultures différentes partageant une histoire problématique faite de conquêtes, d'exterminations, et bien entendu de progrès culturel et politique majeur (2015, p. 558-559).

Inspiré par ces interrogations concernant les questions identitaires et les problèmes liés aux déplacements, nous avons bâti un cadre théorique qui s'appuiera sur le travail de chercheurs-réalisateurs à l'exemple de Trinh T. Minh-ha et Hamid Naficy, tout en se basant sur des textes qui les discutent tels que ceux de Raphaëlle Proulx ainsi que sur des théoriciens *post-colonialistes* tels qu'Edward Said, Arjun Appadurai, Homi Bhabha ou encore des auteurs traitant des enjeux du documentaire tels que Nancy Chen, Louie Yang et Khadiddiatou Guèye.

Ma démarche de recherche-crédation a eu un impact considérable sur ma propre vie. Quitter le Québec, voyager 10 000 kilomètres, débarquer avec mon matériel en vue d'enregistrer des images qui pourraient incarner le visage de cette région était beaucoup plus révélateur pour moi en tant que cinéaste que pour nos futurs spectateurs. Peu de temps après mon retour à Montréal, le visionnement des images filmées m'est apparu sous une autre lumière, j'étais dépaysé.

Je suis convaincu que le documentaire réalisé est un simple aperçu, modeste mais authentique, des habitants de cette région. Mon projet est aussi pour moi la preuve de la

puissance du cinéma qui m'a révélé la résilience des gens de la vallée et qui m'a engagé dans un processus de transformation intérieure en me révélant à moi-même.

Dans les annexes, nous avons cinq documents. Premièrement, je présente une carte qui montre en surbrillance l'étendue de la Vallée et ce qu'elle représente dans la province du Minas Gerais. La deuxième carte nous donne une idée du parcours, 1 200 km, effectués par l'équipe de tournage dans la Vallée. Ensuite, nous avons des extraits choisis du récit de voyage de Saint Hilaire en 1823 dans la Vallée. Ces propos sont là pour nous montrer la complexité de la région et les enjeux très complexes de la période coloniale. La quatrième partie, le Verbatim, comprend les paroles des personnages dans le documentaire et la traduction en français qui apparaît dans les sous-titres. Nous les avons transcrites pour répondre à des possibles questionnements de la part du spectateur concernant le récit des personnes interviewées. Il n'y a donc pas une vraie correspondance entre les deux parties – portugaise et française – à cause de la voix-off du réalisateur au début et à la fin qui nous fait perdre le synchronisme. Les paroles sont en vérité un document créé automatiquement par le logiciel de sous-titrage que nous avons utilisé. En dernier, nous avons des extraits du facsimilé de la Lettre de Pero Vaz de Caminha. Nous allons traiter de la lettre dans la partie 1.1 avec les propos de Cavalcanti Simione ainsi que de la complexité, vieille de cinq siècles, qui entoure la question identitaire du peuple brésilien.

Chapitre 1 - Le regard distant ou l'éternel retour

1.1 – Le regard depuis l'exil

Selon Jacques Aumont, « le film est un acte poétique » et « c'est en tant qu'acte d'invention, acte de pensée et de création qu'en dernière instance un film peut évoquer, imiter ou frôler la théorie » (2007, p. 208). Réaliser un film dans le contexte de cette étude représente cet acte de création à partir d'un regard déjà distant. Il y a d'abord la distance géographique pour le réalisateur qui n'y vit plus et qui redécouvre cette région qui synthétise sa quête d'identité. Puis, il y a cette distance entre le discours et le vécu avec l'autre.

Faire d'un film un discours ou faire du cinéma le portrait d'une région s'est montré une tâche complexe dans ce travail de recherche-crédation. Aussi complexe que les multiples visages que la région de la Vallée peut présenter. Long d'environ 1100 km et avec une pénurie extrême de moyens de transport et de routes, la Vallée est un caléidoscope d'âmes, d'objets, de couleurs. Nous avons constaté que d'un village à l'autre, chacun gardait ses propres caractéristiques, ses moyens de subsistance, ses produits artisanaux. Leurs histoires étaient liées aux déplacements des populations au fil de l'histoire. Certains de nos interlocuteurs, comme Zefa, venaient du Nord-Est brésilien suivant les mouvements migratoires des années 70. D'autres, selon leurs récits, ont été chassés de leurs terres par les investisseurs étrangers qui comptaient planter de l'eucalyptus là où avant il y avait la savane. Frère Francisco, notre personnage dans le film, a quitté sa Zoeterwoude natale aux Pays-Bas il y a quarante ans pour venir s'installer dans la Vallée. Il est le premier, dès le début du film, à renforcer cette pluralité de la région.

Selon Tzvetan Todorov, « un discours est, certes, déterminé par ce sur quoi il porte » et c'est bien lui qui nous dit que :

L'histoire du discours sur l'autre est accablante. De tout temps les hommes ont cru qu'ils étaient mieux que leurs voisins; seules ont changé les tares qu'ils imputaient à ceux-ci. Cette dépréciation a deux aspects complémentaires: d'une part, on considère son propre cadre de référence comme étant unique, ou tout au moins normal; de l'autre, on constate que les autres, par rapport à ce cadre, nous sont inférieures. On peint donc le portrait de l'autre en projetant sur lui nos propres faiblesses; il nous est à la fois semblable et inférieur. Ce qu'on lui a refusé avant tout, c'est d'être différent: ni inférieur ni (même) supérieur, mais autre, justement (Tzevetan Todorov, cité par Said 2015, p. 22).

Ce regard distant dont il est question ici est celui de l'exil et, dans les mots d'Edward Said, celui « de cette expérience historique, et en particulier l'expérience de la dislocation, de l'émigration » que nous essayons de mettre en lumière dans cette étude (Said 2008, p. 33).

Said défendait l'idée selon laquelle « l'exil peut engendrer de la rancœur et du regret, mais aussi affûter le regard sur le monde. Ce qui a été laissé derrière soi peut inspirer la mélancolie, mais aussi une nouvelle approche. [...] ». Selon lui, « c'est ce dont on se souvient et la manière dont on s'en souvient qui déterminent le regard porté sur le futur » (*ibid.*, p. 37).

De toute évidence, nous dit Said, « on ne peut excuser aveuglement des romanciers [et des cinéastes] contemporains qui ont si bien appris l'art de l'ironie » (*ibid.*, p. 369). Car eux-mêmes « ont réalisé leurs œuvres *après* la décolonisation, *après* le massif remaniement intellectuel, moral et imaginaire et la déconstruction de la représentation occidentale du monde non-occidental [...] » (*ibid.*). On ne peut concevoir le monde d'aujourd'hui, souligne Said, comme « un spectacle à propos duquel nous pouvons nous montrer soit pessimistes soit optimistes, à propos duquel nos "textes" peuvent être soit ingénieux soit ennuyeux. Toutes ces attitudes impliquent le déploiement de pouvoir et d'intérêts » (*ibid.*).

Zefa, notre fabulatrice affirme dans son récit, qu'elle était son propre maître, que derrière elle, dans son Nord-Est, la pauvreté était encore plus grande, la misère encore plus miséreuse. Dans la Vallée, elle commence par faire de la céramique et finit par réinventer un art primitif qui selon elle, vient de Dieu. Elle n'a pas de rancune, ni regrets. Derrière elle, il n'y a plus rien. C'est le présent qui compte ainsi que la manière qu'elle a trouvé pour le façonner, le sculpter, à côté des chats, entourée des multiples portraits accrochés au mur et qui constituent son univers. Le futur, elle n'y pense pas car, selon elle, il appartient à ce même Dieu, ce manitou qui s'empare de notre âme après la mort. Son monde est conçu par ses fables, ses sculptures en bois qu'elle vend pour assurer sa survie. De chaque sculpture faite, elle ramasse les copeaux et les jette au feu pour donner de la chaleur, de la lumière, faire à manger. Le feu, c'est la vie. La «philosophie» de Zefa fait de contrepoint aux propos de Homi Bhabha qui souligne cette dichotomie existante dans le monde actuel, entre le présent et le passé : « notre présence immédiate à nous-mêmes, notre image publique se révèlent dans ses discontinuités, ses inégalités, ses minorités » (2007, p. 34). Pour Zefa il n'y a pas de discontinuités et l'expérience passée fait partie du présent.

Les frontières entre les nations sont de plus en plus fluides, les déplacements se font virtuellement. L'espace-temps véhiculé par les médias nous donne une toute autre perception de la réalité et nous propose les balbutiements d'une nouvelle civilisation basée sur la communication de masse, et que nous pourrions appeler *globalisation*.

Cette globalisation, nous dit Marc Abélès, « marquerait alors la disparition d'une civilisation où la transmission, la tradition, jouent un rôle prépondérant, où l'individu se définit comme issu d'un territoire, d'une région, d'une nation » (Marc Abélès, dans Appadurai 2015, p. 17). Pour un anthropologue, dit Abélès, « cette perspective ne peut qu'alimenter un discours

pessimiste sur la modernité, comme perte d'authenticité et abandon des spécificités culturelles qui caractérisent le monde territorialisé d'autrefois » (*ibid.*).

Pour faire face à cette perte d'identité dans un monde habité par une culture visuelle en perpétuelle métamorphose, il serait pertinent de faire un retour dans le passé de façon à comprendre comment nous avons construit l'image du présent et pourquoi il serait important de le faire, avant d'entamer le voyage qui nous amène au Brésil.

Selon Appadurai, « le passé n'est plus une terre où l'on retourne par le biais d'une simple politique de la mémoire » (2015, p. 65). Il est devenu « un entrepôt synchronique de scénarios culturels, une sorte de casting temporel central auquel on peut avoir recours à sa guise en fonction du film à faire, de la scène à montrer, des otages à sauver » (*ibid.*).

Faire face à un sombre passé, renoncer à des idées préconçues, effacer les traces de la misère et renforcer la culture locale avec ce qu'elle a de plus fort, plus authentique, même si modeste, ce sont quelques enjeux du film *Yékity* selon un nouveau scénario culturel fait par les gens de la Vallée.

En l'an 2000, j'ai visité ce qui a été considéré comme l'une des plus grandes expositions d'art organisées dans le monde. La *Mostra do Redescobrimento*, organisée dans le cadre du 500^e anniversaire de la « trouvaille » du Brésil (mot créé par les organisateurs), présentait au monde 13 pavillons sur l'art brésilien depuis 1500. Présentée par des commissaires de renom, cette biennale était pour moi comme pour 1,8 million de visiteurs, la redécouverte d'un nouveau Brésil. Il y a eu la construction d'un discours, des enjeux de pouvoir entre l'art et l'exposition, mais ce qui m'a interpellé d'emblée c'était cette exposition de l'âme brésilienne à travers l'art, et son identité, revisitée et retranscrite contre tout préjugé. Mes livres d'histoire ne servaient plus à rien. Parmi les 13 pavillons, celui du Regard Distant, organisé par le scénographe italien

Ezio Frigerio, a tout de suite attiré mon attention. Des premières gravures des Tupinambas aux toiles d'Anselm Kiefer, la *Mostra* dévoilait ce qui allait devenir mon propre regard : celui d'un expatrié qui redécouvre son pays par les yeux des étrangers. La découverte du Nouveau Monde a toujours éveillé la fièvre des utopies chez les Européens. Les témoignages sont nombreux, inspirés des récits des penseurs, des poètes et des anthropologues. Puis adviennent les siècles d'occupation, de pillage, d'esclavage pour enchaîner ainsi avec le vingtième siècle, belliqueux, avec ses dictatures, l'effondrement des utopies – la gauche – et nous voilà encore en quête d'une identité qui n'est jamais arrivée à sa maturité.

Je m'inscris donc dans le sillage de cette tradition, de ces explorateurs qui ont porté un regard déjà hybride, à la croisée de leur imaginaire d'ailleurs et de leurs perceptions et expériences dans le nouveau monde inconnu.

En 2018, le Brésil, mais aussi les Brésiliens, sont encore loin d'avoir trouvé leur voie et leur identité reste encore brouillée entre le passé colonial et les nouvelles croyances.

Notre voyage du Québec à la Vallée du Jequitinhonha représente cette quête d'identité. Le cinéma était le moyen pour la poursuivre : le documentaire dont nous sommes le sujet autant que les gens de la Vallée et dans lequel nous sommes avec eux/elles. Par ailleurs, le retour aux sources, pour le réaliser, nous a permis de constater que, entre mémoire et identité, cette autre Amérique – celle du Nord – était peut-être le chaînon manquant.

Frank Lestringant dans *Le Brésil de Montaigne* nous montre ce passage magnifique de la découverte de l'Amérique, moment crucial où le Nouveau Monde va montrer à l'Ancien, l'autre moitié de lui-même. C'est probablement ce qui m'est arrivé dans ce voyage :

Tout bouge : la mer en son reflux, le flot en son ressac, mais aussi bien les dunes, les îles et même les continents. Poussées par les vents, les dunes

engloutissent labours et pacages; à leur tour les marées les sapent et les rongent. Les îles flottent au gré des courants. Les continents glissent dans une lente et inexorable dérive, s'écartent ou s'entrechoquent. La terre elle-même se décentre, perd son assise et son axe, avant de rouler, vulgaire astéroïde, dans un coin perdu de l'univers. Tel est le tableau que peuvent se faire du monde, vers la fin du XVI^e siècle, les plus clairvoyants des Européens [...]. Jamais auparavant l'image de la terre n'avait montré une telle instabilité. La faute en est d'abord aux grandes navigations, qui ont fait voler en éclats le monde clos du Moyen Âge. Il n'y a plus désormais un seul et unique continent replié autour d'une Méditerranée centrale, cet utérus confortable où s'abritaient les certitudes des Anciens, mais une poussière d'îlots, d'archipels, de brisures de terres dérivant à travers un océan démesurément agrandi [...]. Un continent imprévu surgissait, formant barrage, et s'étirant incroyablement sur toute la hauteur du globe, depuis les glaces arctiques jusqu'à la Terre du Feu. La découverte de l'Amérique, événement qui a renversé les certitudes, va révéler à l'Ancien Monde l'autre moitié de lui-même (2005, p. 7-8).

Le français Jean Galard, agrégé de philosophie et directeur des activités culturelles au Musée du Louvre pendant quinze ans, a enseigné à l'Université de São Paulo entre 1987 et 2002¹. C'est à cette époque qu'il participe en tant que commissaire à la *Mostra*. Galard porte lui aussi, un regard distant sur la formation de l'identité brésilienne. Il considère la question du regard étranger, ou distant, selon une « perspective historique », et nous fait découvrir que « les premières impressions reçues du Brésil ne nous sont pas arrivées en forme d'images mais de textes » (2000, p. 42). Un premier témoignage est *La lettre de Pero Vaz de Caminha au roi Manuel sur la découverte de la "Terre de la vraie croix", dite aussi Brésil*², du 1^{er} mai 1500. Caminha, « était membre de l'expédition de Pedro Alvares Cabral » (*ibid.*) qui est arrivée sur les côtes brésiennes le 21 avril de cette même année. Selon l'auteur, le texte de la lettre,

¹ <https://www.lisez.com/auteur/jean-galard/104151>, Consulté le 17 Août 2018.

² Voir un extrait de la lettre en annexe.

redécouvert seulement au XIX^e siècle « est impressionnant par sa qualité littéraire et sa subtilité et surtout par le soin dont l’auteur décrit ce qu’il a vu et ce que ses compagnons ont décrit. Toutefois, si son récit atteste d’un soin méticuleux, il comporte une certaine naïveté » (*ibid.*).

Leyla Perrone-Moysés, ancienne professeure invitée à l’Université de Montréal, compare le récit de Caminha avec celui de Binot Paulmier de Gonneville dans son voyage effectué entre 1503 et 1505 au Brésil. Elle le confronte aussi avec celui de Jacques Cartier. Selon l’auteure, « les trois décrivent de la même façon les indiens, supposés avoir une dévotion naturelle à la chrétienté, devant la même scène d’emplacement de la croix » (Perrone-Moysés 1995, p 183, cité par Galard 2000, p. 42). Or, ces attitudes, continue l’auteure, « communes à des peuples si différents que les indiens du Brésil et du Canada, et même, de ces peuples entre eux, des tribus si variées, nous font croire qu’il s’agit bien ici d’un simple discours, un lieu commun » (*ibid.*). Ces récits, affirme-t-elle, « nous en disent plus sur qui observe que sur ceux qui sont observés » (*ibid.*).

C’est manifestement Frans Post (1612-1680), jeune peintre hollandais, âgée de 25 ans – accompagnant l’expédition du prince Jean-Maurice de Nassau-Siegen – qui fut le premier paysagiste des Amériques, et une des figures les plus importantes pour l’art brésilien. Il sera considéré comme le meilleur exemple d’un regard distant porté par un étranger sur le Brésil. Post réalisa, à partir de 1637, les premières vues du Nouveau Monde peintes par un Européen. Dix-huit de ces tableaux, auxquels s’ajoutaient neuf paysages du Brésil exécutés après son retour en Hollande, furent offerts à Louis XIV en 1679 par Maurice de Nassau, devenu gouverneur des provinces hollandaises du Brésil et commanditaire des premières toiles. Ces paysages, évoquent la région de Pernambouc, sous domination néerlandaise jusqu’en 1654, à la pointe nord-est du Brésil. (Galard 2000, p. 76).

Avec Frans Post et Albert Eckhout, son concitoyen, les récits de voyage au Brésil se multiplient tout au long du XVI^e siècle à l'exemple de Hans Staden, André Thevet et Jean de Léry. Des œuvres illustrées par gravures sont publiées. Ces images, inspirées des traits marquants et appuyées par des récits, prennent des formes libres, attestant d'un certain schéma visuel de l'époque (*ibid.*).

Dans le sillage des premiers cosmographes, siècle après siècle, le Brésil devient l'intérêt du Vieux Monde. Ici débarqueront, accompagnant de grandes expéditions, des noms constituant une liste qui ne pourrait s'avérer exhaustive et on se limitera ici à énumérer ceux dont la notoriété garde une place privilégiée dans l'histoire de l'art : Johann Moritz Rugendas, Jean Baptiste Debret, Nicolas Antoine Taunay, Eduard Hildebrandt, Joseph Leon Righini, Claude Lévi-Strauss, Pierre Verger et Orson Welles entre autres.

En ce qui a trait à la Vallée du Jequitinhonha, c'est le français, Auguste de Saint Hilaire (1779-1853), venu en mission officielle avec l'ambassade française en 1816, qui nous livre son récit. Arrivé à Rio de Janeiro le 7 décembre 1816, il restera au Brésil pendant 6 ans. En mars 1817, il entame son voyage à la Vallée du Jequitinhonha. Saint-Hilaire sillonnera la Province du Minas Gerais pendant deux ans et séjournera dans la Vallée pendant quatre mois. Le but ultime de son voyage était la botanique mais, voyageur avant tout, il sera nommé, sans l'avoir demandé, correspondant de l'Institut de France. Selon son contemporain Jules Émile Planchon, un botaniste français, Saint-Hilaire, a rédigé un journal d'observation, tenu jour par jour avec une merveilleuse ponctualité, résultant en milliers de documents sur la zoologie, la botanique, la géographie, l'histoire, la statistique, l'administration et l'ethnologie de ces régions, en passant par les mœurs des habitants indigènes et les colons (Planchon, dans Saint-Hilaire 1946, p. 7).

Ce Saint-Hilaire botaniste, décrit avec minutie certains traits de caractère des brésiliens avec qui il a vécu de très près. Mais si son récit s'approche de ce qui était l'Empire du Brésil au XIX^e siècle, on ne peut que reprocher son manque d'intérêt par rapport à ce qui se passait dans la colonie à l'époque, surtout dans la province du Minas Gerais. Inspirés par la Révolution française, les mouvements d'indépendance dans la province étaient déjà en cours depuis des décennies. Villa-Rica, dont l'auteur parle souvent et où il a été très bien reçu, était le site où le héros de la nation – Joaquim José da Silva Xavier dit « Tiradentes » – a été condamné, pendu, dépecé, et ses morceaux éparpillés entre Vila-Rica et Rio de Janeiro³. Hélas, il n'en parle point. Le chemin parcouru par Saint-Hilaire est semblable à celui de son illustre concitoyen, Claude Lévi-Strauss, qui, un siècle plus tard, écrit un important livre pour l'ethnographie brésilienne, *Tristes Tropiques*, son autobiographie intellectuelle romancée.

Saint Hilaire, sans renoncer aux détails pittoresques offerts par les sociétés indigènes et colonialistes, dans un discours maintes fois allégorique, ce que nous pouvons constater à la lecture de ses récits, a le mérite d'explorer l'imprévisible : le sort d'une nation – le Brésil – qui, dès son indépendance – proclamée trois mois après son départ, le 7 septembre 1822 – vivra l'éternelle impasse entre son berceau européen et son désir de rupture, en lutte contre les gouvernements dictatoriaux de 1934 et 1964, et l'apocalypse parlementaire de 2016. On l'entendra parler des mêmes nations autochtones dont parle notre indigéniste Geralda dans le documentaire et des origines de la région du Jequitinhonha, en détresse depuis que la Cour portugaise soit venue s'installer en 1808. Dans son passage, il voit déjà la destruction en masse des forêts vierges, la disparition des premières nations et l'esclavage, présent depuis 1501 et

³ <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/Joaquim-Jos%C3%A9-da-Silva-Xavier/67804>. Consulté le 22 juillet 2018.

force motrice de l'Empire colonial. Dans son texte daté de 1821, il nous donne ses impressions. En voici quelques extraits concernant son passage par la province du Minas Gerais et la Vallée du Jequitinhonha.⁴

Je partis de France, le 1^{er} avril 1816, à bord de la frégate l'Hermione, qui portoit à Rio de Janeiro M. le duc de Luxembourg, ambassadeur de France (p. 24).

Accoutumé à la fatigante monotonie de nos forêts de pins, de hêtres ou de chênes, l'Européen ne sauroit se former qu'une idée imparfaite des bois vierges de l'Amérique méridionale, où la nature semble avoir épuisé ses forces pour étaler ce qu'elle a de plus magnifique et de plus varié (p. 25).

L'or abondoit autrefois dans les environs de Villa-Rica; ce pays fut riche et florissant, et l'on y bâti un grand nombre de jolis villages; mais le métal, auquel la province des Mines doit sa population, est devenu rare, ou difficile à extraire; les esclaves son morts, et, faute de capitaux, ils n'ont pu être remplacés; les Mineurs⁵, en bouleversant de vastes terrains, les avoient enlevés à l'agriculture, et, ne voulant faire usage ni de la charrue ni des engrais, ils ne peuvent tirer parti de leurs champs de *capim-gordura*⁶, ils sont donc obligés de s'éloigner de leurs premières demeures; ils se répandent sur les frontières de leur vaste pays, y détruisent d'autres forêts, et envient aux tribus errantes des Botocudos⁷ les retraites qui leur restent encore (p. 29).

Étant à Arrassuahy, je me trouvois pour la seconde fois à peu de distance du District-des-Diamans⁸; mais, avant de le visiter, je voulus parcourir la partie de la province des Mines qu'on appelle le Désert (*Certaô*)⁹ (p. 32).

Je m'embarquai pour l'Europe au commencement de juin 1822, et j'ai eu le bonheur de préserver de tous les accidents les collections zoologiques et botaniques qui ont été le fruit de mes voyages. J'ai rapporté au Muséum de Paris deux mille cinq oiseaux, seize mille insectes, cent-vingt-neuf quadrupèdes, trente-cinq reptiles, cinquante-huit poissons, quelques coquilles, quelques minéraux, etc. etc. Le nombre des plantes que j'ai

⁴ Pour un choix plus judicieux des récits de Saint-Hilaire, voir l'annexe.

⁵ Mineurs – ou « *mineiros* » en portugais, encore aujourd'hui, est l'habitant de la province de Minas Gerais.

⁶ Genre d'herbe qui sert de pâturage.

⁷ Nom générique donné aux premières nations.

⁸ *Diamantina* dans le documentaire.

⁹ Végétation semi-aride – *sertão* – occupant toute la partie nord-est de la province et le Nord-est brésilien.

recueillies s'élève à environ sept mille; je les ai toutes analysées sur les lieux-mêmes, et me suis principalement attaché à la dissection des parties dont la connoissance répand le plus de lumières sur les rapports naturels. Je m'estimerai heureux si je puis ne pas rester inutile à la science dont l'étude m'a procuré tant de fois de si douces jouissances (Saint-Hilaire 1946, p. 61).

Saint-Hilaire a consacré les dernières années de sa vie à la diffusion de son œuvre. Après sa mort, en 1853, le Brésil interdit « l'importation » d'esclaves et entame un long, conflictuel et intense mouvement abolitionniste qui aboutira à la loi « Aurea » promulguée en 1888 en rendant la liberté à tous les esclaves. À remarquer que le Brésil était le dernier pays de l'Amérique à abolir l'esclavage (Koschini et Borges 2017, p. 4). Un siècle après le départ de Saint-Hilaire du Brésil, nous verrons l'avènement d'un certain « manifeste anthropophage », fondé par les modernistes brésiliens, en quête de rupture avec le passé colonial qui vient encore cogner à sa porte.

Selon Suely Rolnik, dans son texte *Avoiding False Problems* « le concept d'anthropophagie a été développé pour la première fois par le poète brésilien Oswald de Andrade en 1928 dans son *Manifesto antropófago* » (2011, p. 1). En lien étroit avec ce manifeste, six ans auparavant, avait lieu la Semaine d'Art Moderne à São Paulo, « événement artistique d'avant-garde de poésie, de littérature, de musique et d'arts visuels, qui marquait l'émergence du modernisme brésilien » (*ibid.*, p. 3-4).

Le récit poétique radical de de Andrade, souligne Rolnik, « fait allusion au cannibalisme » qui pour sa part, est inspiré d'un rituel pratiqué par les Tupinambas, tribu indigène habitant les côtes brésiliennes à l'époque de la découverte. C'est par l'appropriation de ces manières, dit Rolnik, « que nous pouvons imaginer la façon dont la culture brésilienne », ou plutôt le mouvement artistique en question, « peut développer son identité distincte via un

processus d'absorption et de dévoration symboliques de la culture dominante du colonisateur » (*ibid.*, p. 3-4).

Selon Rolnik, cette notion d'anthropophagie, bien que développée en 1928, « représente toujours un repère important pour les artistes brésiliens contemporains qui usent de stratégies de réappropriation et de déconstruction critiques dans leur travail » (2011, p. 4). Pour le poète Oswald de Andrade, « les corps anthropophages ne s'arrêtent pas à la peau; ils sont forces et intensités, capables de s'ouvrir et de se plier pour ingérer l'Altérité » (de Andrade, cité par Rolnik 2011, p.4). Rolnik considère que la subjectivité anthropophage :

se développe via une dévoration irrévérencieuse et critique d'une altérité qui est toujours multiple et variable et qu'elle se définit par le refus d'une identification absolue et stable avec un quelconque répertoire, ainsi que par « la plasticité de ses contours et par une grande fluidité capable d'incorporer de nouveaux univers » (*ibid.*, p. 3-6).

Force est de constater que « tout au long des années 1920, cette vision du modernisme comme mouvement de valeur nationale [...] dont le point de départ serait la Semaine [d'art moderne] de 1922 se constitua comme un dogme » (Cavalcanti Simione 2013, p.7). « C'est grâce à la place occupée par ses membres dans la presse de l'époque, que le mouvement est devenu une sorte d'arène permettant la propagation des idéaux du groupe » (*ibid.*).

L'élite intellectuelle brésilienne, a toujours vécu un conflit identitaire entre son passé européen et sa quête de transformation. Selon Cavalcanti Simione:

Hissé au statut de premier mouvement considéré comme authentiquement brésilien, assimilé à un cri de la conscience nationale, le modernisme brésilien a investi certains groupes et certains acteurs du mouvement d'un statut de grande importance ; ils sont ainsi devenus des symboles culturels

– et politiques – des pouvoirs de transformation issus des nations « périphériques » (2013, p.7).

Cette transformation sera fortement mise en évidence par le sociologue et critique littéraire Antônio Candido de Mello e Souza, pour qui il y a eu « un sentiment de triomphe qui marquerait la fin de la position d'infériorité dans le dialogue séculaire avec le Portugal » et qui, souligne-t-il, « définit l'originalité du modernisme dans la dialectique de l'universel et du particulier » (de Mello e Souza 1953, p.11). Transformation, selon lui, qui « avait trouvé son impulsion dans la réinterprétation d'un héritage historique – éloigné en tout de l'Europe et difficile à dépasser – marqué par l'esclavage, le métissage et le rapport à la nature et au paysage » (*ibid.*).

Selon de Mello e Souza :

C'est avec le modernisme que les handicaps, supposés ou réels, sont réinterprétés comme des atouts et enfin, le mulâtre et le noir sont définitivement intégrés comme des sujets d'études, d'inspiration, d'exemple. Le primitiviste devient désormais une source du beau et non plus une entrave à l'élaboration de la culture (de Mello e Souza 1953, p. 110, cité par Cavalcanti Simioni 2013, p. 11).

Si l'académie et les nombreuses recherches entamées depuis presque déjà un siècle après la "Semaine de 22" ont considérablement élargi la conception du terme "moderne" au Brésil, le concept de modernisme « n'impliquerait donc pas un style unique, facilement identifiable par des caractéristiques formelles ou historiques précises et dont les origines et les maîtres seraient indiscutables » (*ibid.*, p. 16).

Pour l'auteure, on parlera plutôt :

D'un concept en négociation permanente, [...] revendiqué par des artistes, des critiques et des historiens, [...] tous convaincus de leurs croyances et d'avantage passionnés par ce qu'ils font et incertains quant aux victoires futures (*ibid.*, p. 16).

Ce détour, nécessaire, vers les premiers étrangers à porter un regard sur le paysage brésilien, de tous temps – du mouvement moderniste à l'origine de ce qui est devenu les avant-gardes au Brésil en quête d'une identité propre – a servi de réflexion par rapport aux contraintes liées à la vision de l'exil, point de départ de notre recherche.

Nous nous sommes rendus jusqu'ici à un point de notre recherche où nous avons confronté la vision de l'exil des auteurs comme Said et Appadurai, avec un retour sur les premiers artistes voyageurs comme Franz Post, pour finir avec un compte rendu de la part d'auteurs brésiliens qui, de l'intérieur, ont analysé la problématique de l'identité brésilienne mise en évidence pour la première fois avec la Semaine de 22 et le Manifeste Anthropophage qui s'en est suivi.

Ces propos nous montrent un point de convergence : la quête d'une nouvelle identité de la part des artistes et intellectuels de 1922 se rapproche de ma propre quête d'identité que, à travers le cinéma, je cherche à dévoiler. Ma médiation en tant que cinéaste qui arrive à la Vallée et s'y insère, ne serait-ce que pour le temps des tournages, dans la vie des habitants, est celle de quelqu'un qui cherche à donner son témoignage de l'intérieur, un « insider », dans les mots d'Éléne Tremblay. La parole, ma parole, est celle d'un enfant de la province du Minas Gerais, avec son accent, le fils cadet issu de parents nés dans les années 20, peuplé par un amas d'idées, de contradictions dictées par la vie moderne, et qui revient dans la région chercher – parmi eux, avec eux – de nouvelles pistes pour se réinventer.

1.2 – Jequitinhonha

Jequitinhonha est une méso-région au nord-est de l'État de Minas Gerais au Brésil, regroupant 80 communautés réparties sur 71 552 km². Étymologiquement, le terme est d'origine *tupi* – tribu autochtone brésilienne – et signifie « champ de la rivière des *jequis* » (espèce de piège à poissons), à travers la jonction des termes *ye'kei* (jequi) , *ty* (eau, rivière, liquide) et *nhum* (champ) (Souza et Henriques 2009, p. 15).

L'image de la région, naguère étant celle des paysans affamés qui sillonnaient à dos-d'âne les plateaux arides de la Vallée est venue coïncider avec le visage austère de ses femmes. Appelées sournoisement « veuves aux maris vivants », elles ont pris le relais des foyers en fondant une lignée matriarcale qui allait traverser toute une époque et qui allait contribuer à façonner une nouvelle identité. De la cueillette des fleurs éternelles utilisées dans l'artisanat, à celle de la terre humide et calcaire pour la céramique et du bois pour la sculpture, les artisanes, ces « guerrières de la paix » sont devenues le porte-étendard de la culture et de l'identité locale.

En 2008, l'entreprise d'électrification gouvernementale met en place le programme, « *Luz para todos* »¹⁰ (lumière pour tous) en vue d'amener l'électricité aux communautés plus éloignées.

Qu'arrive-t-il dans cette vallée quand un programme gouvernemental y amène l'électricité? Paradoxalement chez les ainé.e.s ce processus a presque l'effet de renforcer l'attachement aux modes de vie traditionnels comme on le constate dans le documentaire. C'est différent chez les jeunes et le gap entre les générations s'approfondit de façon dramatique.

¹⁰ <http://www.mme.gov.br/web/guest/6-programa-luz-para-todos.?inheritRedirect=true>. Consulté le 1^{er} avril 2018.

Pays paradoxal, le Brésil du XXI^e siècle oscille encore entre l'ère précolombienne et la contemporanéité. Dans ce contexte, l'arrivée de l'électricité dans la Vallée apporte peu de choses pour son développement industriel. La grande majorité des activités des paysannes et artisans se déroulent pendant la journée et sont faites à la main, de la cueillette des fleurs immortelles à la manufacture des objets artisanaux. Entre celles et ceux qui perpétuent les modes de production traditionnels et les nouvelles générations qui, pour des raisons de survie, doivent faire le lien avec les grandes agglomérations avoisinantes afin de pouvoir acheminer les produits de la Vallée se crée une distance.

Pour les habitants de la Vallée, la modernité apportée par l'électricité comprend plus de risques que de bénéfices dans le sens où elle peut conduire la jeune génération à ne pas poursuivre l'office institué par leurs aînés et alors on choisit de la nier ou de l'ignorer, comme dans les entrevues du film. Assise à côté du feu de bois – véritable cathédrale qui rassemble, donne à manger, apporte l'eau chaude – Miúda, une de nos interlocutrices dans le film, parle de l'orage, évènement rare, survenu une nuit d'été, de la peur que son mari, ivre, ne se noie dans le courant d'eau qui descendait en vitesse la petite ruelle ainsi que des « habitants » (10 :40). Les hommes, dit-elle, « ont une petite lampe sur le front », car c'est bien eux, les seuls capables de se déplacer en totale noirceur pour aller d'un village à l'autre. Fièrre de ne dire que la vérité, elle jette un œil soucieux sur le téléphone mobile de sa petite-fille, nous racontant la nuit où elle a aperçu la *mule-sans-tête*¹¹. Elle ignore pourtant que l'électricité est devenue électronique, optique, puis numérique, et que, finalement, elle ne sert qu'à éclairer certains objets. Arrivés à la maison après une journée de labeur dans les champs, les agriculteurs du village comme les

¹¹ Personnage du folklore brésilien.

cueilleuses d'éternelles doivent encore aller chercher du bois pour le feu. Les tâches sont partagées, mais pas hiérarchisées. Puisque c'est la femme qui détient l'office de manufacturière, le mari devient l'homme au foyer.

Le Sud dans son ensemble, nous dit Edward Said, – le *Tiers Monde*, comme on l'appelait romantiquement et même émotionnellement – « a toujours été piégé par sa dette, fractionné en entités incohérentes ou fracturées, en proie aux problèmes de la pauvreté, de la maladie et du sous-développement qui se sont accrus durant les dernières décennies » (2015, p.557).

C'est bien ce fractionnement, en l'occurrence lié à ses multiples origines, qui a façonné la Vallée et servi d'élan propulseur pour sa métamorphose. Aucun programme gouvernemental n'a été aussi fort, aussi modificateur du visage de la région que l'art issu de leur résilience, « l'art paysan de subsistance », dans les mots d'Antonio Cândido, et qui a su la façonner avant même l'arrivée de l'électricité.

Pour la plupart des danseurs de la *Chula* montrés dans le film, l'électricité est paysanne, au féminin, moins une force motrice et davantage une vision spectrale. Perdus dans les rues en sentiers battus du village, les poteaux lumineux ressemblent à des tournesols nocturnes couronnés de lucioles. La mémoire des personnes interviewées a été éveillée au passage, par le dispositif cinématographique que nous avons minimalement installé dans leurs foyers. Nous nous sommes simplement adaptés à leur modestie, au minimalisme de leurs objets et à la singularité de leurs mœurs. Les récits ici réunis en sont la preuve.

Cette société d'artisanes et de cueilleuses d'éternelles ne marche pas à la même vitesse que le monde de nos cités. On s'est forgé une identité propre, avons donné une nouvelle notion au temps, à l'espace. Avec un certain recul, l'électricité trouve son compte et se manifeste, pour

les gens de la Vallée, de façon harmonieuse, entre l'ombre et ce qu'elle éclaire. Si, pendant sa « persistante absence », le feu avait toute sa place, maintenant, tel que le témoignent ses habitants dans le documentaire, l'électricité n'est pas vraiment la reine de la nuit, mais un autre personnage qui apporte avec lui un type d'éclairage différent.

1.3 – *Yékity* – Le documentaire : démarche de création et contraintes à l'approche de la région du Jequitinhonha.

Le travail lié à la préproduction du film documentaire faisant partie de notre démarche de maîtrise et de cette étude s'est, au départ fait à distance. Notre première initiative a été de trouver puis de prendre contact avec une historienne qui, depuis des nombreuses années, travaille avec les femmes de la région de la Vallée. Un de ses objectifs professionnels est d'encourager leurs pratiques artisanales par le biais de plusieurs ateliers de formation offerts par l'Université Fédérale locale. Une fois sur place, elle s'avéra une personne contact indispensable.

Au départ de Montréal, notre matériel de préproduction se résumait à quelques notes et plusieurs numéros de téléphone, une carte de la région, avec pour objectif de rouler environ 1600 kilomètres par des routes inconnues en terre battue. À cela allait s'ajouter le matériel de tournage qui devrait être complété sur place. La liste des villages et personnes à interviewer a été fournie en fonction de l'ouverture des personnes à ce genre d'expérience d'entrevue. Construire un cahier de route précis était devenu une tâche pratiquement impossible et finalement, c'est une géographie de l'hospitalité qui a donné le ton aux tournages.

Notre point de départ a été Diamantina, ville principale de la Vallée, connue depuis la rouée des diamants au XVIII^e siècle et devenue Patrimoine de l'Humanité en 1999.

L'impossibilité d'y être au préalable ou de déléguer la tâche à quelqu'un a fait en sorte que la petite équipe devait se déplacer le jour même des tournages; dès l'arrivée dans les villages, la première chose à prioriser était l'approche, amicale, de la personne qui nous accueillait. Avertis la veille, nos interlocuteurs nous attendaient invariablement de façon très décontractée. En quelque sorte, nous étions habités par une pratique ancestrale qui nous accompagnait depuis l'enfance et selon laquelle le rapport avec les anciens était toujours basé sur le respect et l'écoute.

Une fois la caméra positionnée et l'enregistreur mis sur trépied, notre rôle fut d'écouter leurs récits en fonction de notre question de départ : quels changements l'arrivée de l'électricité a-t-elle apporté en matière de progrès matériel? Cette question a mené la grande majorité des habitants et habitantes à nous livrer un récit personnel et à nous parler plutôt du passé, décrivant leur quotidien d'antan dont ils se souvenaient comme si c'était hier : leurs jeux d'enfants au clair de la lune, un monde habité par des lucioles, peuplé de personnages mythiques, un univers fantasmagorique... Notre documentaire a donc dû se confronter avec le déni de ses interlocuteurs non seulement par rapport à la rupture que la modernisation aurait opérée avec le passé, mais par rapport à la modernisation elle-même.

Notre première entrevue a été avec un artiste, Nino Aras, chanteur et compositeur régional du village de Guinda, à 30 km de Diamantina. Ce fut notre entretien le plus long et le plus éclairant. Dans la cuisine, sa femme servait le café pendant qu'il accordait sa guitare. Sur la table, la cafetière, les tasses émaillées et le carré de sucre de canne, presque un symbole intemporel de toute cette région. En tant que réalisateur, écouter ces récits signifiait faire un retour à ma propre enfance, peuplée des mêmes personnages du folklore local, vieux de plus d'un siècle et encore présent dans l'héritage immatériel régional. Nino Aras, notre hôte, nous avait suggéré de continuer notre périple vers la communauté d'ex-esclaves de São João da

Chapada, mais, comme une sorte de rituel accompli par tous les visiteurs au village, nous avait « conseillé » de frapper à la porte de la bénisseuse qui selon lui, pourrait nous raconter un peu comment était la vie avant l'arrivée de l'électricité. Elle nous a reçus aimablement, mais sur un ton gêné et avec un sourire aux lèvres, nous a dit « Hum, filmer ? Je crois que non Mais, asseyez-vous, je vois que vous deux, vous êtes un peu *chargés* ». Ce qu'elle voulait dire signifiait que nous étions accompagnés par de mauvais esprits et qu'il fallait bien faire une cure, avec des prières. Nous avons obéi promptement et nous nous sommes assis dans l'exigu salon, sous les photos de quelques saints accrochées au mur. À chaque imposition de ses mains, elle nous effleurait avec des feuilles de rue des jardins¹² lesquelles flétrissaient aussitôt. Cette pratique, généralement réservée aux prêtres, fait partie de la culture populaire brésilienne, originaire selon les régions, du syncrétisme religieux et adaptée aux coutumes, soit des communautés d'ex-esclaves, soit des autochtones. La prière formulée par notre bénisseuse a été faite en silence. Tenue secrète durant la cérémonie, elle provient de son intuition, ne prédisant aucun avenir et ne pouvant tenir lieu d'activité rémunérée. La coutume laisse à la guise de chacun de lui donner quelques sous. Cette expérience nous avait signalé un point de rupture entre les approches que nous pourrions avoir en tête et ce à quoi l'on était en droit de s'attendre de nos personnages. Il est vrai que le chanteur avait l'habitude de se présenter en concert, d'être filmé, de participer à des festivals locaux et exercer son jeu d'artiste, perceptible dans les images que nous avons filmées, mais s'approcher des octogénaires qui vivaient dans des peuplades de quelques habitants nous a demandé une approche inhabituelle avec une neutralité qui ne pouvait se situer

¹² La *Rue des jardins* est le nom d'une plante, utilisée par la bénisseuse pour ses qualités aromatiques.

ni trop proche ni trop éloignée de la leur, faute de quoi, les récits enregistrés s'avèreraient trop artificiels.

São João da Chapada, notre prochaine étape, est un *Quilombo*, communauté d'ex-esclaves située à 34 kilomètres de Diamantina. Le terme *Quilombo* est associé à *marron* en français, et *quilombola*, à celui issu de la communauté.

Selon Yvan Debbasch, les colonies européennes des Caraïbes, [mais aussi de toute l'Amérique hispanophone et lusophone] « sociétés fondées sur la main-d'œuvre servile, ont eu leurs esclaves fugitifs et ont nommé *marron* le noir en rupture de ban, et *marronnage*, la désertion elle-même ». Debbash préfère, contrairement à plusieurs autres définitions, rattacher l'étymologie du mot à son origine espagnole, *cimarron*, signifiant « qui vivait dans les cimes » (1961, p.1).

Entre le XVI^e et le XIX^e siècle, certains esclaves qui réussissaient à échapper aux plantations esclavagistes, se sont réfugiés dans les bois et se sont regroupés sous la forme de villages, les *Quilombos*, afin de résister et de survivre. Selon l'Association brésilienne d'anthropologie, les *Quilombos* sont:

Des communautés noires rurales qui regroupent des descendants d'esclaves et aussi quelques réfugiés autochtones et blancs. Ces communautés possédaient une organisation économique et sociale unique, basée sur l'agriculture de subsistance et une vie culturelle entretenant de forts liens avec le passé, en particulier avec les traditions culturelles africaines. Habituellement, les *quilombos* cherchaient à s'intégrer à la région où ils se trouvaient, et pouvaient compter sur la solidarité des commerçants locaux, des captifs des fermes voisines, des petits agriculteurs, des riverains et même de certains fermiers (Cité par Kaschny Borges et Lunardi Mendes 2016, p. 5).

À l'heure actuelle, et selon ce que nous dit Kaschny Borges et Lunardi Mendes, on estime que « plus de deux mille communautés *quilombolas* sont encore en activité au Brésil » (*ibid.*). Aujourd'hui, soulignent les auteures, « leurs luttes se concentrent sur la légalisation de leurs terres qui ont été reconnues dans la Constitution fédérale de 1988 et surtout sur le maintien de leur culture et de leurs traditions africaines » (*ibid.*). Des communautés *quilombolas* se trouvent dans presque tous les états du Brésil. Comme d'autres mouvements sociaux paysans, « elles ont obtenu des gains en matière d'éducation comme le droit d'accès à une éducation de base adaptée, qui tienne compte de leurs caractéristiques culturelles » (*ibid.*).

À notre arrivée dans le village au *Quilombo*, nous avons demandé où se trouvait la maison de Terezinha, leader communautaire et celle qui est devant la communauté, leur porte-parole au sein des institutions publiques afin de revendiquer leurs droits à la propriété et à la conservation de leurs coutumes ancestrales. Ce soir-là, on prévoyait un regroupement pour danser la *Chula*, suivi d'une *Folia*. Selon van der Poel, dans son *Dicionário da religiosidade popular*, « la *Chula*, d'origine portugaise du XVII^e siècle a de multiples versions et, selon les régions et depuis son introduction au Brésil à l'époque de la colonie, est vue comme un chant des traditions » (van der Poel 2013, p. 241). La *Folia*, ou folie, est devenue une fête populaire au Brésil. De ses « origines germaniques du XI^e siècle », continue l'auteur, en passant par Limoges en France, à Vérone en Vénétie – « *cantar la stela* » – et jusqu'aux Pays Bas, on raconte « que les rois, sortant en procession, avec couronnes et habits royaux, suivaient l'étoile en répondant aux anges et en offrant leurs dons » (*ibid.*, p. 417-441). Si les *Folies* actuelles ont gardé exactement la forme d'il y a presque dix siècles – le roi, accompagné du cortège, en chantant et en offrant des aumônes au peuple – elles deviennent maintenant une pratique inséparable de la culture noire, s'éloignant de la version originale, et plus proche des coutumes

africaines. Selon ce que nous verrons dans le documentaire, le maître de cérémonie invite ses *sœurs* à venir le joindre. Son chant est presque une prière. Il est accompagné par deux, voire trois musiciens et leurs instruments sont modestes : un tambourin, un accordéon (06:22). Dans cette offrande lyrique, nous entendons un cri lointain des esclaves en train de rejeter leur condition. De nos jours, la *Folia* est devenue pratique inséparable de la culture noire et un symbole de leur résistance.

Les villages que nous avons visités étaient assez éloignés les uns des autres. Éloignés plutôt par la grande difficulté liée aux déplacements, l'inexistence de moyens propres de déplacement et la pénurie de transports en commun. Malgré cela, chaque peuplade avait ses particularités, mais elles se ressemblaient énormément par leur singularité. Notre prochaine étape nous mène à faire un retour sur Diamantina et prendre la route en terre battue, vers Araçuaí, 350 kilomètres plus bas. La Vallée est divisée en *Haut*, *Moyen* et *Bas-Jequitinhonha*. Nous sommes dans la *haute* partie, proche des sources et d'Araçuaí et le début de la *moyenne* région. Le *Bas-Jequitinhonha* se trouve à l'embouchure, à 600 kilomètres à l'est, déjà dans l'état voisin, Bahia, et il aurait fallu plusieurs jours de voyage pour y aller. Plus on descend le relief, plus aride devient le paysage et plus les routes sont dégradées.

Une journée de voyage nous amène donc à Araçuaí, la nuit tombée, pour y chercher le petit hôtel et décharger le matériel. On ne découvre la ville que le lendemain matin pour aller à la rencontre de notre guide, José Pereira, qui nous amène dans trois sites différents. Premièrement chez Geralda Soares, *indigéniste*, qui nous raconte le peuplement de la région et le métissage entre les premières nations, les ex-esclaves et les blancs. Elle parle de la venue de représentants des Micmacs, du Canada, en 2007, et leur surprise par rapport à l'accueil qui leur

a été réservé, leur gaité et l'extrême misère dans laquelle vivaient les « indiens » du Brésil (03:33, 05:18).

Nous avons terminé notre périple avec Zefa – Josefa Alves dos Reis – la plus ancienne des artisanes de la région. Célibataire depuis toujours, aujourd'hui à 93 ans, elle dit ne jamais regretter son choix. Au contraire, « Je n'aurais jamais pu inventer tant de choses ». Sur les murs de sa petite maison, construite avec l'aide d'amis, ce que nous voyons c'est un portrait de son monde imaginaire, qu'elle ne visite que dans ses rêves et nous raconte en fabulations : des cartes postales, des saints, des comédiens, des artistes, des papes, des toiles, offertes par d'autres artisans. Un art naïf qui nous renvoie à sa propre personnalité. « Ici, tout est vivant, tout se transforme ».

Chapitre 2 – Les interstices de l'image

À la lumière des écrits des auteurs et des gens rencontrés qui nous ont portés jusqu'ici, nous tenterons maintenant de mettre en évidence l'idée selon laquelle notre documentaire est un film « accentué », soit, doté d'un accent de la part du réalisateur, tout comme les théoriciens présents dans nos textes, sont eux aussi des exilés. Le regard porté sur le pays d'origine depuis l'exil est un regard sous influence de la terre d'accueil. Ainsi, non seulement notre film sera-t-il un film *accentué*, mais il porte aussi dans son sein, la part d'improvisation qui lui est particulière. Entre la quête du réel – substance chimérique, voire inatteignable – et les faux-semblants qui caractérisent parfois l'œil ethnographique, il y a la vie des gens présents dans le film, qui ressort dans les interstices de l'image captée par l'appareil cinématographique.

2.1 – La réalité délicate

Dans *Accented Cinema*, Hamid Naficy nous raconte son expérience du pré-visionnement du film *A Time to Love*, du réalisateur iranien Mohsen Makhmalbaf, lors de ses recherches en 1995 à Paris (2001, p. 3). Naficy nous raconte que le film était en turc, sous-titré en français. Lui et son amie Azadeh Kian étaient les seuls dans la salle. Il lui a donc demandé de traduire les dialogues à partir des sous-titres et de les murmurer, en perse, dans son oreille (*ibid.*).

Selon Naficy, « ce visionnement met en question une traduction entre quatre cultures différentes » et c'est justement cette « chaîne linguistique et culturelle » (*ibid.*) qui soulève la complexité issue de la globalisation et cette nouvelle réalité dans laquelle viennent s'insérer les réalisateurs qui se trouvent déplacés de leur terre natale. C'est à partir de cette première expérience que Naficy pense au terme de « cinéma accentué » pour désigner le cinéma fait par ces réalisateurs (*ibid.*, p. 4). Selon lui :

If the dominant cinema is considered universal and without accent, the films that diasporic and exilic subjects make are accented. [...] This accent emanates not so much from the accented speech of the diegetic characters as from the displacements of the filmmakers and their artisanal production modes (*ibid.*).

Ces films accentués, continue Naficy, sont donc « un dialogue entre la terre natale et la terre d'accueil [...] aussi bien qu'avec leurs spectateurs » (*ibid.*, p. 6). C'est dans cette perspective que vient se placer *Yékity*: un film tourné au Brésil, par un réalisateur immigré, dont le résultat sera un film en portugais, sous-titré en français pour un public francophone qui ne connaît pas la culture de cette région.

La majorité des réalisateurs étudiés par Naficy dans son livre viennent du Tiers Monde et il prend le soin de faire ce qu'il appelle « cartographie du cinéma accentué » qu'il divise entre: l'exil, la diaspora et l'ethnicité (*ibid.*, p. 11). Encore que le terme "exilé" parle d'un départ forcé par de multiples raisons, Naficy considère dans son livre la possibilité d'un exil volontaire de la part de certains réalisateurs qui vont par la suite nourrir une relation d'ambivalence avec leurs pays d'origine (*ibid.*, p. 12). *Yékity* est un film accentué qui respecte l'esprit de la région sans cacher le regard poétique et personnel de celui qui film/raconte cette histoire.

Au tout début de cette recherche et après les nombreux échanges avec Élène Tremblay, j'ai décidé que mon documentaire serait réalisé à la Vallée du Jequitinhona. Les caractéristiques de la région, citées dans la partie 1.3 sont à l'origine de ce choix. Élène avait ainsi « diagnostiqué » que le film que je voulais faire s'approchait des démarches de la réalisatrice Trinh T. Minh-ha. Le mot qu'Élène avait repéré et qui semblait proche de ce que je voulais faire était « speaking nearby » dont Minh-ha parle tout le temps. J'ai visionné son film *Réassemblage* plusieurs fois avant et après mon tournage et je peux constater que, ni dans le fond ni dans la

forme, les deux films se ressemblent vraiment, mais la démarche de « parler proche », de donner la parole reste le lien étroit entre les deux productions et ma source d'inspiration principale. Minh-ha ne parle pas la langue des peuples qu'elle montre dans son film. Les paroles que nous entendons ne nous disent rien sur ce que les gens filmés font, mais les images parlent par elles-mêmes. Le film montre des cultures assez primitives du Sénégal qui mettent en question la présence de la réalisatrice en tant qu'ethnologue et sa quête de neutralité.

Dans *Yékity*, moi en tant que réalisateur, je fais partie du film. Ma présence n'est pas neutre, au contraire. Je suis là pour au moins démarrer la conversation que je laisse à la guise de chaque personnage. Nous verrons bien qu'il s'agit d'un film fait par les gens de la région. Si la voix des femmes n'est pas abondante dans le film, elle est tout de même présente dans les propos des personnages masculins qui ne cessent de souligner leur importance dans le changement du visage de la région; changement majeur, même si subtil et impossible à montrer dans le film. Il aurait fallu avoir recours à des images d'époque pour donner un vrai témoignage de ce changement.

Essayons maintenant de mettre en contexte le parcours de Minh-ha pour bien cerner sa démarche. Minh-ha raconte elle-même qu'elle est née au sein d'une famille nombreuse dans laquelle cohabitaient trois différentes fractions de la politique vietnamienne. Dans son autobiographie, on en trouve deux. Elle est née à Hanoi, capitale du Vietnam du Nord, mais est obligée de se déplacer à Saigon, alors capitale du Vietnam du Sud, où elle grandit (Naficy 2001, p. 71). Elle dit :

This is why dualistic divide between pro- and anti-Communist has always appeared to me as a simplistic product of the rivalry between (what once were) the two superpowers. It can never come close to the complexity of

the Vietnam reality (Minh-ha, cité par Nancy Chen 1992, p. 83, dans Naficy 2001, p. 71).

Cette position, souligne Naficy « est montrée dans son film *Surname Viet Given name Nam*, de 1991 ». Cherchant une rupture avec ce qu'elle appelle le « modèle français d'éducation vietnamisée », elle cherche à faire ses études supérieures ailleurs. Symboliquement, comme si elle jetait des bouteilles à la mer, elle envoie plusieurs lettres à différentes universités américaines. Elle finit par être acceptée par le Wilmington College, une petite école dans le Vermont, au moment où la Guerre du Vietnam est à son apogée. C'est à ce moment que, en tant qu'étudiante internationale, elle entreprend des contacts avec d'autres étudiants internationaux venus d'Afrique, mais aussi les minorités afro descendantes américaines. Ces contacts vont se poursuivre alors qu'elle continue ses études ailleurs aux États-Unis et vont fortement influencer sa carrière de réalisatrice dans plusieurs pays africains, en Chine et au Vietnam (Naficy 2001, p. 71).

Selon Naficy, dans ses réalisations les plus denses, *Reassemblage* (1982) et *Naked Spaces – Living is Round* (1985) Minh-ha « explore non seulement la relation entre les femmes africaines et l'espace du village, mais critique les missions religieuses, les touristes et leurs rôles en tant qu'observateur de ces cultures étrangères » (*ibid.*). Selon l'auteur, elle critique aussi:

The received notions and practices of realist ethnographic films by embodying their opposite: a nonrealist, nonlinear, fragmented, and self-reflexive narrative, containing a multivocal sound track that included her own voice-over narration (*ibid.*).

En 1986, lors d'une conférence au *Fortieth Edinburgh International Film Festival on Third Cinema*, « Minh-ha a été critiquée par des cinéastes afro-américains et britanniques noirs pour avoir homogénéisé et esthétisé les Africains, au profit d'une théorisation élitiste » (*ibid.*).

En réponse à ces critiques, elle a reconnu par la suite que « toute tentative visant à brouiller la ligne de démarcation entre un étranger et un initié provoquerait, à juste titre, de l'anxiété, sinon de la colère » (Minh-ha 1989, p. 137, cité par Naficy 2001, p. 71).

Toutefois, souligne l'auteure, « en tant que cinéaste hybride qui a traversé les lignes des disciplines, identités nationales et imaginaires nationaux, elle n'est clairement pas à l'aise avec la politique de l'essentialisme » (*ibid.*, p. 71-72) Dans ses écrits depuis, elle s'y est opposée à cause des limites qu'on impose aux cinéastes :

Every time you hear similar reactions to your films, you are bound to realize how small the limits and the territory remain in which you are allowed to work. And such reactions come as much from your community or from the communities of people of color as it comes from the dominant group » (Minh-ha 1992, p.164, cité par Naficy 2001, p. 72).

Non sans raison, les films de Minh-Ha ont reçu le label de « documentaires subjectifs »

Selon Naficy :

By mixing and juxtaposing poetry, interviews, songs, dances, musical passages, talking heads, on-screen text, translation, foreign languages, archival footage, and documentary and staged footage, she documents, dramatizes, and theorizes from both sides of the divide (2001, p. 72).

Par rapport à cette perspective de Minh-ha, nous essayerons de répondre à la question : jusqu'à quel point, le développement d'une conscience personnelle de la part de la réalisatrice apporte de nouvelles perspectives à la réalisation des films ethnologiques?

Pour bien comprendre sa démarche, nous donnerons une attention particulière à son film, *Réassemblage* de 1982.

***Reassemblage* – de la lueur du feu à l'écran**

Nous ne pouvons pas envisager un premier visionnement de *Reassemblage* sans avoir eu au préalable quelques informations à propos de la démarche de la réalisatrice. *Reassemblage* est son premier film en format 16 mm. Ce film faisait partie d'un travail de trois ans sur la recherche ethnographique de terrain en Afrique de l'Ouest, à travers le Programme des expéditions de recherche de l'Université Berkeley, en Californie. Elle s'inspire donc de cette expérience de trois ans au Sénégal (entre 1977 et 1980) et retourne au pays en 1981 pour le tournage (Proulx 1999, p. 73).

Dans le début du film, nous entendons la voix de Minh-ha qui nous pose la question : « un film à propos du Sénégal, mes amis, mais quel Sénégal? ». Pour comprendre cette question, Raphaëlle Proulx nous situe:

Minh-ha filme dans cinq régions du Sénégal, des zones rurales peu industrialisées. Elle commence son film en Casamance, au sud-ouest, elle se dirige ensuite au nord-est et au sud-est. Les quatre autres régions filmées sont identifiées selon les groupes humains qui y vivent, soit, le pays des Sérères, des Manding et Peul, des Basari et Peul et finalement des Sarakhole et Toucouler (*ibid.*).

Comme nous verrons bien tout au long du film, il ne s'agit pas simplement d'un film sur le Sénégal, des femmes sénégalaises, mais aussi et surtout, « sur les critiques et pratiques ethnologiques écrites et filmées » (*ibid.*), présentes dans les commentaires de la narratrice, soit, Minh-ha elle-même.

Le premier générique du film nous montre que nous sommes au Sénégal, en 1981. Ce que nous voyons ensuite c'est le fondu au noir pendant presque une minute, avec la musique et les chants. C'est un premier signe. La réalisatrice veut nous faire imaginer le contexte sans le

voir, nous approcher de la scène, abandonner notre œil occidental rempli des préjugés avec lesquels nous avons l'habitude de voir l'autre, et d'une façon encore plus inhabituelle, l'Afrique. Et elle nous annonce : « À peine 20 ans étaient suffisants pour faire en sorte que deux milliards de personnes se définissent comme des sous-développés ». Cette affirmation de Minh-ha nous rappelle justement la vision que peut avoir un ethnologue occidental vis-à-vis des pays dits sous-développés ou les pays du Tiers Monde. Pour faire face à ce type de regard, la réalisatrice nous fait part d'emblée de la démarche par laquelle elle va entreprendre la réalisation de pratiquement tous ses films : « I do not intend to speak about. Just speak nearby ».

À ce propos, Khadiyatou Guèye pose la question :

What are the characteristics of “speaking nearby”? How does it favor the expression of cultural diversity? What are the ethnocultural voices in the film and how are they arranged and to what effect? How do they relate to African aesthetics? » (2008, p. 15).

Ce à quoi, Minh-ha répond elle-même, lorsqu'elle prend le rôle d'ethnologue dans le Tiers Monde, « elle définit sa perspective comme étant interne et externe, car elle est à la fois observatrice étrangère et citoyenne de cette région du monde » (Minh-ha 1992, p. 182, cité par Proulx 1999, p. 65).

Pour Raphaëlle Proulx, « la particularité de cette position l'amène à éviter de parler au nom de ceux qu'elle analyse » (*ibid.*). Ainsi, souligne Proulx :

Par l'ensemble de son approche cinématographique, Min-ha veut éveiller le sens critique et la réflexion du spectateur. Tout en laissant par moments celui-ci se perdre dans le défilement des images et des sons, Minh-ha cherche à le rendre conscient du processus référentiel menant à la création du sens dans la représentation cinématographique (Minh-ha 1992, p. 187, cité par Proulx 1999, p. 66).

Quand Minh-ha exprime son souhait de se considérer comme « citoyenne de cette région du monde » c'est justement pour essayer de diminuer cette distance entre les sujets de son film, les Sénégalais et elle-même, vietnamienne, immigrée aux États-Unis. Nous pouvons nous demander jusqu'où « la création de sens dans la représentation cinématographique » qu'elle souhaite provoquer chez le spectateur peut être atteinte.

Dans les années 70, et selon ce qui nous raconte Frère Francisco, la région du Jequitinhonha était connue comme une des plus pauvres au monde. En vérité, il cite les statistiques de l'UNESCO à propos du Brésil qui depuis cette époque faisait déjà l'objet des missions de cette institution. Quand Frère Francisco décide de venir s'y installer, il voit tout de suite le potentiel de ses habitants. Il commence alors à rassembler les données pour son *Dicionário da Religiosidade Popular* qui témoigne du syncrétisme religieux de cette région. Mais il va bien au-delà du rôle de chercheur et s'intègre au milieu des groupes populaires locaux. Il finira par quitter ses fonctions de prêtre en ayant ainsi plus de liberté. Dans ses propos dans le film (03:22 et 07:20) il dit, contrairement aux missionnaires qui l'ont précédé, que le rôle d'un acteur social comme lui est de faire en sorte que les habitants de la région reconnaissent leur valeur. « Nous ne sommes pas là pour faire quoi que ce soit pour eux, mais pour essayer de leur faire voir que ce qu'ils font est déjà bien. La culture est toute la richesse d'un peuple ».

Par rapport à ce que dit Appadurai concernant le passé, cet « entrepôt de scénarios culturels », les propos de Frei Francisco sont la preuve que la région a résisté à l'image que le Brésil s'est faite d'elle tout au long des dernières décennies : l'image de la misère, de la sécheresse, de sa population affamée. Les acteurs locaux qui apparaissent dans le film comme Rubinho do Vale (04:31, 13:20) Nino Aras (08:18) confirment les propos de Frère Francisco.

Ils contribuent eux-mêmes à l'essor culturel de la région et renforcent le fait que ce sont bien les femmes la force principale de cette résistance face à ses problèmes majeurs.

Comparé à *Reassemblage*, de Minh-ha, *Yékity* montre autre chose. Alors que la réalisatrice veut « éveiller le sens critique et la réflexion du spectateur, tout en laissant par moments celui-ci se perdre dans le défilement des images et des sons », dans *Yékity* on raconte des histoires de vie, un fleuve, « pas si tranquille » mais différent du contexte sénégalais. Il n'y a pas vraiment une déconnexion entre l'image et les propos des personnages. L'absence des propos externes à ce qu'ils racontent donne au film un vernis moins dramatique, moins exotique que celui montré dans *Reassemblage*. Mais nous sommes conscients que, malgré tout, *Yékity* est le témoignage d'une culture, celle du Jequitinhonha, de sa population, avec toute la complexité de cette réalité que nous avons partagée pendant le tournage.

Selon Louie Yang :

La réalité d'une culture n'est pas facilement dépeinte : elle est trop complexe pour être si facilement capturée sur la pellicule ». Les films à propos des peuples dits exotiques et les lieux que nous avons appris à associer au documentaire ethnographique nous montrent en fait des écarts par rapport au documentaire. Dans leurs représentations des sociétés humaines, ils sacrifient systématiquement l'infinie complexité de la réalité, dans une tentative de produire une analyse culturelle définitive, au bénéfice du divertissement et de la transmission d'une politique ou agenda social. Ces films ont été à la fois un produit et un renforcement de nos préjugés occidentaux sur les cultures africaines, des préjugés qui sous-tendent notre volonté d'accepter une construction trop simplifiée à propos de la perception que nous avons de l'Afrique (1997. p. 1).

Le fil narratif de *Yékity*, comme nous avons expliqué dans l'introduction, a été construit en fonction de notre déplacement. L'histoire – leurs histoires – est racontée par eux-mêmes. De cette façon, il était tout à fait naturel que Nino Aras, un chanteur local, prenne sa guitare et

commence à chanter (08:18). Il est vrai que ses images sont poétiques, mais pour les habitants de la région, la musicalité fait partie des mœurs. Ceux qui ne savent pas jouer chantent. C'est ce que nous voyons tout le long du film avec Rubinho do Vale (04:31) et les danseurs de la *Folia* (06:22) mais aussi Frère Francisco, lui-même fondateur de plusieurs chœurs musicaux composés d'enfants et des personnes âgées de toute la région. C'est peut-être ici la grande différence entre *Yékity* et l'agencement visuel proposé par Minh-ha.

Raphaëlle Proulx nous aide à comprendre :

La construction de *Reassemblage*, est un agencement visuel lié de manière assez indépendante à la trame sonore (musique, sons ambiants et commentaires). Le sujet et la synchronisation du commentaire et des sons font rarement référence aux images présentées. Comme il n'existe pas de fil narratif, ou de sujet précis au film, une analyse complète est une tâche difficile. Énumérer conjointement la succession des images et les commentaires les accompagnants, résulterait dans une description décousue qui ne donnerait pas un aperçu concis du film (1999, p. 74).

Composé, comme son nom l'indique, d'un réassemblage d'images, de sons, de commentaires, d'arrêts soudains de la musique, de fondus au noir, il serait assez laborieux de diviser l'analyse en fonction des techniques cinématographiques dont se sert Minh-ha.

Les images

Proulx nous explique en détail cet agencement d'images effectué par Minh-ha:

En plus des gros plans des Sénégalais de tout âge, les images du film font référence aux différentes activités pratiquées par les femmes, les hommes et les enfants ainsi qu'à leur environnement. [...] Les femmes œuvrent à différentes tâches domestiques dont les plus représentées sont les soins aux enfants, la culture de la terre ainsi que la transformation et la préparation des grains [...]. Les hommes sont montrés aiguisant une lame,

sculptant le bois à l'aide d'une hachette, conduisant une charrette et transformant des feuilles sèches de palmier en corde. [Nous avons également] un tisseur, un forgeron et un homme écrivant en arabe. Les plans des enfants sont nombreux. Les enfants sont filmés jouant, mangeant, très souvent entourés de femmes. Une longue séquence est consacrée à leurs jeux. (1999, p. 74-75).

À la première scène de *Réassemblage* – écran noir, avec le chant et les tambours – suit l'image sans son, puis, la narration de Minh-ha et la scène d'un feu de forêt. Plus loin, la femme au pilon. Nous avons remarqué que, de façon presque systématique, le son des tambours et des chants va se répéter encore six ou sept fois, comme le feu, les femmes au pilon, la narration de Minh-ha. Cette technique veut que le spectateur focalise son attention sur le médium montré, soit au son, incluant le silence, soit à l'image, incluant l'écran noir, et ce dans le but d'encourager une réflexion. Ainsi, Minh-ha, nous fait sortir de notre zone de confort, même en tant que spectateur avisé, en nous invitant à porter un autre type de regard et d'écoute sur son film.

Nous devons cependant faire attention à ce que cherche vraiment la réalisatrice, car :

Selon l'approche classique, les choix cinématographiques – mise au point de l'image, durée et type de plan, mouvement de caméra – doivent permettre au spectateur de saisir rapidement la signification des images filmiques. Minh-ha cherche à distancer le spectateur de l'image filmique et de l'empêcher de se faire une idée convenue du contenu, utilisant pour cela, des plans parfois flous, très courts et filmés par une caméra aux mouvements hésitants. Au sujet des nombreux gros plans, il s'agit pour Minh-ha d'une manière de représenter le voyeurisme du cinéaste et de mettre l'accent sur l'aspect formel, particulièrement la texture des objets – [ou des sujets] – filmés (Minh-ha 1992, 226, cité par Proulx 1999, p. 79-80).

Ainsi, juste après une conversation en langue Sérère, elle dit : « Filming in Africa means for many of us, colorful images, naked breast women, exotic dances and fearful rites, the

unusual ». Les images qui accompagnent la narration (16:15) montrent des enfants qui mangent ensemble et n'ont pas de rapport à la narration.

Tout film qui porte sur le Brésil, qu'il s'agisse de la fiction ou du documentaire, nous montre presque systématiquement, la pauvreté, l'exploitation sexuelle, la violence, les questions environnementales liées à l'Amazonie. Pour moi, filmer au Brésil c'était prendre la route des terres, et montrer la face cachée d'une vaste population qui y vit, un peuple invisible qui ne revient jamais à la surface et qui ne traverse pas la frontière.

Le son

En supprimant le son, le but de Minh-ha est de nous faire abandonner nos habitudes de visionnement, de nous montrer que nous sommes dans un terrain inconnu et nous rappeler que la réalité que nous regardons est déconnectée de la réalité que nous entendons. Selon Proulx, « elle explore cette possibilité surtout avec les paroles enregistrées des personnes filmées ». Et cherche par la suite « à rendre le spectateur sensible à la mélodie, à la combinaison de la tonalité et du rythme des voix entendues, afin de lui permettre de vivre une expérience similaire à celle du premier contact de quelqu'un qui ne parle pas la langue » (1999, p. 80-81).

Ainsi, Louie Yang, dans son propos, nous montre la différence par rapport à d'autres productions du genre :

Where a traditional documentary would use sound to achieve a sense of continuity and realism (albeit an oversimplified realism), the sound in *Reassemblage* accentuates the discontinuity of the film reality. Our habits of viewing are on unfamiliar ground; we want to believe that the music and the image go together. We can *perceive* a reality that combines the two media, but the film repeatedly reminds us that the reality we are watching is unconnected to the reality we are hearing. Although Minh-ha repeatedly demonstrates the separation of sound and image in film, we are consistently fooled. It is as if Minh-ha is attempting to demonstrate

the impossibility of capturing such a complex reality on film and the gullibility with which we are willing to believe the reality portrayed in a documentary film. Often, the silence that follows the music is broken by the heavily accented voice of Minh-ha reciting a narrative script only loosely connected to the image on the screen. The style and substance of the narration is very different from the sterile academic descriptions and pretentious pedagogy we are accustomed to in documentary films. Minh-ha's narrative does not attempt to construct the reality of a complex culture as a description: "I do not intend to speak about, just speak nearby". (1997, p. 2).

Nous sommes habitués, dans la plupart des films de fiction, documentaires, reportages, à réveiller nos sens avec la musique, parfois judicieusement associée aux images. Dans *Reassemblage*, il y a production de sens, pas d'émotion.

Contrairement à cette discontinuité que Minh-ha provoque dans *Réassemblage*, dans *Yékity* c'est la voix des personnages qui prend toute la place, et c'est bien cela qui fonctionne comme fil conducteur narratif de leur histoire. S'il y a de musique, c'est bien eux-mêmes qui chantent, ou chantonent. Nous avons mis, au début et à la fin du film, un extrait d'une chanson de Rubinho do Vale, dont les paroles témoignent justement de ce que nous montrons en images : la force et la résilience, passé et présent confondus, histoire racontée et vécue.

La narration

Selon Proulx, les commentaires qui sont juxtaposés aux images vont nous permettre de repérer les intentions de Minh-ha, qui sont à la fois :

une critique de la pratique du film ethnologique et de l'artificialité du médium filmique. Minh-ha critique la prétention qu'a l'anthropologie écrite et filmée de penser pouvoir atteindre l'objectivité. Elle illustre sa critique en dépeignant un ethnologue sur le terrain qui pense pouvoir être neutre par l'entremise, par exemple, d'un enregistrement sonore (Minh-ha 1992, cité par Proulx 1999, p. 75-76).

Selon Minh-ha, « la caméra est également perçue comme un instrument neutre. Pour être fidèle à la réalité, il suffirait donc de la filmer, en suivant une technique filmique préétablie ». (Minh-ha 1992, cité par Proulx 1999, p. 75-76). La phrase « It has no eye it records (19:01) » est suivie d'un silence, puis du son des cigales.

Selon Minh-ha, « le but de l'anthropologue est le même, qu'il écrive ou qu'il filme : amasser de l'information dans l'optique de la préservation. Ce but fait en sorte qu'il est impossible de combiner la réflexion à l'objectivité ». (*ibid.*, p.76). Dans la narration : « First create needs, then, help. Ethnologists handle the camera the way they handle words. Recuperated collected preserved. The Bamun, the Bassari, the Bobo ». Dans ce passage (16:57), la scène des femmes et d'enfants qui jouent n'a aucun rapport direct avec le message.

Pour Raphaëlle Proulx :

La réalisatrice suggère une approche qui respecte la complexité de la réalité et qui mette l'accent sur la subjectivité du cinéaste, particulièrement à travers l'évocation de ses buts visés lors de l'élaboration du film et de son expérience sur le terrain. Elle établit dès le départ la position de proximité qu'elle adopte par rapport aux filmés pour ne pas les *objectifier* – "just speak near by" – et laisse en suspens la question sur le sujet du film pour ne pas circonscrire la réalité. Puis, tout en respectant la fragilité de celle-ci, elle cherche à en montrer la complexité (*ibid.*, p. 76).

Pendant un long silence de presque une minute, une cascade de scènes, quelques répétitions, des enfants qui jouent, la chasse au crabe, des plans fermés sur une partie du corps, la femme qui allaite son bébé, et la voix de Minh-ha (6:19) : « Reality is delicate. My irreality and imagination are otherwise dull ».

La réalisatrice poursuit son propos faisant allusion « aux pensées qu'elle a pu avoir en filmant les Africains ». Elle parle des regards qui l'entourent pendant qu'elle filme – « I'm

looking through a circle in a circle of looks » (36:56) et du sentiment d'être l'objet d'observation de ceux chez qui elle se trouve – « The omnipresent eye. Scratching my hair or washing my face become a very special act » (20:45) et dans d'autres passages (14:38), (26:50), elle nous parle « de sa transformation psychologique en notant le déclin progressif du désir de s'exprimer, peut-être parce que la richesse de la réalité impose le silence » (Proulx 1999, p. 76-77). Cette impression de regarder comme si j'étais entouré par une communauté et sous l'emprise de leurs regards m'a aussi accompagné pendant le tournage de *Yékity*, ce fut comme une prise de conscience de moi à travers l'autre jusqu'à la mise en question radicale de mon projet.

En plus d'analyser – et de critiquer – la position des ethnologues, mettant en lumière sa propre action en tant que réalisatrice, Minh-ha va critiquer, de façon assez ironique, le « développement occidental dans les pays du Tiers Monde et l'impact qu'il a sur la population » (*ibid.*, p. 77). En l'occurrence, elle parle du « coopérant américain dans le village sénégalais » (7:47) et de « la religieuse qui s'occupe du dispensaire » (*ibid.*) (23:42). De façon ironique parce que, pendant sa narration, elle montre des scènes des femmes au service de l'agriculture, une femme forte, l'enfant au dos, la musique en arrière-fond.

Puisque le but de Minh-ha était de montrer sa pratique – par le biais de la forme, de la narrativité, de la proximité du récit, de son style unique dans le choix des cadrages, des plans et de la musique – elle cherche à définir « le rôle de la femme africaine dans sa société ainsi qu'à présenter l'image stéréotypée que se fait d'elle l'Occident » (*ibid.*, p. 78). Elle fait « référence au mythe selon lequel, à l'origine, le feu appartenait à celle-ci » (*ibid.*). Selon l'auteure, « c'est la femme qui prépare les aliments et transmet le savoir dans ses récits oraux ». Mais il serait pertinent de nous restreindre aux images et exemples donnés. Pour cela, et pour aller plus loin,

l'auteure dédie un chapitre entier dans son livre *Woman, Native, Other* (1989) au rapport entre la femme africaine et les récits oraux (*ibid.*).

Réassemblage nous montre aussi beaucoup d'images dont l'auteure ne parle pas ou peu comme les enfants noirs albinos, qui à eux seuls, ont déjà fait couler beaucoup d'encre; sur les *Fulani* (26:36) et la polygamie, quand une femme vient lui demander : « Et vous, avez-vous un mari pour vous toute seule ? » (38:35).

Si Minh-ha critique, par sa pratique, le travail des ethnologues, elle nous laisse parfois avec ses questionnements sans pour autant nous donner une réponse définitive. L'auteure nous propose des commentaires fragmentés et un montage qui n'est pas conventionnel, justement afin de critiquer le film ethnographique. Dans *Yékity* nous avons structuré les interviews en respectant simplement l'ordre de nos déplacements. Nous n'avons donc pas procédé à un montage artistique, et sauf dans deux rares exceptions au début et à fin du film, nous n'avons pas de voix-off ou des commentaires introduisant les interviews et aucune explication concernant les lieux de tournage. Parmi notre liste de critères à respecter, nous avons consacré toute notre énergie en un seul : l'écoute. Leur donner la parole, montrer leur réel. Dans ce sens, le film de Minh-ha nous sert d'inspiration en ce qui a trait à son souhait de parler proche, mais nous ne pouvons pas dire qu'il reste un modèle pour nous.

Si, dans notre film, il n'y a pas d'autres femmes de qui nous avons les témoignages comme la bénisseuse dont nous avons fait mention ou bien la femme autochtone que nous avait référé Geralda l'indigéniste, c'est parce que nous n'étions pas autorisés à les filmer. De même pour Miúda, de qui nous avons gardé juste la voix enregistrée avec le téléphone et que nous écoutons avec les images d'une nuit étoilée (10:40).

À la question posée par Minh-ha, à propos des nouvelles perspectives de réalisation des films ethnologiques, nous reconnaissons que nos attentes à ce propos ne sont pas tout à fait comblées. Nous observons la complexité de la réalité reflétée et nous sommes conscients seulement que les images que nous voyons « sont inchangées et non filtrées », tel que le souligne Yang. Essayer de copier méticuleusement la réalité nous met en confrontation avec le pouvoir, mais aussi avec les limitations de l'appareillage cinématographique. Louie Yang nous donne son avis à ce propos:

The film *does* present information about Senegal, though it is not in the discrete, easily-digestible form of facts. Instead, in its jumble of images and sounds, we observe the complexity of reality reflected. We cannot see the whole picture; we are aware only that the images we do see are unaltered and unfiltered. The power of the camera to record reality is both extensive and severely limited. We know only what the camera has recorded: that *those* girls were jumping rope *then*, and that *that* boy was playing with a crab *there*. To claim any more knowledge of Senegalese culture would be false and subjective; the film attempts no generalizations of the greater picture. But the validity of each recorded instance is absolute and objective [...]. We come away from the film with a collection of images and sounds, as if we have experienced Senegal in a dream or in memory. The knowledge we have gained is subtle and easily destroyed by the transformation into words. Reality is delicate (1997, p. 5).

On revient finalement à Naficy pour renforcer l'idée selon laquelle :

Ce qui est en jeu dans les films de Minh-Ha, ce n'est pas seulement une politique d'hybridation et d'ambivalence, mais aussi de la forme. On parle alors d'un style non linéaire, essayiste, autoréflexif et expérimental qui a trait, non seulement aux réalités de l'Afrique, de la Chine ou du Vietnam qui sont à l'extérieur, mais aux réalités qui sont construites par les appareils filmiques et ses stratégies narratives. La réalité des films de

Minh-Ha tend à inscrire et à incorporer les ambivalences de la diaspora postcoloniale (2001, p. 72).

Ce « réalisme accentué » des films de Minh-Ha s'inscrit dans notre démarche dans le sens où cette volonté de donner un « accent » à un film fait par un natif de l'état de la Vallée du Jequitinhonha, devient une caractéristique non négligeable. Les traits et le multiculturalisme de notre parcours sont partie prenante de ce film hybride. Hybride de plusieurs cultures, plusieurs langues, plusieurs époques.

L'hybridité des cinéastes transnationaux, à l'exemple de Minh-ha, les placent dans une situation favorable puisqu'il n'y a plus de ligne identitaire ni de frontière qui les séparent de leurs démarches cinématographiques. C'est le développement d'une conscience personnelle qui leur permet d'envisager de nouvelles perspectives, de nouvelles pratiques destinées à la réalisation d'un film ethnographique : ne jamais imposer son regard et remettre constamment en question la façon dont il faut capter les images faisant ainsi usage de la réflexivité en tant que réalisateur.

Selon Raphaëlle Proulx :

Il existe un paradoxe entre la volonté réflexive des cinéastes et le fait que les ressorts fondamentaux de leur subjectivité restent cachés. [...]. Les techniques réflexives de Minh-ha suggèrent une proximité de la vérité encore plus grande que celle qu'atteint le cinéma traditionnel, tandis que son film lui, [*Réassemblage*], ne met en relief qu'une partie de son processus de production au sens large puisque l'idéologie du cinéaste n'est jamais explicitée (1999, p. 126).

2.2 - La question de l'autre

Quand j'ai quitté Montréal pour la Vallée avec mes notes et les équipements de tournage, la structure de *Yékity* n'était pas encore faite. Toute cette problématique a été mise en évidence dans la partie 1.3. Pour la première fois en tant que cinéaste, réalisateur et médiateur, je me mettrai en face de l'autre, en train d'enregistrer leurs images et leurs paroles; une expérience complètement différente de la photographie que j'avais alors pratiquée.

En réfléchissant aux propos de Gilles Mouëllic dans son livre *Improviser le cinéma*, j'ai alors fait face à des détails incontournables dont parle l'auteur à l'exemple des apparences, de la transparence, et du danger auquel je m'exposais qui était celui de l'improvisation une fois que nous sommes, justement devant et *dans la vie* des autres. Pour Mouëllic :

Quelle que soit la diversité de leurs univers créatifs, les cinéastes partent tous de l'humain, tous soumettent les structures du récit aux aléas des aventures et des égarements des personnages et du tournage, tous réinventent les frontières entre fiction et documentaire » (2011, p. 42).

Ainsi, dit l'auteur, « nous rendons indiscernables, la part de fiction et la part documentaire », comme faisait Van der Keuken, « pour inventer à la fois d'autres formes cinématographiques et d'autres rapports entre le cinéma et le monde, dans lesquels puissances du faux et puissances du vrai semblent se relayer sans cesse » (*ibid.*, p. 74).

Si l'on considère la puissance du vrai comme une des conditions faisant partie de toute œuvre cinématographique, la puissance du réel que nous avons voulu montrer dans *Yékity* devient plus importante que la part d'improvisation qui pourrait y exister.

Le côté poétique, une caractéristique assez évidente dans certains passages du film vient de la nature même des personnages et de leurs conditions de vie. Quand Umberto Eco nous parle de la vanité des images lors des interviews, nous sommes alors face à des hommes et des femmes issus d'un univers très différent de celui des hommes et des femmes de la Vallée. Eco, homme de lettres, parle de ses semblables. Mais ses propos à lui ne se placent pas dans nos recherches sans que nous n'ayons pas une réflexion importante à faire en lien avec la médiation du cinéaste dans cette région éloignée de nos cités médiatisées. Selon Eco, « n'y aurait-il toujours pas une certaine vanité dans les entretiens ? ». Selon l'auteur, dans tout entretien – et nous pouvons parler ici de nos entretiens filmiques – risque d'exister :

une certaine anthropophagie de ses micros, sa réserve de questions attendues qui provoquent des réponses entendues [...], toujours commencer par évoquer la question du dispositif, interroger l'usage que l'on va faire de la langue, questionner l'univers du discours qui autorise la parole, se méfier des stéréotypes qu'immanquablement on profère, observer ensuite la liberté de chacun une fois posées les contraintes qui accompagnent chacune de nos phrases [...] [pour finalement] comprendre nos entreprises de liberté dans le choix des mots et dans la richesse de nos interprétations (Eco, 2011, p 9-10, cité par Frédéric Lambert).

Conclusion

Nous avons appris, au long de notre parcours, que la construction d'une identité est liée à l'exercice du pouvoir dans chaque société, et que, comme disait Vico, « le développement et le maintien de toute culture requièrent l'existence d'une autre culture, différente, en compétition avec un alter ego » (Vico, cité par Said 2015, p. 534-535) et que les scénarios culturels dont nous faisons partie sont insérés dans une époque et dans une société, avec pour conséquence que « chaque époque et chaque société recréent ses propres *autres* ». Notre identité et celle de *l'autre*, souligne Said, « résultent d'un processus historique, social, intellectuel et politique très élaboré » qui, par conséquent, « se présente comme un conflit impliquant les individus et les institutions dans toutes les sociétés » (*ibid.*, p. 534-535).

C'est à partir de notre exil, notre propre regard distant, que nous avons vécu la première partie de cette expérience et en particulier celle du déplacement qui nous a permis d'affuter notre regard sur l'autre, les habitants de la Vallée du Jequitinhonha, les sujets de notre documentaire.

Nous avons en outre fait attention, dans le cadre de nos recherches, à éviter, dans les mots d'Edward Said, une certaine « mythologie de la création : de croire que le génie artistique » [ou bien] « un talent original ou un intellect puissant puisse franchir d'un bond les limites de sa propre époque pour proposer au monde une œuvre nouvelle » (*ibid.*, p. 348-349). Il nous a donc fallu nous débarrasser de cette mythologie pour se rappeler « qu'étudier l'expérience humaine a d'ordinaire des conséquences éthiques, pour ne pas dire politiques dans le meilleur ou le pire sens du terme » [...] et que « l'étude de l'homme en société est fondée sur l'histoire et l'expérience concrète des hommes, et non sur des abstractions pédantes ou sur des lois obscures ou des systèmes arbitraires » (*Ibid.*, p. 527).

Dans cette « ère de la régression » qui est la nôtre, selon les mots d'Appadurai, « le centre de gravité de l'agir politique s'est déplacé en direction d'autres centres dont l'appartenance est au cœur du sujet ». Appartenance « plurielle », souligne l'auteur, puisque maintenant « elle habite deux lieux différents qui sont celui de la terre d'accueil et la terre natale ». (Appadurai 2017, p. 17, dans Geiselberger).

Nous avons entrepris nos recherches et notre voyage, en quête de cette identité, brouillée entre deux cultures et en quête du réel. Nous avons traversé le continent afin de rassembler les fleuves – Le Saint Laurent et le Jequitinhonha – partant du principe que tout fleuve est un bras de mer, selon les mots des riverains de la Vallée. Ce continent qu'est l'Amérique « jadis imprévu, s'étirant incroyablement depuis l'Arctique jusqu'à la Terre de Feu », nous a profondément marqué par ses diversités et ses similarités. Similarités d'abord, car « trouvés » à la même époque, ne serait-ce que par quelques années de différence. En 2007, selon ce que nous raconte Geralda dans le documentaire, des représentants des Micmacs sont venus visiter les réserves autochtones dans la Vallée du Jequitinhonha. Geralda à son tour, est venue découvrir leur réalité au Canada.

Identité rime parfois avec rupture, voire un éloignement de son pays natal. C'est à ce propos que nous avons fait allusion, dans le premier chapitre, à la Semaine d'art Moderne, ayant eu lieu à São Paulo en février 1922, représentant la plus grande quête de l'identité nationale brésilienne, inspirée comme nous l'avons vu, du Futurisme italien de Marinetti. Quelques semaines plus tard, naquit dans le Frioul, un certain Pier Paolo Pasolini. « Who is me » – écrivait Pasolini, probablement lors de son premier séjour à New York – en août 1966, après la présentation de son film *Uccellacci e ucceline* au Festival de Montréal. Selon Jean-Pierre Milelli qui nous présente ce manuscrit inachevé sous-titré « *Poeta delle ceneri* », « il semblerait que la

découverte de l'Amérique aurait été pour Pasolini l'occasion de faire le point sur son œuvre passée et future, et sur le rapport à ses origines et à son avenir » (Milleli, 2004, p. 7-8).

Différentes époques, différentes origines, même désarroi identitaire.

En tant que réalisateur, « je profite du film pour régler mes propres problèmes et le fait de raconter une histoire », dit Wim Wenders, « rend très difficile la modestie du regard ». Cela « se met toujours terriblement en travers du [notre] chemin et crée un problème : par définition, le narrateur est en fait quelqu'un qui fait l'important, qui a la prétention d'inventer quelque chose » (1991, p. 196).

Alors que notre objectif de départ était justement cette modestie ou, pour utiliser un mot plus proche de ce que nous dit Minh-Ha, une quête de « neutralité » que nous avons crue possible, nous avons constaté, en fin de compte, que c'est un défi de taille pour l'ethnologue « d'induire des notions universelles du cas particulier qu'il étudie, sans pour autant réduire le rapport qu'il entretient avec l'Autre à un simple moyen ». (Proulx, 1999, p. 130). Parler « proche de » est devenu une caractéristique de notre film, mais ne résout pas tous nos problèmes ni ne présente tous les questionnements de départ. Les apparences sont trompeuses. Ma pratique cinématographique, en tant que moyen pour parler proche des habitants de la Vallée, m'a révélé l'extrême complexité de ma situation en tant que brésilien, exilé au Québec, entreprenant un voyage dans une région qui n'est pas tout à fait la mienne, encore que mythique, et dont je ne garde, en tant que liens familiers, la langue et quelques idées conçues du passé.

Nous avons fait ensemble un laborieux voyage dans le fascinant sujet qui est celui de « l'autre » en utilisant le cinéma comme support.

La réalisation de ce documentaire nous montre un nouveau regard dans la construction d'une démarche cinématographique et dans mon positionnement en tant que réalisateur. Si nous

avons considéré l'ethnographie, c'est finalement la voie de l'essai cinématographique qui nous a semblé la plus pertinente.

La Vallée du Jequitinhonha est pleine de sens, d'odeurs, de couleurs, de saveurs. Un esprit tellurique travestit le peuple de la région et tout ce qui avant nous paraissait régional, devient partageable.

Le scénario complexe et paradoxal de la Vallée, celui d'une réalité désinvolte, nous a appris à perdre l'omnipotence face à la matière et l'être humain – l'autre – qui là-bas ne font qu'un. Contraires aux adversités de la nature, habités par l'utopie d'un art universel, nous avons redécouvert la Vallée et l'âme de ses personnages : ce royaume dionysiaque du non visible, de la réversibilité et de la métamorphose.

« On redevient poussière » nous dit Zefa, regardant les copeaux d'une de ses sculptures, éparpillés dans une pièce de sa maison que lui sert d'atelier. Dans la Vallée, l'artisan s'approprie des éléments de la nature pour leur donner une facette humaine. Zefa nous invite à redécouvrir la matière, au fur et à mesure qu'elle travaille le bois, révélant ses couches : « c'est ça notre réalité, notre mémoire. Notre corps, sans la chair, n'est rien, seul l'esprit reste ».

Dans la Vallée, le présent est éphémère, car il est en pleine transformation. Au fil des saisons, les cueilleuses d'éternelles murmurent une chanson, alors qu'elles tissent un bouquet, s'occupent de la maison, attendent le bus qui vient chercher les œuvres, tout juste achevées.

La réalisation du documentaire, appuyé par nos recherches, nous a permis de nous approcher de l'objectif de départ : une démarche qui se veut plus « proche » de l'Autre et qui nous ouvre une nouvelle voie qui privilégie le contact, l'écoute, et l'ouverture. Nous croyons, après tout, que le documentaire a été fait par les habitants de la Vallée, à leur façon, dans leur

espace-temps et que nous n'en avons été que le facilitateur. Et ce faisant, nous nous sommes révélés à nous-mêmes.

Selon Raphaëlle Proulx, « le cinéaste devrait donc adopter une position d'humilité devant le filmé et il doit se laisser guider par lui » (1996, p. 128). Cette position que nous avons adoptée tout au long du film et qui nous est si chère a été mise en évidence dans *Yékity*. Leur histoire nous est restée dans la mémoire pendant que nous faisons nos recherches et nous a servi de repère dans le montage. Comme le dit Pierre Perrault :

[...] les personnages ne sont pas là comme les pions d'un jeu d'échec, les protagonistes d'une histoire suspendue sur nos têtes et qui nous menace, mais ils sont là pour eux-mêmes. Ils ne procurent pas une victoire. Ils permettent de prendre connaissance. De réaliser ! De se rendre compte d'une réalité (Perrault 1996, p. 94, cité par Proulx 1999, p. 128).

Bibliographie

Appadurai, Arjun. 2015. *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

Asselin, Olivier, Silvestra Mariniello, Andrea Oberhuber (dir.). 2011. *L'ère Électrique / The Electric Age*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa

Augé, Marc, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco, Frédéric Lambert (dir.). 2011. *L'expérience des images*. Paris : INA Editions.

Aumont, Jacques. 2007. « Un film *peut-il* être un acte de théorie ? ». En ligne: Cinémas, 17(2-3), pp. 193–211. www.erudit.org/iderudit/016755ar.

Bhabha, Homi K. 2007. *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*. Paris : Payot.

Caminha, Pero Vaz de. [1500]. 2011. *1500 - la lettre de Pero Vaz de Caminha au roi Manuel sur la découverte de la « Terre de la vraie croix », dite aussi Brésil*. Paris : Éditions Chandeigne.

Cavalcanti Simioni, Ana Paula. 2013. « Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation ». *Perspective* [En ligne], 2, mis en ligne le 30 juin 2015, consulté le 05 janvier 2017. <http://perspective.revues.org/3893>.

Chen, Nancy N. 1992. « “Speaking Nearby:” A Conversation with Trinh T. Minh-Ha ». *Visual Anthropology Review* 8 (1), p. 82-91. <https://doi.org/10.1525/var.1992.8.1.82>.

Debbasch, Yvan. 1961. « Le marronage : Essai sur la désertion de l’esclave antillais ». En ligne. *L'Année sociologique* (1940/1948), Troisième série, Vol. 12 (1961), p. 1-112 Presses Universitaires de France. <http://www.jstor.org/stable/27885927>.

Galard, Jean, 2000. « O olhar distante ». Dans: Aguilar, Nelson (dir.). *Mostra do Redescobrimento: o olhar distante - the distant view*. São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo et Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

Guèye, Khadidiatou. 2008. « Ethnocultural Voices and African Aesthetics in Trinh Minh-ha’s Reassemblage: From the Firelight to the Screen ». *Research in African Literatures*, Volume 39, Number 3, Fall 2008. p. 14-25. En ligne: <http://muse.jhu.edu/journals/ral/summary/v039/39.3.gueye.html>.

Geiselberger, Heinrich (dir.). 2017. *L'âge de la régression*. Paris: Éditions Premier Parallèle.

- Griffiths, Alison. 2002. *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture*. New York : Columbia University Press.
- Grimshaw, Anna. 2009. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Kaschny Borges, M. et Lunardi Mendes, G. M., (soumis). « Diversité et éducation au Québec : contexte et enjeux ». Dans C. Borri-Anadon, G. Gonçalves, S. Hirsch, S. et J. Queiroz Odinino (dir.). *La formation des éducateurs en contexte de diversité : une perspective comparative Québec-Brésil*. Blue Mounds, Wisconsin : Deep University press.
- Lago, Pedro Correa do, Blaise Ducos. 2005. *Frans Post : Le Brésil à la cour de Louis XIV*. Paris : 5 Continents Éditions.
- Léry, Jean de, Frank Lestringant, et Claude Lévi-Strauss. [1572]. 2008. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil 1578*: 2. éd., 1580. Paris : Librairie Générale Française.
- Marks, Laura U. 2007. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham : Duke Univ. Press.
- Minh-Ha, Trinh, T. 1989. *Woman, native, other : writing postcoloniality and feminism*. Bloomington : Indiana University Press.
- . 1991. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. London : Routledge.
- Montaigne, Michel, Frank Lestringant. 2005. *Le Brésil de Montaigne : le nouveau monde des « Essais » (1580-1592)*. Paris : Éditions Changeigne – Librairie Portugaise.
- Mouëllic, Gilles. 2011. *Improviser le cinéma*. Crisnée, Belgique : Éditions Yellow Now.
- Naficy, Hamid. 2001. *An accented cinema : exilic and diasporic filmmaking*. Princeton : Princeton University Press.
- Pasolini, Pier Paolo, Jean-Pierre Milelli. 2004. *Qui je suis - Poeta delle ceneri*. Paris : Arléa.
- Poel, Francisco van der. 2013. *Dicionário da religiosidade popular*. Curitiba: Editora Nossa Cultura.
- Proulx, Raphaëlle. 2000. « La subjectivité de la représentation cinématographique en ethnologie *La chasse au lion à l'arc* de Jean Rouch et *Reassemblage* de Trinh T. Minh-ha. » Montréal : Service des archives, Université de Montréal.
- Tremblay, Élène. 2013. *L'insistance du regard sur le corps éprouvé : pathos et contre-pathos*. Udine : Forum.

Raynauld, Isabelle. 2012. *Lire et écrire un scénario - le scénario de film comme texte*. Paris : Armand Colin.

Rolnik, Suely. 2011. « Avoiding False Problems: Politics of the Fluid, Hybrid, and Flexible - Journal #25 May 2011 - e-Flux ». En ligne: <http://www.e-flux.com/journal/25/67892/avoiding-false-problems-politics-of-the-fluid-hybrid-and-flexible> .

Russel Catherine. 1999. *Experimental Ethnography*. Durham, NC : Duke University Press.

Said, Edward W. 2004. *Freud et le monde extra-européen*. Paris : Le Serpent à Plumes.

———. 2008. *Réflexions sur l'exil et autres essais*. Arles : Actes Sud.

———. 2015. *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Éditions du Seuil.

Saint-Hilaire, Auguste [1824] 1946. *Esquisse de mes voyages au Brésil et Paraguay, considérés principalement sous le rapport de la botanique*. Waltham, MA : Chronica Botanica Company.

Schivelbusch, Wolfgang. 1998. *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*. Berkeley : The University of California Press.

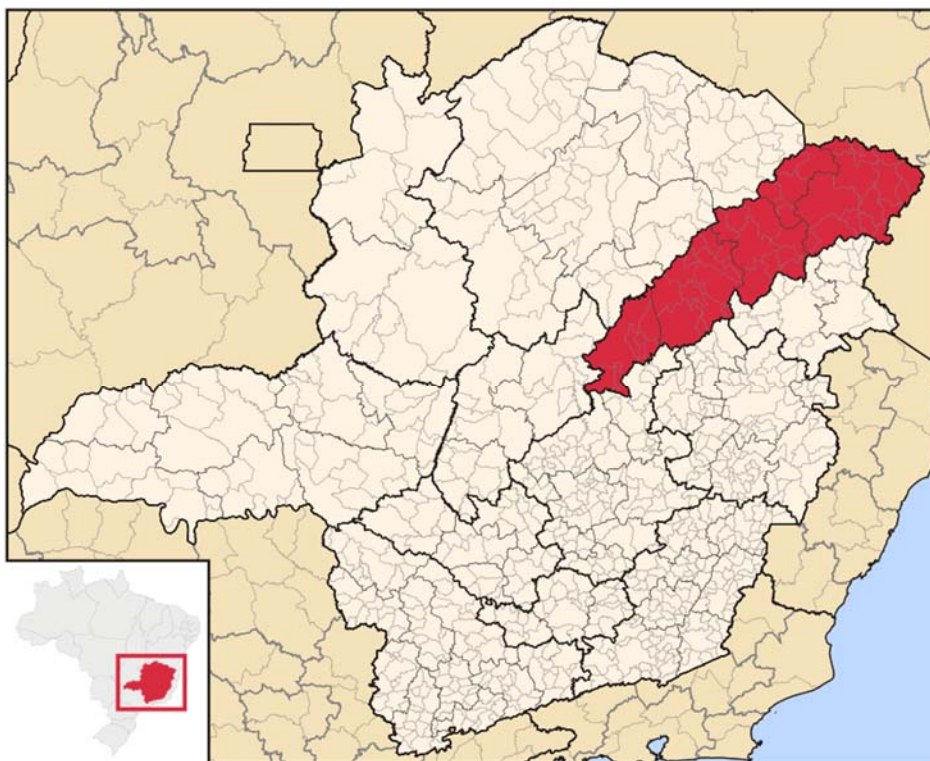
Souza, João Valdir Alves, Márcio Simeoni Henriques (dir.). 2010. *Vale do Jequitinhonha - Formação Histórica, Populações e Movimentos*. Belo Horizonte : Universidade Federal de Minas Gerais, Pró-Reitoria de Extensão.

Wenders, Wim. 1992. *La vérité des images : essais, discours et entretiens*. Paris : L'Arche.

Yang, Louie. 1997. « Reassemblage: the enlightenment of documentary ». *Discoveries*, Fall, vol. 2, p.1-3, En ligne, http://www.arts.cornell.edu/knight_institute/publicationsprizes/discoveries/discoveriesfall1997/02louieyang.pdf

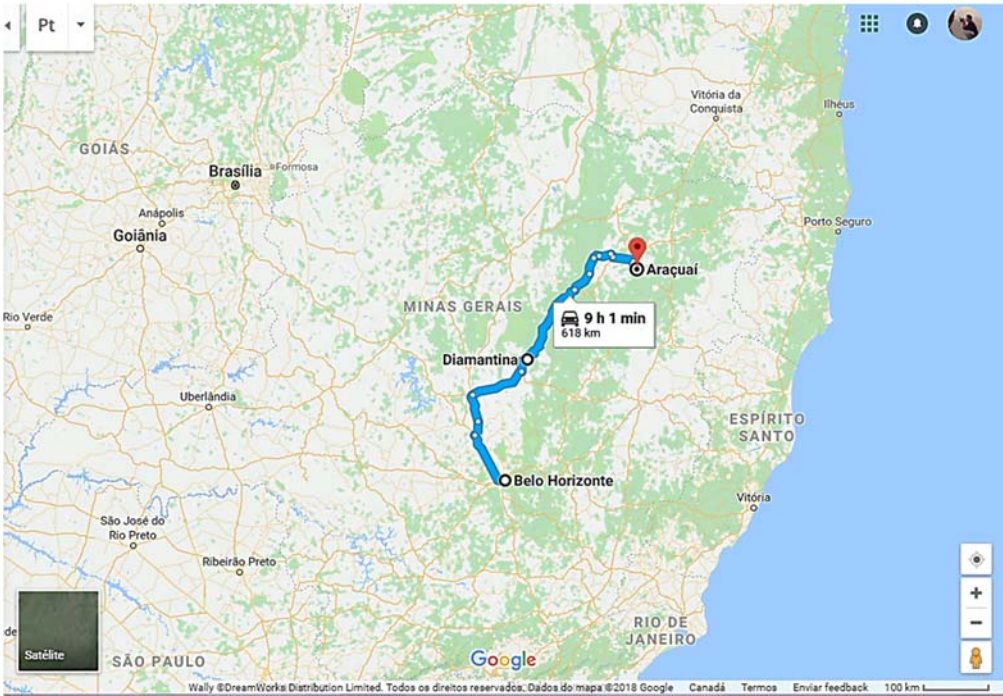
Annexes

Carte du Brésil avec la Vallée du Jequitinhonha



Source:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MinasGerais_Meso_Jequitinhonha.svg#filelinks



Source: www.google/maps

Les récits de Saint Hilaire (extraits)

« Je partis de France, le 1^{er} avril 1816, à bord de la frégate l'Hermione, qui portoit à Rio de Janeiro M. le duc de Luxembourg, ambassadeur de France (p.24).

Accoutumé à la fatigante monotonie de nos forêts de pins, de hêtres ou de chênes, l'Européen ne sauroit se former qu'une idée imparfaite des bois vierges de l'Amérique méridionale, où la nature semble avoir épuisé ses forces pour étaler ce qu'elle a de plus magnifique et de plus varié (p.25).

Les forêts qui s'étendent à une petite distance d'Uba, vers le Rio-Bonito, servent d'asile à quelques centaines de ces Indiens que les Portugais appellent *Coroados*, nom sous lequel ils confondent les foibles restes de différentes peuplades. L'ensemble des mêmes traits se retrouve chez toutes les nations américaines, mais chacune se distingue par des nuances de physionomie aussi faciles à reconnoître que celles qui caractérisent les peuples de l'Europe. Les *Coroados* de Rio-Bonito sont les plus laids et les plus désagréables peut-être de tous les Indiens que j'ai rencontrés dans mes voyages. Leur peau est d'un bistre terne et fort obscur; ils sont en général petits; leur énorme tête, aplatie au sommet, est enfoncée dans leurs épaules et leur physionomie a quelque chose d'ignoble que je n'ai jamais vu chez d'autres indigènes. Ils sont tout à la fois nonchalans, tristes, indifférens et stupides. À peine regardent-ils celui qui les caresse ou leur fait des présens. Tantôt ils montrent une sorte de timidité niaise, et, quand on leur parle, ils baissent la tête comme des enfans; tantôt ils poussent de grands éclats de rire dont il est impossible de deviner la cause (p.25).

Lorsqu'on se rend dans la province des Mines¹³ par la grande route de Rio-de-Janeiro à Villa-Rica¹⁴, on trouve, dans une largeur de plus de 50 lieues, des montagnes souvent escarpés, des vallées profondes, et toujours des bois vierges (p.26-27).

Tandis que les sites de Rio-de-Janeiro épuisent, par leur pompe et leur diversité, l'admiration du voyageur, les environs de Villa-Rica, capitale de la province des Mines, attristent ses regards par leur aspect âpre et sauvage (p.27).

L'or abondoit autrefois dans les environs de Villa-Rica; ce pays fut riche et florissant, et l'on y bâti un grand nombre de jolis villages; mais le métal, auquel la province des Mines doit sa population, est devenu rare, ou difficile à extraire; les esclaves son morts, et, faute de capitaux, ils n'ont pu être remplacés; les

¹³ *Mines*, qui apparaît souvent dans le texte est la province de Mines Générales, ou Minas Gerais, en portugais.

¹⁴ Ancienne capitale de la province, aujourd'hui Ouro Preto.

Mineurs¹⁵, en bouleversant de vastes terrains, les avoient enlevés à l'agriculture, et, ne voulant faire usage ni de la charrue ni des engrais, ils ne peuvent tirer parti de leurs champs de *capim-gordura*¹⁶, ils sont donc obligés de s'éloigner de leurs premières demeures; ils se répandent sur les frontières de leur vaste pays, y détruisent d'autres forêts, et envient aux tribus errantes des Botocudos¹⁷ les retraites qui leur restent encore (p.29).

Dans presque toute la longueur du Brésil, les Indiens de la côte parlent divers dialectes de la langue appelée par les jésuites *lingoa geral*¹⁸ [Un moderne parle de cette langue comme si elle portoit encore au Brésil le nom de la langue *tupi*; mais ce dernier mot est aujourd'hui entièrement inconnu aux Brésiliens, et dans la réalité il paroît n'avoir jamais été qu'un sobriquet injurieux donné aux Indiens de la côte par leurs ennemis de l'intérieur] à laquelle se rattache aussi l'idiôme Guarani en usage dans les Missions et tout le Paraguay proprement dit; mais, par une singularité fort remarquable, les langues des indigènes de l'intérieur, des Maconis ou Machacarès, Bororos, Coyapos¹⁹, etc, ne ressemblent en rien à l'idiôme Guarani, et diffèrent presque également entre elles (p.30).

Lorsque je me retrouvai dans les bois vierges, j'étois à environ 50 lieues de Villado-Fanado²⁰, près de Saint-Miguel-da-Jiquitinhonha. De nombreuses tribus de Botocudos errent dans les forêts voisines de ce hameau, et vivent avec les Portugais en bonne intelligence. Je passai quinze jours au milieu de ces Indiens, les plus vindicatifs, les plus imprévoyants sans doutes des Brésiliens indigènes, mais aussi les plus gais, les plus communicatifs, les plus valeureux, et peut-être les plus spirituels; je m'appliquai à connoître cette nation singulière; et, quand je quittai les bords du Jiquitinhonha, je fus suivi par un jeune Botocudo qui, depuis, m'a constamment accompagné dans mes voyages, et que j'ai renvoyé dans sa patrie, avec tous les secours nécessaires, au moment où j'allois m'embarquer pour l'Europe.

[...] Ils se barbouillent le corps de noir et de rouge; mais ils ne portent aucun vêtement, et si l'on donne à une femme un morceau d'étoffe, elle ne songe qu'à s'en couvrir la tête.

[...] Lorsque ces indiens sont émus par quelque passion, lorsqu'ils veulent exprimer le mécontentement et la reconnoissance, ils agitent leurs flèches; leurs physionomie s'anime; ils cessent de parler; ils chantent, et mêlent à des inflexions monotones et nazillardes des éclats de voix effrayans. Plusieurs savans ont pensé que les Américains indigènes ne formoient point une race distincte; les

¹⁵ Mineurs – ou « mineiros » en portugais, encore aujourd'hui, est l'habitant de la province de Minas Gerais.

¹⁶ Genre d'herbe qui sert de pâturage.

¹⁷ Nom générique donné aux premières nations.

¹⁸ *Langue générale*, en portugais.

¹⁹ Maconis, Maxacalis et Cayapós, sont des nations autochtones dont on parle dans le documentaire, ici en orthographe corrigée.

²⁰ Aujourd'hui, ville de Minas Novas.

Botocudos, souvent presque blancs, ressemblent, plus encore à la race mongole que les autres Indiens; quand le jeune homme de cette nation, qui m'a accompagné dans mes voyages, vit pour la première fois des Chinois à Rio-de-Janeiro, il les appela ses oncles, et le chant de ce dernier peuple n'est réellement que celui des Botocudos extrêmement radouci (p.31-32).

Sous le régime colonial, les Mineurs marchaient sur le fer, et il leur étoit défendu d'en fondre la plus légère parcelle; mais après la translation de la cour de Lisbonne à Rio-de-Janeiro, on permit enfin aux habitants du Brésil de profiter des bienfaits que la nature leur a prodigués; le gouvernement lui-même établit des forges à ses frais, et une foule de propriétaires se mirent à fondre du fer pour l'usage de leurs maisons. Ce fut à Bom-Fim, près Arrassuahy²¹, dans le district de Minas-Novas, que je vis l'établissement de ce genre le plus important, et, après avoir eu trop souvent sous les yeux le spectacle affligeant de l'indolence et de l'apathie, j'éprouvai une véritable jouissance, en contemplant enfin celui de l'industrie et du travail.

Étant à Arrassuahy, je me trouvais pour la seconde fois à peu de distance du District-des-Diamans²²; mais, avant de le visiter, je voulus parcourir la partie de la province des Mines qu'on appelle le Désert (*Certaô*)²³ (p.32).

Après avoir revu Villa-Rica, je passai par la ville de S.-Joaô-del-Rey, et enfin j'arrivai à Rio-de-Janeiro au mois de mars 1818, plein de reconnaissance pour un peuple chez lequel j'avois trouvé l'hospitalité la plus aimable, que la nature a doué d'un caractère doux et communicatif, du sentiment des arts, d'une rare intelligence, d'une facilité extraordinaire pour apprendre ce qu'on lui enseigne, et qui, s'il a quelques défauts, les doit pour la plupart, peut-être, au système de gouvernement qui avoit précédé l'arrivée de Jean VI à Rio-de-Janeiro (p.34-35).

Le voisinage d'une capitale, telle que Rio-de-Janeiro, explique assez le peu d'hospitalité des pays environnans; plusieurs causes s'opposent au développement des facultés intellectuelles de ceux qui y vivent; j'indiquerai légèrement une d'entre elles: même dans la province des Mines, pays éloigné de la mer, j'avois déjà remarqué que l'intelligence des habitants étoit en rapport avec l'élévation du sol. [En convenant que les hommes de la côte sont loin d'accueillir les étrangers comme ceux de l'intérieur, je dois dire aussi que l'on a beaucoup exagéré leur inhospitalité. Quant au reproche de férocité qu'on leur a fait encore, il est suffisamment réfuté par la modération qu'ils ont montrée généralement dans les révolutions dont leur pays a été le théâtre. Il seroit presque ridicule, je crois, de s'arrêter à démontrer la fausseté de ce qui a été écrit sur la prétendue dextérité

²¹ *Araçuaí* dans le documentaire.

²² *Diamantina* dans le documentaire.

²³ Végétation semi-aride – *sertão* – occupant toute la partie nord-est de la province et le Nord-est brésilien.

avec laquelle les habitants de Rio-de-Janeiro lancent leur couteau contre ceux dont ils croient avoir reçu quelque injure] (p.37).

Rentré dans la province des Mines, je passai par le Rio-das-Pedras, Estiva et Boa-Vista, trois villages habités par des Indiens dont le sang est mélangé à celui de la race africaine. Ces Indiens sont les plus heureux que j'aie vus pendant mon séjour en Amérique, et leur bonheur tient, il faut l'avouer, à ce qu'ils vivent isolés, oubliés pour ainsi dire, et à ce qu'aucun homme de notre race n'est venu se mêler parmi eux. Leurs terres sont excellentes, et un léger travail suffit pour assurer leur subsistance. Ils ont peu de besoins, et encore moins de tentations; ils vivent dans une paix profonde, et son unis entre eux; ils connoissent les avantages les plus réels de la civilisation, et en ignorent les maux; ils sont étrangers au luxe, à la cupidité, à l'ambition, et à cette prévoyance qui empoisonne le présent pour un avenir incertain (p.44).

J'arrive enfin à Saint-Paul²⁴, cité bien connue par la beauté et les avantages de sa situation, par la douceur de son climat et la salubrité de l'air qu'on y respire. Peut-être trouve-t-on chez les habitants de la ville de Saint-Paul plus de politesse que chez ceux de Villa-Rica; mais si nous faisons abstractions des deux capitales, l'avantage de la comparaison sera entièrement du côté des Mineurs. Pour en développer toutes les causes, il faudroit sortir des bornes de cette introduction : je me contenterai d'indiquer une. Si les Mineurs se sont mélangés, ce n'est guère qu'avec les hommes de la race africaine; les Paulistes au contraire se sont croisés avec les Indiens, et, sous le rapport du développement des facultés intellectuelles, ce mélange me paroît le plus défavorable à notre espèce (p.44).

La rare intelligence des Mineurs, leur facilité pour apprendre, l'envie qu'ils ont de s'instruire sont généralement connus; quand je voyageois dans leur pays, j'étois sans cesse assailli de questions; chacun vouloit savoir quel étoit le but de mes travaux; on me demandoit tout à tour des détails sur nos arts, nos lois et notre histoire: dans la province de Rio-Grande, lorsqu'on sait galoper sur un cheval indompté, jeter le lacet, lancer les boules, châtrer un taureau, égorger un bœuf et le dépecer, on ne veut rien savoir de plus. [...] Quoique fier de leur patrie, les Mineurs la quittent sans peine [...]. (p.52)

Je m'embarquai pour l'Europe au commencement de juin 1822, et j'ai eu le bonheur de préserver de tous les accidents les collections zoologiques et botaniques qui ont été le fruit de mes voyages. J'ai rapporté au Muséum de Paris deux mille cinq oiseaux, seize mille insectes, cent-vingt-neuf quadrupèdes, trente-cinq reptiles, cinquante-huit poissons, quelques coquilles, quelques minéraux, etc. etc. Le nombre des plantes que j'ai recueillies s'élève à environ sept mille; je les ai toutes analysées sur les lieux-mêmes, et me suis principalement attaché à la dissection des parties dont la connoissance répand le

²⁴ São Paulo.

plus de lumières sur les rapports naturels. Je m'estimerai heureux si je puis ne pas rester inutile à la science dont l'étude m'a procuré tant de fois de si douces jouissances (p.61).

Verbatim

Português	Français
<p><div class="amara-embed" data-url="http://www.youtube.com/watch?v=s5R1VUF36Fo" data-team="null"></div></p>	<p>https://amara.org/fr/videos/pPVER1RR44ok/fr/2114523/</p>
<p>Rio São Lourenço - Canada</p> <p>Rio Jequitinhonha - Brasil</p> <p>J'ai quitté mon pays, le Brésil, pour venir vivre au Canada. Malgré l'influence stabilisatrice qu'a mon nouveau pays sur moi, je ressens toujours comme un appel et une possibilité nécessaires, cet éternel retour vers mon pays natal – maintes fois imaginé –, qui est celui de m'immiscer dans les eaux du fleuve pour y arriver purifié</p> <p>3 Tout fleuve mène à la mer. Quand j'ai quitté le Québec pour la Vallée, je me demandais si ce n'était là le lien éternel qui tissait d'une façon fluide et magique, mes liens ancestraux avec le Brésil.</p> <p>o encontro deles é aqui ó...</p> <p>aqui era o porto, aonde os canoeiros</p> <p>atracavam suas canoas</p>	<p>Fleuve Saint Laurent – Canada</p> <p>Fleuve Jequitinhonha – Brésil</p> <p>1 00:01:05,336 --> 00:01:07,296 La Vallé du Jequitinhonha</p> <p>2 J'ai quitté mon pays, le Brésil, pour venir vivre au Canada. Malgré l'influence stabilisatrice qu'a mon nouveau pays sur moi, je ressens toujours comme un appel et une possibilité nécessaires, cet éternel retour vers mon pays natal – maintes fois imaginé –, qui est celui de m'immiscer dans les eaux du fleuve pour y arriver purifié</p> <p>3 Tout fleuve mène à la mer. Quand j'ai quitté le Québec pour la Vallée, je me demandais si ce n'était là le lien éternel qui tissait d'une façon fluide et magique, mes liens ancestraux avec le Brésil.</p> <p>7 00:01:22,277 --> 00:01:24,297 c'est ici que les fleuves se rencontrent</p> <p>8 00:01:33,741 --> 00:01:36,461 ici, c'était le port</p> <p>9 00:01:36,461 --> 00:01:38,621 où les canotiers amarraient</p>

trazendo mercadorias lá de Belmonte	10 00:01:38,621 --> 00:01:39,929
no sul da Bahia	leurs canots
neste lugar também, na Barra do Pontal	11 00:01:39,929 --> 00:01:43,089
há a igreja do Senhor da Boa Vida	12 00:01:43,089 --> 00:01:44,319
que foi construída pelos negros, escravos	au sud de Bahia
na época, aqui vivia um padre chamado	13 00:01:44,319 --> 00:01:47,339
Antônio Carlos de Moura Murta	14 00:01:47,339 --> 00:01:49,439
que coordenava a igreja	il y avait l'église du Seigneur
e certo dia, o padre não estando satisfeito	15 00:01:49,439 --> 00:01:50,659
com essa história da Luciana Teixeira	16 00:01:50,659 --> 00:01:53,689
e suas meretrizes	17 00:01:55,929 --> 00:01:58,749
resolveu expulsar Luciana daqui	à l'époque, y vivait un prêtre
com as suas meninas	18 00:01:58,749 --> 00:02:02,149
isso, acabou acontecendo.	nomé, Antonio Carlos de Moura Murta
Só que Luciana, ela acabou subindo	19 00:02:02,149 --> 00:02:03,979
o Rio Araçuaí,	qui dirigeait l'église
	20 00:02:03,979 --> 00:02:05,579
	et, un beau jour
	21

e foi parar aonde é hoje a cidade.	00:02:05,579 --> 00:02:08,039 le prêtre, n'étant pas content
e ai, a cidade de Araçuaí,	22 00:02:08,039 --> 00:02:10,679 de cette histoire de Luciana Teixeira
que poderia nascer aqui	23 00:02:10,679 --> 00:02:12,109 et ses guidounes
na Barra do Pontal	24 00:02:12,109 --> 00:02:16,109 a décidé d'expulser Luciana et les filles
acabou nascendo aonde é hoje	25 00:02:16,109 --> 00:02:19,039 ce qui est arrivé
a cidade, porquê	26 00:02:19,039 --> 00:02:23,039 mais Luciana a fini par monter le fleuve Araçuaí
os canoeiros, em vez de atracar	27 00:02:23,299 --> 00:02:25,029 se dirigeant vers où se trouve
suas canos aqui, eles seguiam viagem	28 00:02:25,029 --> 00:02:26,389 la ville aujourd'hui
atrás de Luciana	29 00:02:26,389 --> 00:02:29,429 et la ville d'Araçuaí, qui aurait pu
e seu grupo de meretrizes.	30 00:02:29,429 --> 00:02:31,439 être créée ici
segundo a Unesco	31 00:02:31,439 --> 00:02:32,899 à Barra do Pontal
O Vale do Jequitinhonha era	32 00:02:32,899 --> 00:02:34,949 est née à sa place actuelle
a terceira região mais pobre do mundo	
isso na década de 60	
essa região nossa mesmo	

foi colonizada com guerras	33 00:02:34,949 --> 00:02:36,669
aqui teve uma guerra dos Quartéis	car les canotiers
formação de quartéis	34 00:02:36,669 --> 00:02:39,199
a terra, por exemplo	35 00:02:39,199 --> 00:02:41,479
da região do Jequitinhonha	montaient plus haut, à la recherche
ela foi doada, para os ex-combatentes	36 00:02:41,479 --> 00:02:43,909
da Guerra do Paraguai.	de Luciana et ses putains
you imagine la folie que est	37 00:02:50,475 --> 00:02:53,005
cette région	selon l'Unesco
cette première image	38 00:02:53,005 --> 00:02:54,685
que j'ai eu du Vale	la Vallée du Jequitinhonha
c'était un lieu,	39 00:02:54,685 --> 00:02:56,095
extrêmement pauvre	était la troisième région
mais, qui avait une culture	40 00:02:56,095 --> 00:02:57,745
très riche	la plus pauvre au monde
à l'époque je travaillais avec	41 00:02:57,745 --> 00:02:59,715
	et ce, dans les années 60
	42 00:02:59,715 --> 00:03:02,045
	notre région
	43 00:03:02,045 --> 00:03:03,715
	a été colonisée avec de guerres
	44 00:03:03,715 --> 00:03:06,055

artista plástica	ici il y a eu la Guerre des casernes
Yara Tupinambá	45 00:03:06,055 --> 00:03:08,225 donc, de formation de casernes
e a Yara, ja andava pelo Vale	46 00:03:08,225 --> 00:03:09,865 la terre, par exemple
ja registrava e colecionava	47 00:03:09,865 --> 00:03:13,205 de la région du Jequitinhonha
as belezas feitas, produzidas	48 00:03:13,205 --> 00:03:17,185 a été donnée aux anciens combattants
pelas pessoas do Vale	49 00:03:17,185 --> 00:03:19,425 de la Guerre du Paraguay
Eu nasci no Vale	50 00:03:19,425 --> 00:03:21,195 imagine donc la folie qui était
no Baixo Jequitinhonha	51 00:03:21,195 --> 00:03:21,955 cette région
mais próximo da Bahia	52 00:03:21,955 --> 00:03:24,655 la première image que j'ai eue
comecei minha carreira	53 00:03:24,655 --> 00:03:25,975 de la Vallée
viajando pelo Vale	54 00:03:25,975 --> 00:03:30,035 était d'une région extrêmement pauvre
primeiro eu queria conhecer	55 00:03:30,035 --> 00:03:34,565 mais avec une culture très riche
e cantar minha terra	56
pra depois eu cantar	
outras terras, outros vales	

e por outras terras	00:03:35,493 --> 00:03:37,473 à l'époque je travaillais
e por outros vales	57 00:03:37,473 --> 00:03:39,223 avec l'artiste peintre
e já foi dito que quem canta	58 00:03:39,223 --> 00:03:41,543 Yara Tupinambá
sua terra, canta o universo	59 00:03:41,543 --> 00:03:43,253 et, Yara, se promenait déjà
faz um canto, universal	60 00:03:43,253 --> 00:03:44,283 par la Vallée
seja na poesia	61 00:03:44,283 --> 00:03:47,633 enregistrant et colletant
ou seja no artesanato	62 00:03:47,633 --> 00:03:49,743 des objets, les beautés
quem fala da sua terra	63 00:03:49,743 --> 00:03:52,653 produites par les personnes d'ici
fala do mundo !	64 00:03:58,262 --> 00:03:59,592 je suis né dans la Vallée
eu não poderia ser um artista	65 00:03:59,592 --> 00:04:02,312 dans le Bas-Jequitinhonha
que fosse cantar o Jequitinhonha	66 00:04:02,312 --> 00:04:05,182 plus proche de Bahia
sem viajar pelo Vale	67 00:04:05,182 --> 00:04:06,062 et j'ai commencé ma carrière
e aí eu fui entender um pouco mais	
desse mistério, dessa força que é	
essa região, chamada	
Jequitinhonha	

esses Aranãs já viviam ali	68 00:04:06,062 --> 00:04:06,782 en voyageant à travers
na fazenda da diocese	69 00:04:06,782 --> 00:04:08,222 la Vallée
e na beirada do rio, nas roças	70 00:04:08,222 --> 00:04:09,402 tout d'abord je voulais connaitre
como vivem até hoje	71 00:04:09,402 --> 00:04:10,902 et chanter mon terroir
e o Dom Enzo tinha doado	72 00:04:10,902 --> 00:04:13,272 puis, ensuite, chanter d'autres terrers
uns pedaços de terra pra eles	73 00:04:13,272 --> 00:04:14,042 d'autres vallées
para as famílias que	74 00:04:14,042 --> 00:04:15,662 et pour d'autres terres
trabalhavam na fazenda	75 00:04:15,662 --> 00:04:17,142 et d'autres vallées
da diocese	76 00:04:17,142 --> 00:04:18,252 et on dit souvent que
e que a diocese não tinha mais	77 00:04:18,252 --> 00:04:19,632 qui chante son terroir
condições de manter	78 00:04:19,632 --> 00:04:20,922 chante l'univers
aquela população enorme	79 00:04:20,922 --> 00:04:23,682 fait un chant universel
com alimento, e tudo	
então ele pegou várias glebas	
e doou, para essas pessoas	

de acordo com o tempo de serviço	80 00:04:23,682 --> 00:04:25,642
que tinha, na diocese e tal	soit par la poésie
e veio uma indígena lá do Canada	81 00:04:25,642 --> 00:04:27,322
que era do povo Micmac	soit par l'artisanat
e ela ficou assim	82 00:04:27,322 --> 00:04:28,632
não tinha casa ainda	qui parle de sa terre
as casinhas todas de barro	83 00:04:28,632 --> 00:04:29,692
barro batido, aquela pobreza	parle du monde
e os indios lá, de festa, de roupa	84 00:04:30,082 --> 00:04:32,472
cantando, aquela festa	je ne pourrais pas être un artiste
e ela parada, assim olhando	85 00:04:32,472 --> 00:04:34,852
gente, eu tô impressionada	qui aimerait chanter le Jequitinhonha
porquê no meu país	86 00:04:34,852 --> 00:04:37,472
o suicídio de jovens é enorme	sans voyager par la Vallée d'abord
e vocês aqui nessa pobreza extrema	87 00:04:37,472 --> 00:04:39,862
sem nada, vocês estão brincando	et j'ai compris un peu plus
	88 00:04:39,862 --> 00:04:42,782
	de ce mystère, de cette force qui est
	89 00:04:42,782 --> 00:04:44,782
	cette région appelée
	90 00:04:44,782 --> 00:04:46,252
	Jequitinhonha
	91 00:04:46,252 --> 00:04:48,492

	les Aranãs vivaient déjà ici
cantando	92 00:04:48,492 --> 00:04:50,492
pintando, então,	à la ferme du diocèse
	93 00:04:50,492 --> 00:04:53,132
vocês estão alegres	au bord des rives, dans les fermes
	94 00:04:53,132 --> 00:04:54,832
boa noite pessoal	où ils y vivent encore aujourd'hui
	95 00:04:54,832 --> 00:04:56,912
nós vamos cantar	et Don Enzo leur avait donné
	96 00:04:56,912 --> 00:04:58,272
a primeira coisa aqui	des bouts de terre
	97 00:04:58,272 --> 00:05:00,392
uma Folia de Reis	aux familles qui travaillaient
	98 00:05:00,392 --> 00:05:01,792
não é não ?	dans la ferme
	99 00:05:01,792 --> 00:05:02,862
vamos lá então	du diocèse
	100 00:05:02,862 --> 00:05:04,592
pra nos vê, como é que nós fica	car le diocèse n'était plus
	101 00:05:04,592 --> 00:05:06,132
nosso ritmo, que nós canta	en mesure de venir au besoin
	102 00:05:06,132 --> 00:05:07,432
[A dança da Chula – letra aproximada]	de toute cette population
« Senhora Dona Miúda	
	103
senhora Tia Miúda	
agora vamos rezar	
agora vamos rezar	

e com a gente....	00:05:07,432 --> 00:05:08,302 assez grande
	104
eu também vou	00:05:08,302 --> 00:05:10,082 avec de la nourriture et tout ça
	105
eu não sei se a gente viu	00:05:10,082 --> 00:05:12,532 alors il a pris plusieurs glèbes
	106
eu não sei se a gente viu	00:05:12,532 --> 00:05:14,642 et a fait un don pour ces gens-là
e também se é oração	
	107
vai chamar suas irmãs	00:05:14,642 --> 00:05:17,242 selon leur ancienneté
	108
vem menina	00:05:17,242 --> 00:05:18,542 dans le diocèse
	109
vou entrar na roda	00:05:18,542 --> 00:05:20,482 Un jour ils ont reçu une femme autochtone
	110
vou entrar na roda	00:05:20,482 --> 00:05:23,982 du Canada, de la nation Micmac
	111
vai me ver a coleção	00:05:23,982 --> 00:05:27,442 et - on n'avait pas encore des maisons
	112
vai me ver a coleção	00:05:27,442 --> 00:05:29,142 des habitations de fortune
	113
vou pra sala, vai pra cá	00:05:29,142 --> 00:05:30,362 en terre battue
....	
	114
minhas irmãs	00:05:30,362 --> 00:05:31,312 d'une pauvreté extrême

ei, minhas irmãs	115 00:05:31,312 --> 00:05:33,102 les autochtones en fête
se eu tivesse....	116 00:05:33,102 --> 00:05:35,432 avec leurs habits, en chantant, une fête
a oração	117 00:05:35,432 --> 00:05:38,082 et elle, bouche bée, figée, en regardant
na fala da oração »	118 00:05:38,082 --> 00:05:39,722 disais: je suis impressionnée
....	119 00:05:39,722 --> 00:05:41,692 car, chez nous,
eu tinha, chegando ao Brasil	120 00:05:41,692 --> 00:05:43,042 le suicide de jeunes
pegado o livro	121 00:05:43,042 --> 00:05:43,932 est énorme
Pedagogia do Oprimido	122 00:05:43,932 --> 00:05:46,112 et vous ici, parmi tant de pauvreté
de Paulo Freire	123 00:05:46,112 --> 00:05:47,012 sans rien
e resumindo, eu digo que aprendi isso	124 00:05:47,012 --> 00:05:48,312 en train de jouer, de chanter,
ajudar o povo	125 00:05:48,312 --> 00:05:49,372 de peinturer
em primeiro lugar	126 00:05:49,372 --> 00:05:50,862 vous êtes heureux
é dar valor àquilo	
que ele já tem	
ou seja	
sua história, sua cultura	

suas lideranças	127 00:05:50,951 --> 00:05:52,631 bonsoir à tous
e seus ideais	128 00:05:52,631 --> 00:05:55,061 on chanter premièrement ici
e era o que a gente	129 00:05:55,061 --> 00:05:57,101 une Folia des Rois
tentava ajudar o povo	130 00:05:57,101 --> 00:05:58,711 n'est-ce pas ? pour voir
é seu modo de viver	131 00:05:58,711 --> 00:05:59,821 comment on s'en sort
[Letra da música « Canto das sementes » de Nino Aras]:	
« o choro	132 00:05:59,821 --> 00:06:01,811 c'est notre rythme qu'on chante
o desabafo	133 00:07:39,794 --> 00:07:41,744 j'avais, une fois arrivé au Brésil
a tristeza não pode morar	134 00:07:41,744 --> 00:07:44,704 pris le livre « Pédagogie de opprimés
no coração, só deve	135 00:07:44,704 --> 00:07:46,864 de Paulo Freire
habitar a semente	136 00:07:46,864 --> 00:07:48,674 et, en résumant
brotada do amor	137 00:07:48,674 --> 00:07:50,744 je dis que j'ai appris ceci
tudo isso é pra se passar	138 00:07:50,744 --> 00:07:54,244
mesmo correndo, nunca parar	
amigo é quem te leva	

pra um bom lugar	aider le peuple, en premier lieu 139 00:07:54,244 --> 00:07:57,894
pois todo aquele que sabe viver	c'est valoriser ce dont ils ont déjà 140 00:07:57,894 --> 00:08:00,654
merece sorrir, merece sonhar	soit, son histoire 141 00:08:00,654 --> 00:08:02,884
as coisas nem sempre	sa culture 142 00:08:02,884 --> 00:08:04,704
vão bem	son leadership 143 00:08:04,704 --> 00:08:06,474
mas não podemos deixar	et ses idéaux 144 00:08:07,024 --> 00:08:11,324
lá laiá	et.. c'est ce dont on essayait de faire 145 00:08:11,324 --> 00:08:12,644
de construir, de desejar	pour aider le peuple 146 00:08:15,319 --> 00:08:17,079
o sentido de realizar	la culture d'un peuple 147 00:08:17,079 --> 00:08:18,769
cantar, cantar, cantar, cantar	c'est son mode de vivre 148 00:09:30,180 --> 00:09:33,120
cantar, cantar, cantar, cantar »	c'est le carré de canne à sucre 149 00:09:35,060 --> 00:09:37,000
e a rapadura, da cana de açúcar	et nous avons...
e ... e tem essa que é	150
processada com mamão	
mamão e amendoim	

ela é também de cana de açúcar	00:09:40,070 --> 00:09:40,990 et nous avons celle-ci
porém ela é processada	151 00:09:40,990 --> 00:09:43,640 qui est faite avec de la papaye
com o doce de mamão e amendoim	152 00:09:43,640 --> 00:09:46,100 papaye et cacahuètes
ai a gente chama de « tijolo »	153 00:09:47,471 --> 00:09:49,511 elle est faite aussi de canne à sucre
na região ai do médio	154 00:09:49,511 --> 00:09:51,671 mais en ajoutant de la papaye
baixo Jequitinhonha	155 00:09:51,671 --> 00:09:53,051 et de cacahuètes
é chamada de « tijolo »	156 00:09:53,051 --> 00:09:55,021 on l'appelle de « brique »
olha, eu tive a oportunidade	157 00:09:55,021 --> 00:09:57,191 dans la région du Moyen
de conviver	158 00:09:57,191 --> 00:09:59,421 et Bas-Jequitinhonha
na infância,	159 00:09:59,421 --> 00:10:00,591 on l'appelle « brique »
inclusive, vários amigos meus	160 00:10:00,591 --> 00:10:02,601 écoute, j'ai eu l'opportunité
que não tinham luz em casa	161 00:10:02,601 --> 00:10:04,441 de vivre, pendant mon enfance
os pais falavam assim:	
se vocês quiserem brincar	
tem que trabalhar primeiro	
tem que cumprir a missão	

de casa primeiro, que é	162 00:10:04,441 --> 00:10:06,361 avec, au fait plusieurs amis
buscar água	163 00:10:06,361 --> 00:10:07,841 à moi, qui n'avaient pas
era no pote, não tinha água também	164 00:10:07,841 --> 00:10:09,251 de l'électricité à la maison
encanada	165 00:10:09,345 --> 00:10:10,515 les parents nous disaient que
buscava, eu ajudava meus amigos	166 00:10:10,515 --> 00:10:11,435 si on voulait aller jouer
buscarem água no riacho	167 00:10:11,435 --> 00:10:12,505 il fallait travailler d'abord,
para colocar no pote	168 00:10:12,505 --> 00:10:13,518 accomplir les tâches ménagères
pra beber	169 00:10:13,518 --> 00:10:14,248 avant tout
e, comprar querosene	170 00:10:14,248 --> 00:10:15,548 donc, aller chercher de l'eau
pra colocar na lamparina	171 00:10:16,062 --> 00:10:17,352 dans des pots d'argile
e o lado bom era que	172 00:10:17,352 --> 00:10:19,122 car on n'avait pas d'eau courante
depois dessa missão	173 00:10:19,855 --> 00:10:21,435 donc, j'aidais mes amis
a gente ia brincar	
jobar bola	
contar « causos » né	

e a gente se reunia	174 00:10:21,435 --> 00:10:23,475
exatamente à noite	à chercher l'eau dans le ruisseau
porquê era mais prazeroso	175 00:10:23,475 --> 00:10:25,095
como você não tinha	pour remettre dans le pot
nenhuma iluminação	176 00:10:25,095 --> 00:10:25,975
no lado externo da casa	pour boire
a gente reunia nos quintais	177 00:10:25,975 --> 00:10:27,525
pra contar histórias	et acheter du kerosene
casos de assombração	178 00:10:27,525 --> 00:10:29,255
vários tipos de casos né	pour mettre dans les lampes
à luz das estrelas	179 00:10:29,435 --> 00:10:31,608
eu num conto mentira	et le bon côté c'était que
eu só conto o que eu já vi	180 00:10:31,608 --> 00:10:33,088
né, já vi lobisomem	une fois les tâches accomplies
já vi mula-sem-cabeça	181 00:10:33,088 --> 00:10:35,298
eu já vi,	on allait jouer au soccer
	182 00:10:36,028 --> 00:10:37,468
	raconter des contes
	183 00:10:38,086 --> 00:10:39,786
	on se réunissait, justement, la nuit
	184 00:10:39,786 --> 00:10:41,776
	car c'était plus amusant
	185 00:10:42,686 --> 00:10:44,886

	puisqu'on n'avait pas d'éclairage
a mula-sem-cabeça	186 00:10:45,856 --> 00:10:47,066
eu vi foi quatro hora da madrugada	à l'extérieur de la maison
	187 00:10:47,066 --> 00:10:48,976
nessa regioa aqui mesmo ?	on se réunissait dans les cours
	188 00:10:48,976 --> 00:10:50,556
aqui mesmo, sempre aqui	pour raconter des histoires
	189 00:10:50,556 --> 00:10:51,706
quando nós chega lá, por aí ó	histoires de fantômes
	190 00:10:51,706 --> 00:10:53,296
mesmo aí na capela caída	toute sorte de contes
eu escutei:	191 00:10:53,296 --> 00:10:54,816
« eu acho que não, num vi »	sous les étoiles
	192 00:10:59,897 --> 00:11:01,747
falei, cê tá vendo ?	je ne raconte pas de mensonges
	193 00:11:02,077 --> 00:11:04,354
aqui não tinha luz	je ne raconte que ce que j'ai vu
	194 00:11:05,674 --> 00:11:06,174
mas eu alembro muito bem que	n'est-ce pas
	195 00:11:06,634 --> 00:11:08,484
eu era menino	j'ai déjà vu le loup-garou
	196 00:11:08,650 --> 00:11:10,650
nessa ocasião	j'ai déjà vu la mule-sans-tête
eu devia tá com uns	
	197
dez pra onze anos	

foi quando colocou luz aqui	00:11:11,775 --> 00:11:13,845 je l'ai déjà vue, la mule-sans-tête
mas, menino, ficava brincando na rua	198 00:11:14,355 --> 00:11:17,045 je l'ai vu à quatre heures du matin
no escuro	199 00:11:17,147 --> 00:11:18,477 dans cette région ?
a gente	200 00:11:18,962 --> 00:11:20,612 ici même, toujours ici
tinha aquelas pessoas que fazia assim	201 00:11:21,303 --> 00:11:25,013 quand on arrive ici, oh,
serenata	202 00:11:25,457 --> 00:11:27,897 ici-même, proche de la chapelle tombée
cantava nas portas, né	203 00:11:29,327 --> 00:11:30,357 j'ai entendu:
e era com, aproveitando	204 00:11:41,869 --> 00:11:42,939 je ne pense pas
o clarão da lua	205 00:11:43,309 --> 00:11:44,319 je n'ai pas vu...
tinha umas moças que saia	206 00:11:44,631 --> 00:11:45,901 j'ai dit. tu vois ?
dava a mão e saia correndo	207 00:11:46,808 --> 00:11:49,878 ici, il n'y avait pas d'électricité
pra rua, dava a mão e cantando	208 00:11:51,039 --> 00:11:53,379 mais je me souviens très bien que
« cala boca minha rola	
que a cobra eu vou matar	
e os ovos que ela bebeu	
ela há de me pagar »	

então, elas começavam	209 00:11:54,057 --> 00:11:56,777 j'étais gamin à l'époque
cantando assim	210 00:11:56,777 --> 00:11:58,177 je devrais avoir entre...
aí cada um	211 00:12:00,122 --> 00:12:02,662 entre dix et onze ans
ia botando um verso	212 00:12:02,893 --> 00:12:04,713 c'est quand ils y ont amené l'électricité
e era assim	213 00:12:04,713 --> 00:12:07,523 mais, gamin, ou jouait dans la rue
a única coisa que eu guardei	214 00:12:07,523 --> 00:12:08,503 dans le noir
foi isso né	215 00:12:09,015 --> 00:12:12,015 on... il y avait toujours quelqu'un qui
então, elas saim	216 00:12:12,015 --> 00:12:14,435 faisait des sérénades
botando verso	217 00:12:15,535 --> 00:12:17,505 chantait du porte-à-porte
« lá atrás daquela serra	218 00:12:17,860 --> 00:12:19,040 et
tem um pé de jatobá	219 00:12:20,212 --> 00:12:21,792 et c'était avec...
quem casar com muié véia	220 00:12:22,282 --> 00:12:24,986 profitant du clair de lune
tem muxiba pra chupar »	
isso tudo tinha	
mas aí eu ainda alembro	

duma frase	221 00:12:24,986 --> 00:12:26,366 n'est-ce pas
de uma dona que tinha aqui	
chamada	222 00:12:26,366 --> 00:12:28,103 il y avait des jeunes filles
Maria de Tonha né	223 00:12:28,103 --> 00:12:31,103 qui sortaient, et qui faisaient...
eu tava andando na rua	
e, quando colocou luz aqui	224 00:12:31,103 --> 00:12:32,853 la main dans la main, en courant
em São João	225 00:12:32,853 --> 00:12:34,193 dans la rue
era tudo poste de madeira	226 00:12:34,193 --> 00:12:35,433 la main dans la main, en chantant:
um trem mais esquisito	
ai, colocou luz e quando	227 00:12:35,433 --> 00:12:36,483 « Tais-toi ma colombe
ascendeu a luz	228 00:12:36,483 --> 00:12:38,223 que je tue le couleuvre
nós tava na rua passeando	229 00:12:38,223 --> 00:12:40,123 car les œufs qu'elle a mangés
a rua não tinha asfalto não	
era de terra	230 00:12:40,123 --> 00:12:42,423 elle devrait me les payer »
ai ela começava	231 00:12:42,423 --> 00:12:45,013 Donc les jeunes filles chantaient comme ça
Nossa Senhora,	232 00:12:45,013 --> 00:12:48,943

parece um sonho	et chacune ajoutai un verset 233 00:12:48,943 --> 00:12:50,053 et c'était comme ça...
e ela chamava Maria de Tonha	234 00:12:50,053 --> 00:12:51,923 mais moi, la seule chose
um povo guerreiro, lutador	235 00:12:51,923 --> 00:12:52,693 dont je me souviens
um povo que encontra na arte	236 00:12:52,693 --> 00:12:53,773 c'était ça, n'est-ce pas..
a sua forma de expressão	237 00:12:53,773 --> 00:12:56,233 elles se promenaient en chantant des versets
através do barro	238 00:12:56,233 --> 00:12:57,523 « derrière cette colline
da madeira	239 00:12:57,523 --> 00:12:59,063 il y un courbaril
do couro	240 00:12:59,063 --> 00:13:00,953 qui se maire à une vieille dame
as pessoas	241 00:13:00,953 --> 00:13:02,603 y a du flanc à manger
expressam seu sentimento	242 00:13:02,603 --> 00:13:05,173 on avait tout ça
seu desejo de uma vida melhor	243 00:13:05,173 --> 00:13:08,483 mais je me souviens encore
assim é o povo do Vale	244
e sobretudo, as mulheres do Vale	
as mulheres	
que trabalham na roça	

as mulheres, lavadeiras	00:13:08,483 --> 00:13:10,333 d'une phrase qu'une dame
as professoras	245 00:13:10,333 --> 00:13:11,753 qu'on avait ici nommée
as artesãs, do Jequitinhonha	246 00:13:11,753 --> 00:13:14,293
eu só tô pegando a água aqui	Maria de Tonha, n'est-ce pas
pra lavar	247 00:13:14,293 --> 00:13:16,833 je me promenais dans la rue et....
nem pode fazer muita comida	248 00:13:16,833 --> 00:13:18,743 quand on a amené l'électricité
porquê é só ela né	249 00:13:18,743 --> 00:13:20,203
põe lá no prato	ici à Sao Joao
aqui Marco	250 00:13:20,203 --> 00:13:22,893 il n'y avait que des poteaux en bois
a senhora, começou	251 00:13:22,893 --> 00:13:24,903 des trucs très bizarres
a trabalhar com artesanato	252 00:13:24,903 --> 00:13:27,013 et quand ils ont allumé
tem muito tempo ?	253 00:13:27,013 --> 00:13:28,873 on se baladait dans la rue
ah, desde nova eu	254 00:13:28,873 --> 00:13:30,443 il n'y avait pas d'asphalte
as Sempre-vivas	255 00:13:30,443 --> 00:13:31,863 c'était de la terre battue
somente as Sempre-Vivas	

porquê hoje tem	256 00:13:31,863 --> 00:13:33,903 alors elle disait ainsi...
muitas qualidades de	257 00:13:33,903 --> 00:13:37,503 Dieu du ciel, on dirait un rêve !
das peças todas né	258 00:13:37,503 --> 00:13:38,833 c'était Maria de Tonha
esse, o talo	259 00:13:38,983 --> 00:13:40,203 un peuple guerrier
da flor, ele é resistente né ?	260 00:13:40,203 --> 00:13:42,043 battant
é, muito resistente	261 00:13:42,430 --> 00:13:45,490 un peuple qui trouve dans l'art
você pode dobrar	262 00:13:46,664 --> 00:13:48,844 sa façon de s'exprimer
porquê, você veja	263 00:13:49,104 --> 00:13:51,694 à travers la céramique
com aquela alí	264 00:13:51,694 --> 00:13:54,134 du bois
eu faço o abajur	265 00:13:54,134 --> 00:13:55,854 du cuir
com o próprio caule da flor	266 00:13:55,854 --> 00:13:57,684 les personnes expriment
e dura, né ?	267 00:13:57,684 --> 00:13:59,424 leur sentiment
um abajur desse....	
ah, isso é uns vinte anos	
é ?	

mas tem época, pra colher ?	268 00:13:59,424 --> 00:14:01,744
tem, essa aqui, pra coletar	leur souhait d'une meilleure vie
pra gente trabalhar com ela	269 00:14:03,754 --> 00:14:05,484
é de abril até junho	ainsi est...
eu trabalho muito com	270 00:14:05,484 --> 00:14:06,374
as mulheres do Vale	le peuple de la Vallée
então, o que eu vejo	271 00:14:06,374 --> 00:14:09,674
que o Vale tem	surtout les femmes de la Vallée
são, mulheres	272 00:14:09,674 --> 00:14:13,214
peessoas, artistas	les femmes qui travaillent
que conseguem	273 00:14:13,214 --> 00:14:15,584
transformar as suas vidas	dans les fermes
que estão conseguindo	274 00:14:15,584 --> 00:14:18,174
transformar sua vida	les laveuses
e usam, utilizam	275 00:14:18,174 --> 00:14:20,844
o que a terra, o que a natureza	les professeures...
	276 00:14:20,844 --> 00:14:24,004
	les artisanes du Jequitinhonha
	277 00:14:32,464 --> 00:14:33,734
	je suis allée chercher de l'eau...
	278 00:14:33,734 --> 00:14:35,074
	il faut faire peu de nourriture car
	279 00:14:35,074 --> 00:14:36,614

dá, pra fazer essa transformação	c'est juste pour elle seule 280 00:14:44,472 --> 00:14:46,102
minha vida é feliz porque eu	vous avez commencé à faire 281 00:14:46,102 --> 00:14:48,552
sou coberta com minhas orações	de l'artisanat il y a longtemps? 282 00:14:48,552 --> 00:14:52,242
eu digo	ah..depuis tout jeune. je cueillais déjà
nossa carne	283 00:14:52,242 --> 00:14:54,542
com três dias vira lama	les plantes, les éternelles 284 00:14:54,542 --> 00:14:56,772
o que fala, é nosso espírito	seulement les éternelles 285 00:14:56,772 --> 00:14:58,742
nosso espírito deixou	parce qu'aujourd'hui il y a beaucoup 286 00:14:58,742 --> 00:15:01,952
nosso corpo	de variétés...
é a nossa alma	287 00:15:01,952 --> 00:15:03,662
porquê nosso espírito	pour tous les objets n'est-ce pas ? 288 00:15:03,662 --> 00:15:05,942
não morre	la tige de la fleur 289 00:15:05,942 --> 00:15:07,402
o que morre é o corpo	il est résistante n'est-ce pas? 290 00:15:07,402 --> 00:15:09,242
no livro sagrado dizia assim:	oui c'est très résistant 291

Deus vai	00:15:09,242 --> 00:15:10,292 vous pouvez le plier...
o segundo casamento	292 00:15:10,292 --> 00:15:11,842 tu vois qu'avec celle-là je fais
Deus manda	293 00:15:11,842 --> 00:15:13,182 des lampes, avec la tige même
o terceiro Deus nem vai	294 00:15:13,182 --> 00:15:14,032 de la fleur
nem manda, se vira !	295 00:15:14,032 --> 00:15:16,312 et ça dure, une lampe comme celle-là?
não, nunca me casei não	296 00:15:16,312 --> 00:15:18,592 ah oui, une vingtaine d'années
se eu tivesse família	297 00:15:18,592 --> 00:15:20,352 y-a-t-il une saison de cueillette?
não inventava tanta coisa	298 00:15:20,352 --> 00:15:22,402 oui, pour cueillir celle-ci
vivi só por invenção	299 00:15:22,402 --> 00:15:24,192 pour qu'on puisse la travailler
porquê, quando eu vejo	300 00:15:24,192 --> 00:15:27,182 c'est d'avril jusqu'en juin
a pessoa falando	301 00:15:35,254 --> 00:15:36,644 je travaille beaucoup avec
tá fracassada em tudo	302 00:15:36,644 --> 00:15:38,224 les femmes de la Vallée
eu digo	
eu vivi da minha invenção	
eu fui a mestra de mim mesma	
quem mudou	

o que todo mundo falava	303 00:15:38,224 --> 00:15:42,004 donc, ce que je vois que la Vallée a
vale da miséria, vale da pobreza	304 00:15:42,004 --> 00:15:44,274 ce sont de femmes
vale do desespero	305 00:15:44,274 --> 00:15:46,594 des personnes
quem mudou esse vale	306 00:15:46,594 --> 00:15:48,724 des artistes
em, o vale da cultura	307 00:15:48,724 --> 00:15:50,644 et qui réussissent à transformer
o vale dos corais	308 00:15:50,644 --> 00:15:52,304 leurs vies
vale da cerâmica	309 00:15:52,304 --> 00:15:54,554 qui réussissent et ont réussi
foi o próprio povo	310 00:15:54,554 --> 00:15:55,504 transformer leur vie
que tornou-se consciente	311 00:15:55,504 --> 00:15:58,494 et ils utilisent ce que la terre
de seu próprio valor	312 00:15:58,494 --> 00:16:00,004 ce que la nature offre
a simplicidade	313 00:16:00,004 --> 00:16:01,504 pour faire cette transformation
das pessoas, e o potencial	314 00:16:06,711 --> 00:16:08,051 ma vie est heureuse
a força, a determinação	
que elas têm	
eu acho que é isso que	

faz com que o Vale	315 00:16:08,051 --> 00:16:09,621
seja o Vale	parce que je suis couverte
uma coisa que eu acho fundamental	316 00:16:09,621 --> 00:16:11,011
na nossa região	avec mes prières
é que	317 00:16:11,011 --> 00:16:14,231
por ser um foco de resistência	on dit que notre chair,
o Vale é um foco	318 00:16:14,231 --> 00:16:17,491
de resistência cultural	depuis trois jours, c'est de la boue
e aí, nao há cultura de massa	319 00:16:17,491 --> 00:16:20,871
que possa nos destruir	c'est notre esprit qui parle
nao há cultura, imposta	320 00:16:20,871 --> 00:16:22,791
vinda de fora	notre esprit a laissé notre corps
que possa mudar	321 00:16:22,791 --> 00:16:24,381
transformar	c'est notre âme
o amor que as pessoas têm	322 00:16:26,801 --> 00:16:27,671
pelo Jequitinhonha	surement...
	323 00:16:27,671 --> 00:16:28,871
	notre esprit ne meurt pas
	324 00:16:28,871 --> 00:16:30,321
	ce qui meurt c'est le corps
	325 00:16:30,321 --> 00:16:32,611
	dans le livre sacré c'est dit ainsi,
	326 00:16:32,611 --> 00:16:34,621

as pessoas de lá.	au premier mariage, Dieu y va 327 00:16:34,621 --> 00:16:37,281
porquê foi construído	au deuxième mariage, Dieu envoie 328 00:16:37,281 --> 00:16:38,861
ao longo do tempo	au troisième, 329 00:16:38,861 --> 00:16:40,571
essa paixão	Dieu n'y va ni envoie, 330 00:16:40,571 --> 00:16:42,041
pela sua terra.	qu'ils se débrouillent ! 331 00:16:43,051 --> 00:16:45,161
[Letra da música « Colcha da Fraternidade » de Rubinho do Vale]:	non, je ne me suis jamais mariée 332 00:16:45,161 --> 00:16:46,361
« quem anda com alegria	si j'avais une famille 333 00:16:46,361 --> 00:16:49,311
não precisa correr	je n'inventais pas toutes ces choses 334 00:16:49,311 --> 00:16:51,911
pelo atalho	j'ai vécu juste par invention 335 00:16:51,911 --> 00:16:54,961
quem tem boa companhia	car, quand je vois un type se plaindre 336 00:16:54,961 --> 00:16:57,161
não anda de galho em galho	qui a échoué dans tout 337 00:16:57,161 --> 00:16:58,291
cada um com sua cor	moi, je dis 338
traz o seu belo retalho	
a união faz a colcha	
com diversão e trabalho	

a união faz a colcha	00:16:58,291 --> 00:17:00,751 j'ai vécu de mon invention
com diversão e trabalho	339 00:17:00,751 --> 00:17:04,351 j'étais mon propre maître
vamos tecer fio a fio	340 00:17:04,351 --> 00:17:05,971 qui a changé
a colcha da fraternidade	341 00:17:06,871 --> 00:17:09,211 ce que tout le monde disais
somos gotas de um rio	342 00:17:09,211 --> 00:17:10,201 Vallée de misère
no mar da maturidade	343 00:17:10,201 --> 00:17:11,451 Vallée de la pauvreté
vamos tecer fio a fio	344 00:17:11,451 --> 00:17:13,311 Vallée du désespoir...
a flor do amor e da amizade	345 00:17:13,311 --> 00:17:15,961 ceux qui ont changé la Vallée
somos gotas de um rio	346 00:17:15,961 --> 00:17:18,281 dans la Vallée de la culture
no mar da felicidade	347 00:17:18,281 --> 00:17:19,921 Vallée des chœurs
somos gotas de um rio	348 00:17:19,921 --> 00:17:21,661 Vallée de la céramique
no mar de felicidade	349 00:17:21,661 --> 00:17:24,441 c'était le peuple lui-même
na chegada, na partida	
todo tempo é de abraçar	
com o olhar de acolhida	
e o coração a cantar	

nossa colcha está florida	350 00:17:24,441 --> 00:17:26,771 car ils sont devenus conscients
vem florir, vem florear	351 00:17:26,771 --> 00:17:28,131 de sa propre valeur
vem colorir sua vida	352 00:17:28,131 --> 00:17:30,281 la simplicité
vem cobrir, vem ribuçar	353 00:17:30,281 --> 00:17:32,551 des personnes
vem colorir sua vida	354 00:17:32,551 --> 00:17:33,811 et la puissance,
vem cobrir, vem ribuçar	355 00:17:33,811 --> 00:17:34,811 la force
vamos tecer fio a fio	356 00:17:34,811 --> 00:17:37,151 la détermination
a colcha da fraternidade	357 00:17:37,151 --> 00:17:38,001 dont elles sont porteuses
somos gotas de um rio	358 00:17:38,001 --> 00:17:40,631 c'est cela qui fait en sorte que la Vallée
no mar da maturidade	359 00:17:40,631 --> 00:17:42,561 soit la Vallée
vamos tecer fio a fio	360 00:17:42,561 --> 00:17:44,311 une chose que je trouve fondamentale
a flor do amor	361 00:17:44,311 --> 00:17:47,201 dans notre région
e da amizade	
somos gotas de um rio	
no mar da felicidade	

<p>somos gotas de um rio</p> <p>no mar de felicidade</p> <p>cada um é um no mundo</p> <p>e do mundo tem sua leitura »</p>	<p>362 00:17:47,201 --> 00:17:49,381 c'est que...</p> <p>363 00:17:50,701 --> 00:17:53,591 puisque il s'agit d'un pôle de résistance</p> <p>364 00:17:53,591 --> 00:17:54,851 la Vallée est un pôle</p> <p>365 00:17:54,851 --> 00:17:56,321 de résistance culturelle</p> <p>366 00:17:56,321 --> 00:17:58,201 et alors,</p> <p>367 00:17:58,201 --> 00:18:00,161 nulle culture de masse</p> <p>368 00:18:00,161 --> 00:18:01,631 n'est capable de nous détruire</p> <p>369 00:18:02,103 --> 00:18:04,963 nulle culture imposée</p> <p>370 00:18:04,963 --> 00:18:07,193 venue d'ailleurs</p> <p>371 00:18:07,193 --> 00:18:09,143 n'est capable de changer,</p> <p>372 00:18:09,143 --> 00:18:10,143 transformer</p> <p>373 00:18:10,143 --> 00:18:11,623</p>
---	--

	<p>l'amour que les personnes ont</p> <p>374 00:18:11,623 --> 00:18:12,513 pour le Jequitinhonha</p> <p>375 00:18:12,513 --> 00:18:14,043 les gens de là-bas</p> <p>376 00:18:14,043 --> 00:18:15,943 car, nous l'avons bâti au fil du temps</p> <p>377 00:18:18,353 --> 00:18:19,843 cette passion</p> <p>378 00:18:19,843 --> 00:18:21,723 pour son terroir</p> <p>379 00:18:21,723 --> 00:18:23,913 qui marche dans le bonheur</p> <p>380 00:18:23,913 --> 00:18:26,693 n'a pas besoin de raccourci</p> <p>381 00:18:26,693 --> 00:18:28,953 qui va en bonne compagnie</p> <p>382 00:18:28,953 --> 00:18:30,343 ne saute pas</p> <p>383 00:18:30,343 --> 00:18:32,573 d'une branche à l'autre</p> <p>384 00:18:32,573 --> 00:18:34,333 chacun avec sa couleur</p> <p>385</p>
--	---

	00:18:34,333 --> 00:18:37,563 apporte son beau morceau
	386 00:18:37,563 --> 00:18:40,023 l'union fait la couverture
	387 00:18:40,023 --> 00:18:42,953 on s'amuse, on travaille
	388 00:18:42,953 --> 00:18:45,203 l'union fait la couverture
	389 00:18:45,203 --> 00:18:48,053 on s'amuse, on travaille
	390 00:18:48,853 --> 00:18:49,753 allons tisser
	391 00:18:49,753 --> 00:18:50,973 fil par fil
	392 00:18:50,973 --> 00:18:52,993 la couverture de la fraternité
	393 00:18:53,193 --> 00:18:55,563 nous sommes des gouttes d'un fleuve
	394 00:18:55,563 --> 00:18:58,573 dans la mer de la maturité
	395 00:18:58,573 --> 00:19:00,583 allons tisser fil par fil
	396 00:19:00,583 --> 00:19:03,873 la fleur de l'amour et de l'amitié

	397 00:19:03,873 --> 00:19:06,443 nous sommes des gouttes d'un fleuve
	398 00:19:06,443 --> 00:19:08,703 dans la mer du bonheur
	399 00:19:08,703 --> 00:19:11,313 nous sommes des gouttes d'un fleuve
	400 00:19:11,313 --> 00:19:14,623 dans une mer de bonheur
	401 00:19:24,210 --> 00:19:26,620 à l'arrivée, au départ
	402 00:19:26,620 --> 00:19:29,670 il est temps des étreintes
	403 00:19:29,670 --> 00:19:32,030 un regard si accueillant
	404 00:19:32,030 --> 00:19:35,330 le cœur à chanter
	405 00:19:35,330 --> 00:19:37,180 notre couverture est fleurie
	406 00:19:37,180 --> 00:19:40,150 vient fleurir, vient refleurir
	407 00:19:40,150 --> 00:19:42,340 vient colorer ta vie
	408 00:19:42,340 --> 00:19:44,850 vient couvrir, vient s'abriter

	409 00:19:45,560 --> 00:19:47,460 vient colorer ta vie
	410 00:19:47,460 --> 00:19:50,750 vient couvrir, vient s'abriter
	411 00:19:51,349 --> 00:19:52,869 allons tisser fil par fil
	412 00:19:52,869 --> 00:19:54,149 la couverture
	413 00:19:54,149 --> 00:19:55,839 de la fraternité
	414 00:19:55,839 --> 00:19:58,259 nous sommes des gouttes d'un fleuve
	415 00:19:58,259 --> 00:20:01,279 dans la mer de la maturité
	416 00:20:01,279 --> 00:20:03,229 allons tisser fil par fil
	417 00:20:03,229 --> 00:20:05,909 la fleur de l'amour et de l'amitié
	418 00:20:05,909 --> 00:20:08,369 nous sommes des gouttes d'un fleuve
	419 00:20:08,369 --> 00:20:11,139 dans la mer du bonheur
	420 00:20:11,139 --> 00:20:13,029

	<p>nous sommes des gouttes d'un fleuve</p> <p>421 00:20:13,029 --> 00:20:16,509 dans une mer de bonheur</p> <p>422 00:20:26,129 --> 00:20:27,939 chacun est unique dans le monde</p> <p>423 00:20:27,540 --> 00:20:30,760 et du monde fait sa lecture</p>
--	--

Facsimilé de la lettre de Pero Vaz de Caminha (extraits)

*La lettre
de Pero Vaz de Caminha
A carta de Pero Vaz de Caminha*

*À Porto Seguro, en votre Île de la Vraie-Croix
Le 1er mai 1500*

SENHOR,
Sposto que o capitão-mor desta vossa frota e assi os outros capitães escrevam a Vossa Alteza a nova do achamento desta vossa terra nova, que se ora nesta navegação achou, não deixarei também de dar disso minha conta a Vossa Alteza assi como eu melhor puder ainda que pera o bem contar e falar o saiba pior que todos fazer. Pero, tome Vossa Alteza minha ignorância por boa vontade, a qual bem certo creia que por aformosear¹ nem afear² haja aqui de pôr mais que aquilo que vi e me pareceu.

Da marinagem e singraduras do caminho³ não darei aqui conta a Vossa Alteza, porque o não saberei fazer e os pilotos devem ter este cuidado. E, portanto, Senhor, do que hei de falar começo. E digo que a partida de Belém, como Vossa Alteza sabe, foi segunda feira 9 de Março. E sábado, 14 do dito mês, entre as 8 e 9 horas, nos achámos

SIRE,
S bien que le commandant en chef¹ de votre flotte² ainsi que les autres capitaines écrivent à Votre Altesse pour lui annoncer la découverte³ de cette nouvelle terre qu'au cours de notre traversée nous venons de découvrir pour Vous, je ne laisserai pas pour ma part de vous en rendre compte du mieux que je pourrai, encore que pour le bien conter et en parler je sois de tous le moins habile. Que Votre Altesse cependant daigne considérer ma bonne volonté plutôt que mon ignorance, et qu'elle soit assurée que, loin d'exagérer le beau ou le laid, je ne rapporterai ici que ce que j'ai vu et qui m'est apparu.

De la navigation et des cinglages, je ne dirai rien à Votre Altesse, car je ne saurais le faire et c'est aux pilotes de prendre ce soin. Voici donc, Sire, ce que j'ai à porter à votre connaissance. Le départ de Belém, comme vous le savez, Sire, a eu lieu le lundi 9 mars. Et le samedi 14 du même mois entre huit heures et neuf

bom e muito seguro, com uma mui larga entrada¹; e meteram-se dentro e amainaram, e as naus arribaram sobr'eles e um pouco ante sol posto amainaram obra d'ũa légua do arrecife e ancoraram-se em onze braças. E sendo Afonso Lopes, nosso piloto, em um daqueles navios pequenos per mandado do capitão, por ser homem vivo e destro pera isso, meteu-se logo no esquife a sondar o porto dentro, e tomou em uma almadia dois daqueles homens da terra, mancebos e de bons corpos. E um deles trazia um arco e seis ou sete setas, e na praia andavam muitos com seus arcos e setas e não lhe aproveitaram. Trouxe-os logo, já de noite, ao capitão, onde foram recebidos com muito prazer e festa.

A feição deles é serem pardos, maneira d'avermelhados, de bons rostos e bons narizés, bem feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura, nem estimam nenhũa cousa cobrir, nem mostrar suas vergonhas, e estão acerca disso com tanta inocência como têm em mostrar o rosto. Traziam ambos os beiços de baixo furados e metidos por eles senhos² ossos d'osso brancos, de compridão d'ũa mão travessa e de grossura dum fuso d'algodão agudos na ponta como furador; metem-nos pela parte de dentro do beiço e o que lhe fica entre o beiço e os dentes é feito como roque d'enxadrez, e em tal maneira o trazem ali encaixado

excellent et très sûr, avec une large entrée; elles y pénétrèrent et mirent en panne, les nefes les rejoignirent et, peu avant le coucher du soleil, à une lieue environ du récif, elles amenèrent les voiles et jetèrent l'ancre par 11 brasses de fond. Or Afonso Lopes, notre pilote, se trouvant dans l'une des caravelles par ordre du commandant, en homme décidé et plein de ressources qu'il était, sauta aussitôt dans le canot pour sonder l'intérieur du port et y fit monter deux de ces hommes de l'endroit, jeunes et bien faits, qui étaient dans une pirogue; l'un d'eux tenait un arc et six ou sept flèches, et sur le rivage il y en avait beaucoup avec leurs arcs et leurs flèches et ils n'en firent pas usage. Le pilote les conduisit sur-le-champ, la nuit étant déjà tombée, auprès du commandant où on les reçut avec grand plaisir et où on leur fit fête.

Voici comment ils sont : la peau cuivrée tirant sur le rouge, de beaux visages, des nez beaux et bien faits. Ils sont nus sans rien pour se couvrir; ils ne se soucient nullement de cacher ou de montrer leurs parties honteuses; ils ont sur ce point la même innocence que pour ce qui est de montrer leur visage. L'un comme l'autre avaient la lèvre inférieure percée, avec chacun un ornement blanc en os passé dedans, long comme la largeur d'une main, gros comme un fuseau de coton, acéré au bout comme un poinçon; ils les introduisent par l'intérieur de la lèvre, et la partie entre la lèvre et les dents est faite comme la base d'une tour d'échecs; ils les portent coincés là de telle sorte que cela ne leur fait pas mal et

os havia aí. Mostraram-lhes um carneiro, não fizeram dele menção. Mostraram-lhes a galinha, casi haviam medo dela e não lhe queriam pôr a mão e depois a tomaram como espartados.

Deram-lhes ali de comer pão e pescado cozido, confeitos¹, furtéis², mel e figos passados, não quiseram comer daquilo casi nada e alguma coisa, se a provavam, lançavam-na logo fora; trouxeram-lhes vinho per ua taça, puseram-lhe assim à boca tamalavez e não gostaram dele nada nem o quiseram mais; trouxeram-lhes água per uma albarrada; tomaram dela senhos bocados e não beberam, somente lavaram as bocas e lançaram fora.

Viu um deles umas contas de rosário brancas, acenou que lhas dessem e folgou muito com elas e lançou-as ao pescoço e depois tirou-as e embrulhou-as no braço e acenava pera a terra e então pera as contas e pera o colar do capitão, como que dariam ouro por aquilo. Isto tomávamos assi por o desejarmos, mas, se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isto não queríamos entender, porque lho não havíamos de dar³. E depois tornou as contas a quem lhas deu e então estiraram-se assi de costas na alcantifa a dormir, sem ter nenhuma maneira de cobrirem suas vergonhas, as quais não eram fanadas e as cabeleiras delas bem rapadas e feitas. O capitão lhes mandou pôr às cabeças

indiquer qu'il y en avait là-bas. On leur montra un mouton, ils n'en firent nul cas. On leur montra une poule, ils en avaient presque peur et ne voulaient pas en approcher la main, puis ils la prirent, manifestement stupéfaits.

On leur donna à manger du pain et du poisson cuit, des confiseries, des gâteaux aux épices¹, du miel et des figues sèches, ils ne voulurent presque rien avaler de tout cela, et s'ils goûtaient quelque chose, ils le rejetaient aussitôt; on leur apporta du vin dans une coupe, ils y trempèrent à peine les lèvres, mais cela ne fut pas de leur goût et ils n'en voulurent plus; on leur apporta de l'eau dans un hanap, ils en prirent chacun une gorgée et n'en burent pas; ils se rincèrent seulement la bouche et la recrachèrent.

L'un d'eux vit les grains blancs d'un chapelet, il demanda par gestes qu'on le lui donnât, s'en amusa fort, le mit à son cou et puis l'ôta et en entoura son bras, et il désignait la terre et puis les perles et le collier du commandant, semblant dire qu'ils donneraient de l'or en échange. C'est là ce que nous comprenions car tel était notre désir, mais s'il voulait dire qu'il aurait aimé emporter le chapelet et aussi le collier, nous ne voulions rien entendre car nous n'allions pas lui en faire présent. Ensuite il rendit le chapelet à celui qui le lui avait donné et voilà qu'ils s'allongèrent sur le dos à même le tapis sans se soucier le moins du monde de cacher leurs parties honteuses, lesquelles n'étaient pas circonscises et avaient leurs toisons soigneusement rasées. Le commandant donna l'ordre de leur mettre à chacun un

Bartolomeu Dias o fez outra vez tornar, que lhes desse aquilo, e ele tornou e deu aquilo em vista de nós àquele que o da primeira agasalhou, e então veio-se e trouxemo-lo.

Este que o agasalhou era já de dias¹ e andava todo, por louçainha², cheio de penas pegadas pelo corpo, que parecia asseteado³ como São Sebastião; outros traziam carapuças de penas amarelas e outros de vermelhas e outros de verdes. E uma daquelas moças era toda tinta, de fundo acima, daquela tintura a qual, certo, era tão bem feita e tão redonda e sua vergonha, que ela não tinha, tão graciosa que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições, fizera vergonha, por não terem a sua como ela. Nenhum deles não era fanado, mas todos assi como nós. E com isto nos tornamos e eles foram-se.

À tarde saiu o capitão-mor em seu batel com todos nós outros e com os outros capitães das naus em seus batéis a folgar pela baía, a carão da praia⁴, mas ninguém saiu em terra polo capitão não querer, sem embargo de ninguém nela estar. Somente saiu ele com todos em um ilhéu grande que na baía está, que de baixa-mar fica mui vazio, pero é de todas partes cercado d'água, que não pode ninguém ir a ele sem barco ou a nado. Ali folgou ele e todos nós outros bem uma hora e meia; e pescaram aí andando marinheiros com um chinchorro⁵, e mataram pescado miúdo,

Bartolomeu Dias le fit retourner pour leur donner ces objets, il obéit et les remit sous nos yeux à cet homme qui l'avait bien accueilli la première fois, puis il s'en revint et nous le ramenâmes.

Celui qui l'avait bien reçu était déjà âgé et en manière d'élégance il était couvert de plumes collées sur son corps au point qu'il semblait criblé de flèches comme saint Sébastien; d'autres portaient des bonnets de plumes jaunes, ou rouges, ou encore vertes. Une des filles était toute colorée des pieds à la tête de la teinture dont j'ai parlé; elle était en vérité si bien faite et si potelée, et cette partie de son corps dont elle n'avait point honte avait tant de grâce que, bien des femmes de notre pays, lui voyant une telle tournure, auraient eu honte de n'avoir pas une féminité comme la sienne. Aucun des hommes n'était circoncis, mais tous pareils à nous. Là-dessus, nous regagnâmes les nefes et ils s'en furent.

L'après-midi, le commandant partit dans sa chaloupe avec nous tous afin de se distraire dans la baie face au rivage, et les autres capitaines dans leurs chaloupes firent de même, mais nul n'alla à terre parce que le commandant ne le voulait pas, bien qu'il n'y eût personne sur la grève. Il descendit seulement en notre compagnie sur un grand flot de la baie, très dégagé à marée basse, mais entouré d'eau de toutes parts, de sorte que nul ne peut l'atteindre qu'en bateau ou à la nage. Le commandant s'y reposa ainsi que nous tous durant une bonne heure et demie; des matelots se mirent à pêcher en traînant un filet et prirent du petit

a aquém do rio e logo acudiram muitos à beira dele. Ali verieis galantes, pintados de preto e vermelho e quartejados assi pelos corpos como pelas pernas, que certo pareciam assi bem.

Também andavam entr'elles quatro ou cinco mulheres moças, assi nuas que não pareciam mal. Entre as quais andava ũa com ũa coxa do Joelho até o quadril e a nádega, toda tinta daquella tintura preta e o al', todo da sua própria cor; outra trazia ambos os Joelhos com as curvas assi tintas e também os colos dos pés, e suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas que não havia aí nenhũa vergonha. Também andava aí outra mulher moça com um menino ou menina no colo, atado com um pano, não sei de quê, aos peitos, que lhe não parecia senão as perninhas. Mas as pernas da mãe e o al' não trazia nenhum pano.

E depois, moveu o capitão para cima ao longo do rio, que anda sempre a carão da praia, e ali esperou um velho que trazia na mão uma pá d'al-madia. Falou estando o capitão com ele perarte nós todos, sem o nunca ninguém entender nem ele a nós, quanto a coisas que lhe homem perguntava d'ouro, que nós descjávamos saber se o havia na terra. Trazia este velho o beico tão furado, que lhe caberia pelo furado um grão de do polegar, e trazia metido no furado ũa pedra verde ruim, que cerrava per fora aquele buraco; e o capitão lha fez tirar e

repassa le fleuve et beaucoup d'indigènes accoururent aussitôt sur les berges. Vous auriez vu là, Sire, des élégants peints en noir et en rouge, le corps et les jambes couverts de carrés bicolores, qui avaient vraiment belle allure.

Il y avait aussi avec eux quatre ou cinq femmes, jeunes, nues également, qui n'étaient point laides; l'une d'elles avait une cuisse du genou à la hanche y compris toute la fesse peinte de cette teinture noire, mais tout le reste du corps de sa couleur naturelle; une autre avait l'arrondi des deux genoux peint de même, tout comme le dessus des pieds, et leurs parties honteuses étaient si nettes et si innocemment découvertes qu'il n'y avait nulle honte à cela. Une autre jeune femme était là aussi qui portait un enfant, garçon ou fille, entre ses bras, attaché contre sa poitrine dans une pièce de je ne sais quel tissu qui n'en laissait voir que les petites jambes. Mais les jambes et le corps de la mère n'étaient revêtus d'aucun tissu.

Ensuite le commandant se dirigea vers l'amont du fleuve, dont tout le cours longe la grève, et là il attendit un vieillard qui tenait à la main une pagaie. L'homme parla tandis que le commandant était avec lui devant nous tous sans que nul ne le comprît jamais, et sans que lui-même comprît toutes les questions qu'on lui posait à propos de l'or, car nous désirions savoir s'il y en avait dans le pays. Ce vieillard avait la lèvre percée d'un trou si large qu'un gros pouce y serait entré, et il y portait enfoncée une pierre verte sans valeur qui le fermait extérieurement; le commandant la lui fit ôter et lui, je

mansos e seguros entre nós do que nós andávamos entr'eles.

Foi o capitão com alguns de nós um pedaço por este arvoredo até à ribeira grande e de muita água que, a nosso parecer, era esta mesma que vem ter à praia, em que nós tomamos água. Ali jouvemos um pedaço bebendo e folgando ao longo dela entr'esse arvoredo, que é tanto e tamanho e tão busto e de tantas prumagens, que lhe não pode homem dar conto; há entr'ele muitas palmas de que colhemos muitos e bons palmitos.

Quando saímos do batel, disse o capitão que seria bom irmos direitos à cruz que estava encostada a uma árvore, junto com o rio, pera se pôr de manhã, que é sexta-feira, e que nos puséssemos todos em joelhos e a beijássemos, pera eles verem o acatamento que lhe tínhamos, e assi o fizemos. E estes dez ou doze que aí estavam, accnaram-lhes que fizessem assi e foram logo todos beijá-la.

Parece-me gente de tal inocência que se os homem entendesse e eles a nós, que seriam logo cristãos, porque eles não têm nem entendem em nenhuma crença, segundo parece. E portanto, se os degradados que aqui hão-de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido, segundo a santa intenção de Vossa Alteza, fazerem-se cristãos e crêrem na nossa santa fé,

montraient déjà moins farouches et plus rassurés au milieu de nous que nous au milieu d'eux.

Le commandant accompagné de quelques-uns d'entre nous s'engagea assez loin à travers bois jusqu'à une grande rivière à l'eau très abondante qui, à notre avis, était la même que celle qui débouche sur le rivage où nous fîmes de l'eau. Nous restâmes couchés là un moment, buvant et nous reposant au bord de l'eau au milieu de ces arbres qui sont si nombreux, si grands, si touffus et d'une telle variété qu'on ne peut les compter; il y a parmi eux force palmiers où nous cueillîmes beaucoup de cœurs excellents.

Quand nous sortîmes de la chaloupe, le commandant dit qu'il serait bon d'aller d'abord à la croix (qui était appuyée contre un arbre tout près du fleuve car nous devions la dresser demain vendredi), de nous mettre tous à genoux et de la baiser afin que ces gens voient le respect que nous avions pour elle; nous fîmes donc ainsi. Et ces dix ou douze qui étaient là firent signe aux autres de faire comme nous et tous allèrent aussitôt baiser la croix.

Ils me paraissent gens d'une telle innocence que si on pouvait les comprendre et qu'ils nous comprissent, ils seraient bientôt chrétiens car ils n'ont pas de croyance et n'en connaissent aucune, à ce qu'il semble. Et par conséquent si les proscrits qui doivent demeurer ici apprennent bien leur langage et les comprennent, je ne doute pas que, selon les saintes intentions de Votre Altesse, ils se fassent chrétiens et embrassent notre

será tamanha, que haverá nela bem vinte ou vinte cinco léguas per costa. Traz ao longo do mar, em algumas partes, grandes barreiras, delas vermelhas e delas brancas, e a terra, por cima, toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta é toda praia palma, muito chã e muito fermosa. Pelo sertão nos pareceu, do mar, muito grande, porque, a estender olhos não podíamos ver senão terra e arvoredos, que nos parecia mui longa terra.

Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem nenhũa coisa de metal nem de ferro, nem lho vimos. Pero a terra em si é de muito bons ares, assi frios e temperados como os d'Entre Douro e Minho, porque neste tempo d'agora assi os achávamos como os de lá; águas são muitas, infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo per bem das águas que tem. Pero o melhor fruto que nela se pode fazer me parece que será salvar esta gente, e esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. E que aí não houvesse mais que ter aqui esta pousada para esta navegação de Calecute, abastaria, quanto mais disposição para se nela cumprir e fazer o que Vossa Alteza tanto deseja, a saber, acrescentamento da nossa santa fé.

E nesta maneira, Senhor, dou aqui a Vossa Alteza [conta] do que nesta vossa terra vi, e se algum pouco alonguei, Ela me perdoe, porque o

qu'à mon avis il y a bien 20 ou 25 lieues de côte. Elle présente le long de la mer en quelques endroits de grandes élévations, les unes rouges et les autres blanches, et la terre au-dessus est toute plate et couverte de grandes forêts. D'un bout à l'autre ce n'est qu'une grève plane comme la paume de la main et très belle. À l'intérieur, depuis la mer, elle nous a semblé très grande, car à perte de vue nous ne pouvions apercevoir que terre et forêts et le pays nous paraissait fort étendu.

Jusqu'à présent nous n'avons pu savoir s'il y a de l'or ou de l'argent ni aucun objet de métal ou de fer, et nous n'en avons pas vu. Mais la terre elle-même jouit d'un air excellent, aussi frais et tempéré que celui d'entre Douro et Minho, car en la présente saison, nous le trouvions pareil à celui de cette province; il y a de l'eau en abondance, à profusion. Et cette terre est si plaisante que si l'on veut en tirer profit tout pourra y être cultivé grâce à la quantité d'eau qu'elle possède. Mais le meilleur fruit que l'on puisse en tirer, à mon avis, ce sera de faire le salut de ces gens et telle doit être la première graine que Votre Altesse doit semer. Et quand bien même il n'y aurait ici que cette possibilité d'étape pour la traversée vers Calicut¹, cela serait suffisant; à plus forte raison si l'on peut y accomplir et y réaliser ce que Votre Altesse désire tant, à savoir la propagation de notre sainte foi.

Et voilà comment, Sire, je rends compte à Votre Altesse de ce que j'ai vu dans cette contrée qui est vôtre, et si j'ai été un peu long, veuillez me pardonner. Car

desejo que tinha de vos tudo dizer mo fez assi pôr pelo miúdo.

E, pois que, Senhor, é certo que assi neste cargo que levo, como em outra qualquer coisa que de vosso serviço for, Vossa Alteza há de ser de mi muito bem servida, a Ela peço que, por me fazer singular mercê, mande vir da ilha de São Tomé, Jorge d'Osório, meu genro, o que d'Ela receberei em muita mercê.

Beijo as mãos de Vossa Alteza.

Deste Porto Seguro, da vossa Ilha da Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de Maio de 1500.

Pero Vaz de Caminha

c'est le désir que j'avais de ne rien omettre qui m'a fait donner tous ces détails.

Et puisqu'il est certain que, dans la charge qui m'est confiée de même qu'en toute autre chose qui puisse relever de votre service, je serai toujours le très fidèle serviteur de Votre Altesse, je vous prie, Sire, de m'accorder la grâce insigne de faire revenir de l'île de São Tomé, Jorge d'Osório mon gendre; je recevrai cela comme une immense faveur.

Je baise la main de Votre Altesse.

A Porto Seguro, en votre île de la Vraie-Croix, aujourd'hui vendredi premier mai 1500.

Pero Vaz de Caminha