



HAL
open science

Métissages et espaces transculturels : reflet d'image et mises en scène chez les Indiens Tapeba

Martin Soares

► **To cite this version:**

Martin Soares. Métissages et espaces transculturels : reflet d'image et mises en scène chez les Indiens Tapeba. Cahiers des Amériques Latines, 2010, 2010/3 (65), pp.89-102. 10.4000/cal.634 . hal-04747929

HAL Id: hal-04747929

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-04747929v1>

Submitted on 22 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Public Domain

Métissages et espaces transculturels : reflet d'image et mises en scène chez les Indiens Tapeba

Martin Soares



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cal/634>

DOI : 10.4000/cal.634

ISSN : 2268-4247

Éditeur

Institut des hautes études de l'Amérique latine

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2010

Pagination : 89-102

ISBN : 9782371540552

ISSN : 1141-7161

Ce document vous est offert par Université Lumière Lyon 2



Référence électronique

Martin Soares, « Métissages et espaces transculturels : reflet d'image et mises en scène chez les Indiens Tapeba », *Cahiers des Amériques latines* [En ligne], 65 | 2010, mis en ligne le 31 janvier 2013, consulté le 15 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/cal/634> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cal.634>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Métissages et espaces transculturels : reflet d'image et mises en scène chez les Indiens Tapeba

Depuis quelques années certains groupes minoritaires du Nordeste brésilien s'exercent à l'identification complexe de leur patrimoine matériel et immatériel en s'appuyant sur un critère de dynamisme interne, d'invention et de capacité d'agir. Ces groupes singuliers sont des communautés indiennes « sans histoire », plus exactement confrontées à un passé effacé. Les Tapeba, dont il est question dans ce texte, connaissent cette absence et ce manque. Cet affect ne leur permet pas de s'appuyer sur un socle culturel et historique faisant l'objet d'une longue transmission jusqu'à nos jours pour confirmer leur particularité ethnique. Pour construire la mémoire, la prise en compte de cette réalité s'effectue en interrogeant le rôle social et citoyen des musées et des centres culturels installés sur leur territoire. L'enjeu politique y est d'autant plus important face à la fragilité d'un patrimoine culturel fragmenté et discontinu qu'il s'agit non seulement de confirmer une mémoire vivante mais aussi de faire reconnaître, en même temps, le passé lointain sur lequel elle repose. À défaut de pouvoir être retrouvée – parfois par bribes et traces apparaissant dans de rares archives –, l'histoire reste donc à inventer comme l'est simultanément, dans un même geste, le présent. Dans un tel contexte, l'enjeu de la délimitation d'un patrimoine culturel, et en corrélation celui de sa reconnaissance, dépendent

* Université Lumière Lyon 2/Centre de recherches et d'études anthropologiques.

aussi de l'invention des modes de transmission qui favorisent la fabrication de la différence ou de la spécificité d'une dynamique singulière. La question se porte sur la manière même de traiter cette amnésie, de la patrimonialiser et, malgré tout, de parvenir à dire et à faire l'histoire tapeba. Le tourisme, national et international, joue un rôle important dans ce processus d'ethnisation, subtilement invité à contribuer à l'invention du quotidien tapeba et de son passé comme à participer aux enjeux d'un négociant identitaire et à la recherche d'une (re) connaissance transculturelle.

Cette situation paradoxale, par-delà la complexité de la constitution, de l'identification et de la préservation de ce patrimoine culturel, montre que la ritualité des gestes et des sociabilités ne réfléchit pas moins le passé qu'elle ne l'invente en le rendant réel par des formes expressives actuelles. Ces communautés n'ont guère le choix et la création d'un musée garant de leur culture est nécessairement un acte politique lorsqu'elles risquent à tout moment l'exclusion, la marginalisation et l'indifférence. L'exemple du centre culturel et du musée des Tapeba, groupe indien localisé dans l'État du Ceará à Caucaia, me permet d'interroger cette action politique à partir de leur conception de ces lieux de mémoire et de l'usage qu'ils en font pour inventer au quotidien une matérialité flexible et un lieu de passage à travers les cultures. En conjuguant création, valorisation et actualisation de leur culture, ils parviennent à prendre en compte les métissages et les mutations socioculturelles de la société brésilienne. Ils veillent surtout à ne pas être effacés par ces processus et cet environnement instable. Pour autant, la notion de culture peut sembler inquiétante dès lors qu'elle tend à réifier et à geler l'altérité en l'essentialisant sous prétexte de repenser la diversité culturelle. Cela n'empêche nullement ces communautés de s'inscrire résolument dans un autre paradigme de conception et d'action muséales, culturelles et touristiques.

La présence-absence des Indiens Tapeba

L'ethnie tapeba se situe dans l'État du Ceará et elle est composée de 17 communautés rassemblant au total une population de 5 000 membres. Pour l'ensemble de ces groupes localisés sur une même commune métropolitaine, la survie dépend de la reconnaissance et de la démarcation de leur territoire, mais aussi de l'accès aux soins médicaux, à l'alphabétisation et à la scolarité, et de l'action qu'ils mènent au quotidien contre la discrimination subie. Ces conditions perdurent dans tout le Brésil depuis l'occupation successive des territoires indigènes de l'époque coloniale au XVIII^e siècle. Les différents régimes d'administration indigéniste, en s'appuyant sur des législations favorables aux autorités religieuses, n'hésitaient pas à recourir à des transferts de population indienne afin d'établir des regroupements sous contrôle en leur accordant parfois officiellement le titre de propriété foncière. C'est de l'un de ces regroupements, rassemblant



quatre ethnies indiennes distinctes – les Potiguara, les Tremembé, les Kariri et les Jucás – mais aussi des esclaves fugitifs africains que les Tapeba seraient issus, nés de ce métissage interethnique.

Ce regroupement avait formellement reçu son titre de propriété en 1723 mais l'ethnogenèse des Tapeba ne peut pas prétendre à une date de naissance exacte. En revanche, il est certain qu'elle résulte d'un long processus impulsé après le décret de 1863 déclarant la disparition définitive de toute la population indigène du Ceará. À partir de cette date, les premières revendications pour une reconnaissance territoriale commencent et dureront plus d'un siècle avant d'être entendues, dans un contexte continu d'exclusion radicale des Indiens. Il faudra attendre les années 1980 pour que les Tapeba obtiennent les premiers signes de reconnaissance de leur cause, en procédant à l'exploitation et à la valorisation des ressources naturelles de leur territoire et en recevant différents appuis portant parfois leurs revendications à l'extérieur du Brésil¹. Ces enjeux ont permis la nomination d'un *cacique* (leader politique) partageant son autorité politique et morale avec un *pajé* (chamane) et des *conselheiros* (membres du conseil tribal) désignés par la communauté. Cette constitution se présente comme garante de la tradition et de l'«authenticité» en prêtant une configuration sociopolitique à des espaces consacrés à la mise en scène de la culture tapeba.

Cependant, la formation de la société brésilienne dans son contexte colonial ne pouvait pas se faire sans recourir stratégiquement au métissage biologique de ses composantes en raison de la faiblesse démographique des colonisateurs portugais. C'est ainsi que bon nombre d'ethnies se seraient très vite fondues dans la «masse», jetant ainsi et malgré elles le doute et la suspicion sur leur appartenance indienne. Il devient alors difficile de pouvoir témoigner d'un passé historique, discrédité en raison des métissages qui en troublent l'image et en altèrent l'«authenticité». L'appropriation coloniale de l'ensemble des territoires du Nordeste par les politiques nationales et l'invention idéologique de la catégorisation identitaire des Métis, sous l'appellation de *caboclo*², dès les premières décennies du XIX^e siècle ont voilé l'existence de ces groupes. C'est le cas des Tapeba comme pour la plupart des communautés indigènes du Nordeste. Ces groupes sont depuis longtemps des Indiens mêlés ou des Métis, *índios misturados*, s'opposant ainsi aux «purs» du passé, idéalisés et présentés comme constitutifs d'une antériorité mythique. Ainsi éclipsés et comme conséquence de leur longue absence, ils ont été empêchés de devenir sujets d'action politique.

1. La Fondation de l'Abbé Pierre s'est impliquée dans l'action menée par les Tapeba pour la démarcation de leur territoire. Les Tapeba travaillent aussi avec différentes ONG internationales et sont en lien avec des universitaires étrangers.
2. Le terme «caboclo» désigne généralement les populations rurales de l'intérieur du pays, descendantes des métissages d'Indiens et de Portugais.

Cet effacement était d'autant plus efficace qu'avant la fin du XIX^e siècle on ne parlait plus en termes de peuple, de groupe ou de communauté indigènes dans le Nordeste brésilien. Au cours de la majeure partie du XX^e siècle, les américanistes français et nord-américains ne s'opposaient pas à ce point de vue. L'anthropologue brésilien Darcy Ribeiro ne le contestait pas moins, parlant de « résidus des peuples indigènes du Nordeste »³, en rappelant et confirmant leur disparition. Pour les communautés isolées indiquant encore une provenance native, Darcy Ribeiro identifiait les symboles qu'elles utilisaient dans les années 1960 pour attester d'une origine incertaine et probablement empruntée aux esclaves africains ou aux Européens. C'est le cas des Potiguara qui utilisent dans leurs danses le *zambé* et la *puitã*⁴ comme instruments musicaux. C'est aussi celui des Xucuru, autre ethnie pratiquant le culte du *Juazeiro Sagrado* comme cérémonie religieuse, un pèlerinage issu du catholicisme très imprégné de messianisme, mais qui attestent qu'il leur est propre. Dans le *Handbook of South America Indians*, écrit en 1946, seules quelques ethnies nordestines étaient identifiées et leur localisation rapportée dans quatre articles écrits par Robert Lowie [1946, p. 557-566] et Alfred Métraux [1946, p. 523-530, p. 571, p. 573-574]. Les politiques et les recherches indigénistes ont largement contribué à cette marginalisation et de nos jours le défi de l'action indigéniste du Nordeste, soutenu par la FUNAI⁵, est avant tout le rétablissement de territoires aux Indiens. Par la perte de leur culture – rejoignant très vite le registre des « traditions populaires » – et de leur territoire, les groupes indigènes nordestins ont progressivement perdu leur statut de collectivité pour devenir des groupes *remanescentes* (rémanents) ou *descendentes* (descendants). Plus que jamais, les centres et les musées marquant culturellement les territoires indiens concentrent l'enjeu politique de la reconnaissance, à l'extérieur comme à l'intérieur du groupe, par des modes de création incitant à la reproduction de styles, à l'imitation ou, plus précisément, à l'identification. Mais s'il s'agit de marquer symboliquement l'espace territorial – enjeu crucial pour obtenir la reconnaissance d'une culture différenciée –, cela n'empêche nullement l'ensemble des motifs, des décorations et des styles de révéler un répertoire de graphisme créé selon une grande liberté individuelle.

L'objectif prétend néanmoins vouloir inscrire le territoire dans un processus dynamique de circulations et de rencontres des différentes composantes culturelles du Brésil. En d'autres termes, le territoire reste brésilien et propriété contrôlée de l'État-nation, mais il est aussi indien comme il l'était auparavant. Ce processus de territorialisation ne peut plus être perçu comme étant unique et homogéné-

3. D. Ribeiro, *Os índios e a civilização*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1970, p. 56 : « [...] resíduos da população indígena do nordeste [...] ».

4. Percussions et Cuica empruntées aux instruments musicaux afro-brésiliens.

5. *Fundação Nacional do Índio* (Fondation Nationale de l'Indien, un des principaux organismes de protection des Indiens du Brésil).



sant, son actualisation par les Indiens cherche exactement le contraire. Chaque groupe repense ses formes d'échange, interroge ses métissages, s'affirme comme collectivité, s'approprie ces croisements ou ces entrelacements en fonction de ses intérêts et de ses croyances. La reconnaissance recherchée, bien souvent soutenue par des agents et des institutions étrangères, contraint chaque communauté à se présenter comme une unité religieuse, avec ses propres rituels et les cérémonies qu'il convient de mettre en scène, nous y reviendrons. De cette manière, le passé effacé, impalpable et invisible, peut être invoqué pour évoquer un temps antérieur et signifier une continuité historique. Jeu complexe pour lequel se métissent les temps et les espaces, forçant à la prise en charge de l'image contraignante pour réinventer une généalogie culturelle. Voyons plus exactement de quoi relève cette action politique qui nous amène à interroger le centre et le musée qui s'y intègrent comme des « espaces de transculturation ».

Ethnoscénologie indigène

La naissance des projets muséaux s'étend progressivement à partir des années 1980 en s'appuyant sur deux articles de la Constitution fédérale brésilienne, non sans connaître une longue période d'incertitude et de luttes politiques avant leur première mise en forme. L'article 231, certainement le plus favorable pour cette construction, stipule que « sont reconnues aux Indiens leur organisation sociale, leurs coutumes, leurs langues, leurs croyances et leurs traditions »⁶. Mais il faut aussi y joindre, pour détailler ce socle constitutionnel, l'article 47 « garantissant le respect du patrimoine culturel des communautés indigènes, de leurs valeurs artistiques et de leurs modes d'expression »⁷. Ce contexte de révision de la Constitution fédérale cherchant une meilleure intégration de ces populations marginalisées sera également accélérateur d'invention culturelle, autant pour marquer ethniquement le territoire que pour confirmer la mémoire vivante d'une ethnie resurgissante, non sans difficultés cependant. En effet, s'inscrire dans une catégorie générique, celle de l'Indien, n'est pas sans contrainte et c'est au cours de luttes politiques, de manifestations et de revendications que vont se cristalliser à nouveau les traits d'une image aux usages souvent limités. Le poids du terme générique contraint à la mise en scène de l'ethnicité et c'est seulement lorsqu'ils sont collectivement réunis et spectaculairement exposés, pour répondre positivement aux grilles d'évaluation visuelle du recensement ethnique, qu'ils obtiennent entre eux l'unité que le terme « Indien » connote.

6. Art. 231: *São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, linguas, crenças e tradições.*

7. Art. 47: *É assegurado o respeito ao patrimônio cultural das comunidades indígenas, seus valores artísticos e meios de expressão.*

Ces espaces de « culture visible » sont conçus comme constituant une articulation indispensable entre un monde indigène et ce qui lui est exogène et ne sauraient être une frontière, à moins qu'elle ne soit très poreuse. Il s'agit davantage d'un entre-deux susceptible de permettre la remise en question d'une polarisation trop forte entre le dedans et le dehors, d'un lieu que les Tapeba présentent comme un Centre de production culturelle, (*Centro de produção cultural*) situé sur le territoire communal de Caucaíá, dans la périphérie de Fortaleza. On y accède très facilement par la BR 222, route nationale qui traverse cet espace, sorte de trait d'union entre deux villes où se dispersent çà et là des habitations précaires et des bouts de *favelas*. Cette voie donne aussi accès aux magnifiques plages du littoral. Elles sont à proximité et des milliers de touristes nationaux et internationaux y déferlent chaque année depuis l'aéroport de Fortaleza, mais la récente vocation touristique du Ceará ne semble toujours pas atténuer la fragilité socio-économique de cette région. Généralement intrigués et attirés par l'imposante architecture en forme de *oca*⁸ qu'on peut voir en bordure de cet axe routier, notamment par l'étrange originalité de son toit à double étage en feuilles de palmier séchées et tressées, bon nombre de ces touristes font une halte au Centre tapeba. L'aspect intrigant de cette construction vient aussi de sa situation au cœur d'un environnement urbain à forte densité démographique, à l'instar des mégapoles du Brésil ou de l'Amérique latine en général.

Ce paysage, les Tapeba le connaissent bien puisqu'ils l'habitent depuis longtemps. Selon eux, leur territoire s'y confond et ils étaient là bien avant la naissance de Fortaleza, du temps où ils parlaient encore en tupi, avant même l'arrivée des premiers Portugais. Mais ce n'est pas dans ces terrains vagues périphériques, entre axes et échangeurs routiers, que les touristes s'attendent à rencontrer des Indiens au Brésil. Leur perplexité est d'autant plus grande que cette architecture atypique combine des jeux de force complexes en utilisant des matériaux naturels, des technologies modernes et des savoir-faire anciens. Dans cet espace spécifique sont exposés et commercialisés les éléments variés de la culture et des traditions tapeba. Des herbes médicinales y constituent une pharmacopée, des arts culinaires indigènes que le visiteur peut goûter renforcent l'idée d'une transmission culturelle active. De nombreux objets sont offerts à la vente, colliers, coiffes en plume, arcs, vannerie, poterie, et même du *mocororó*, cet alcool tiré du caju que les Indiens consomment lors des événements festifs et religieux. Des peintures corporelles sont proposées, en *urucum* ou en *jenipápo*, teintures naturelles mêlant les couleurs rouge et noir bleuté qu'ils arborent entre eux.

La visite du Centre est la plupart du temps augmentée de nombreux commentaires que les Tapeba offrent généreusement sur toute la chaîne de production artisanale visible au sein même de ce lieu. Rappelons d'ailleurs qu'il est nommé

8. Terme tupi-guarani signifiant *a casa* (la maison).



par les Tapeba comme étant un lieu de production culturelle. La mémoire doit être maintenue vivante, mémoire qui s'invente au quotidien dans le jeu des variations des métissages brésiliens. Et attester d'une mémoire vivante prend forme dans ce centre à travers une scénologie et une expographie différenciées, qui se donne à voir dans la concrétisation même de la culture dans l'instant présent et immédiat. Il revient alors au spectateur, par sa présence et sa participation, d'attester de la validité de cette culture sur scène et ce n'est qu'après avoir visité la *Casa da Memoria tapeba* (Maison de la mémoire tapeba) – qui renferme instruments, objets et artefacts renvoyant à des pratiques sociales, religieuses, médicinales, des expressions corporelles et esthétiques, des représentations graphiques, des connaissances et des savoir-faire – qu'il sera convaincu d'être face à de « vrais » Indiens. Son doute s'effacera définitivement si, par chance, il assiste à un *Toré*, dans le *Círculo Simbólico* (cercle symbolique) réservé à cette danse sacrée et à ses chants.

Ce vaste complexe culturel et indigène pris dans un environnement urbain comprend donc des parties indissociables les unes des autres. Cette association est indispensable pour créer la dynamique voulue par les Tapeba : ces derniers faisant de cet ensemble un lieu organique et original de production culturelle – transculturelle plus exactement – le regard des touristes joue un rôle important. Inauguré au cours de l'année 2005 devant un public composé majoritairement d'universitaires et de journalistes, cet ensemble est, depuis, un lieu central d'activités de recherche, d'interprétation, de documentation et comme le rappellent les Indiens concernés, d'éducation, d'exposition et de communication de la culture tapeba. Outre l'exposition des savoirs et des savoir-faire, on y trouve encore l'inventaire des articles de presse, des notes de recherches sur les Tapeba, de nombreux travaux ethnographiques et anthropologiques collectés dans les universités du Brésil et des informations sur l'émergence de cette ethnie à partir des années 1980. Cette approche sur l'historicité de la longue invisibilité des Tapeba invite le visiteur à découvrir une culture en la rencontrant dans sa temporalité et sa complexité présente. L'objectif pourrait être de lui permettre de contribuer à l'actualisation de la culture tapeba, de devenir témoin et acteur de sa « (re)naissance ».

En général, la question de la reconnaissance d'un groupe, qui suscite aussi une problématique territoriale, demande d'orienter l'approche selon des procédures permettant l'identification de son patrimoine afin de pouvoir le détacher comme objet d'intervention et de sauvegarde. Cela permet avant tout de le placer dans un champ de visibilité. Il est même important de mettre en valeur la diversité des éléments de culture qui se manifestent en lui, comme le rappelle Joaquim Pais de Brito [Pais de Brito, 2004, p. 151-160] et les Tapeba ne manquent pas d'y recourir en singularisant leur patrimoine et en contribuant, dans le même temps, à son métissage. Mais ils ont conscience aussi qu'il n'est pas là en permanence, qu'il n'est pas une réalité fixe et toujours présente dans la société. Et comment travailler avec une réalité qui n'est pas toujours présente mais qui doit

se manifester pour pouvoir rester et se maintenir au-delà de sa matérialisation concrète ? Le patrimoine culturel est donc difficilement cernable puisqu'il est en évolution permanente, soumis aux mutations des dynamiques de la globalisation. L'exercice pourrait donc être faussé dès le départ, à moins de considérer que la manière même de construire une mémoire peut aussi être patrimonialisée pour répondre à certains enjeux.

Les (en)jeux de la reconnaissance

L'appropriation même de ces notions et leur actualisation par les groupes concernés s'inscrivent résolument dans un autre sens que ceux de disparition et d'extinction, suscitant l'enthousiasme des anthropologues. L'exemple des Tapeba, comme bien d'autres, montre combien leur émergence ou leur réapparition a permis la réouverture d'un espace ethnique, dans lequel s'élabore une organisation politique et s'effectuent des rituels, marqueurs de différence. Mais pour cela, il faut maintenir la mémoire vivante et surtout la rendre visible, quitte à l'inventer. Ce modèle est actuellement adopté par l'ensemble des communautés nordestines, toutes traversées par différents flux et traditions culturelles perçus comme nécessaires dans un contexte interethnique [Barth, 1988, p. 120-142; Hannerz, 1997, p. 7-39; Hobsbawm, 1993, p. 51-57]. Ces circulations et ces échanges culturels renforcent la recomposition des symboles spécifiant une communauté indigène et s'effectuent entre différents groupes par un jeu d'influences et de savoirs prêtés car avant tout qualifiés d'indiens.

C'est le cas du *Toré*, transmis des uns aux autres et se transformant ainsi. Il est pratiqué par toutes les communautés, au point d'être devenu une institution commune et un rituel politique d'affirmation identitaire indienne. La valeur symbolique est ici très importante. Ce Cercle sacré apporte non seulement une plus-value certaine à la reconnaissance ethnique, mais il répond surtout aux exigences des gestionnaires de la culture, nombreux à prendre part aux décisions des politiques culturelles et touristiques ainsi qu'aux nouveaux modes de recensement ethnique. Il n'en demeure pas moins que son origine ne peut être localisée, chaque groupe l'adaptant à ses propres rituels, instituant une nouvelle cérémonie et des relations à chaque fois redéfinies. Ces échanges et ces transmissions de cultures donnent aussi lieu à la formation de nouveaux groupes ethniques. Les communautés Pankararé, Kantaruré et Jeripancó sont nées ainsi, après s'être approprié la danse rituelle de *Praia* proche du *Toré*, transmise par les *pajés* Pankararu, en reconstruisant pour chacune d'entre elles de manière différente cette cérémonie au cours de laquelle dansent des masques qui représentent des êtres enchantés. Mais retenons le caractère particulièrement dynamique et accéléré de ce processus d'ethnisation dans lequel les musées et les centres culturels jouent un rôle central. C'est dans ces lieux de culture conçus comme



projets muséaux que métissage et particularité culturelle trouvent une articulation possible, élaborée par la grammaire stylistique du groupe. Les touristes n'ont que rarement connaissance de la contribution qu'ils apportent à ces dynamiques ethniques et territoriales. En établissant un lieu de frontière, il s'agit avant tout de problématiser la différence, de la rendre symboliquement visible, pensable et acceptable. Cette action prête à la citoyenneté une dimension internationale, le centre culturel est ouvert et appelle le monde entier.

Au cours du *Toré* pour lequel les Tapeba se couvrent de leurs parures et de leurs couleurs, parfois en possession de leurs armes, les pas martèlent le sol au rythme cadencé des maracas du *pajé*. Les touristes sont vivement conviés à la danse, à entrer dans le cercle sacré et à partager le *mocororó*. L'enchantement des spectateurs est le plus souvent garanti en participant ainsi à une « spiritualité exotique » revitalisante et en communion avec l'environnement naturel. Cela permet aussi de nombreux échanges grâce à cette proximité, révélant l'Autre de manière réciproque. L'un révèle son imaginaire exotique, l'autre l'interroge subtilement, le retourne et le récupère pour conquérir une reconnaissance nécessaire puisée dans cet imaginaire. Mais tout n'est pas aussi simple et devoir attester d'une mémoire vivante en s'exposant soi-même est particulièrement contraignant. Une autre intention se manifeste au sein du musée et du jeu d'interactions avec le public. Ce qui est négocié avec ceux qui visitent la culture tapeba en train de se faire et de se montrer dans ce lieu, c'est le statut et la valeur de l'objet patrimonial, matériel et immatériel et sa prise en compte par cette communauté fait preuve d'un mode original d'action politique.

Se montrer ainsi a pour objectif d'exposer une mémoire tendue entre fiction et réalité, de l'extérioriser pour la consolider mais aussi de l'incorporer en la rendant animée et vivante aux yeux des spectateurs. Il s'agit alors de faire preuve d'une continuité et d'une antériorité culturelle, sur scène et au sein d'une communauté, en rejouant ce qui vient du passé ou est supposé en venir. Les objets et les sujets se chargent ainsi d'un passé et d'une histoire par un jeu scénique et par une esthétique, par ce qu'il convient d'appeler une ethno-scénologie. La scène devient garante de ce passé nécessaire à la reconnaissance d'une différenciation ethnique, le jeu et le spectacle reconstituent des temporalités passées dans un temps présent. L'animation doit même confirmer que ce dernier ne change pas – ce qui est pure fiction – et reste éternellement le même. C'est ainsi que les spectateurs participent autant que les Indiens à la reconstruction d'une généalogie culturelle en déployant un imaginaire commun et conforté par l'adéquation esthétique et exotique qu'il rencontre. Simultanément et en accord avec cette image contraignante – l'Indien mythique – l'usage de cet imaginaire que les Tapeba mettent en scène, en le jouant ou en le simulant, leur permet de s'inventer une différenciation ethnique et de se faire reconnaître ainsi, Indiens présents dans la continuité de leur passé.

Dans le Nordeste brésilien, rares sont les groupes indigènes perdurant autour d'une filiation commune. Même les Fulni-ô, les seuls à préserver leur langue spécifique, n'ont pas échappé aux métissages caractérisant ce pays et penser en terme de groupes isolés est certainement un leurre. Les catégories globalisées de l'ethnicité, comme celles de «peuple autochtone» et de «population afrodescendante» permettent difficilement de comprendre ce processus de démultiplication et de foisonnement de nouvelles ethnies. Il n'en demeure pas moins que ces processus d'ethnisation signifient également le renouvellement, plus exactement la transformation des rapports de domination, en particulier dans la qualification ethnique, dans la définition et l'attribution de l'ethnicité, et dans la construction même de l'altérité. Pour certains chercheurs, il existerait davantage d'«ethnique» sans ethnicité, à l'instar d'une «négritude sans ethnicité» [Sansone, 2004], phénomène semblable aux Amérindiens du Nordeste brésilien inventant des «traditions non traditionnelles» [Gilroy, 1994], que de tentatives vaines de cloisonnement ou de crispation identitaires. Tous mettent l'accent sur ces traits de transculturalité.

Traditions et expressions orales, arts du spectacle, pratiques sociales, événements festifs et rituels, savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel, connaissances et pratiques associées à la nature, ne font pas l'objet d'un tri dans le patrimoine à la seule fin de remplir une fonction d'évocation de la culture. Le complexe culturel et muséologique *tapeba* présente le projet permanent, doublé d'un principe méthodologique, de considérer les registres où ce patrimoine se manifeste, les protagonistes qu'il implique et les conditions qui jouent sur son élaboration. Il impose l'identification de dynamiques ou d'inerties qui peuvent faciliter ou nuire à sa reproduction ou à sa protection et aussi de tous les vecteurs qui permettent d'appréhender son historicité. En même temps, il trace les perspectives et les conditions de sa permanence [Pais de Brito, 2004, p. 151-160]. Le centre culturel dans son ensemble crée ainsi les qualités dynamiques de la réflexivité et de l'évolution du groupe, permettant la découverte des autres et de soi-même. C'est exactement cet argument qui parvient à convaincre les partenaires d'une telle opération, les politiques culturelles régionales et nationales ainsi que les acteurs internationaux. La reconnaissance d'une ethnie indienne autoproclamée ne s'effectue pas, néanmoins, sans de nombreux autres défis pour se faire entendre.

Reflet d'image et transculturation

Sous le même terme générique – Indiens, indigènes ou autochtones – coexistent au Brésil des groupes allant de dizaines de milliers d'individus comme les Guarani et les Terena à quelques dizaines seulement comme les Akuntsu et les Kanoê. Certains sont insérés dans un tissu urbain comme les *Tapeba*, d'autres ont été mis en contact récemment, parfois depuis quelques années seulement,



et d'autres encore préfèrent l'isolement, vivant le plus souvent de chasse et de cueillette comme les Awá et les Maku. C'est aussi en raison de ces modes d'existence extrêmement différents les uns des autres qu'il peut être éprouvant d'être reconnu comme Indien, quand il s'agit davantage de le devenir ou de le confirmer selon des formes spectaculaires contraignantes que par tout autre mode de reconnaissance se dispensant d'une mise en scène. Les ethnies émergentes et s'autoreprésentant à partir des années 1980 n'étaient pas connues des institutions indigénistes auparavant, ni même décrites dans la littérature ethnologique. On peut encore citer les Tinguí-Botó, les Karapotó, les Kantaruré, les Jeripancó, les Wassu, parmi d'autres « nouvelles ethnies sans ethnicité »⁹ [Hall, 1996 ; Sansone, 2004]. Par-delà les termes choisis pour décrire ces processus ou définir les spécificités culturelles de ces « communautés composées » [McLeod, 2000] d'individus aux trajectoires aussi ressemblantes que différentes, une « ethnologie des pertes » [Pacheco de Oliveira, 1988, p. 47-77] et des absences serait nécessaire pour comprendre l'émergence des Indiens du Ceará, comme du Nordeste en général. Ce nouveau regard ne pourrait pas se dispenser d'une approche descriptive et interprétative susceptible de mettre au jour des connaissances sur les processus d'effacement d'un groupe.

Notons cependant que les procédures actuelles de qualification et de reconnaissance ethniques connaissent une extrême lenteur en raison de la difficulté à prouver une filiation territoriale et généalogique, condition *sine qua non* pour obtenir un droit de propriété et de reconnaissance. En ce sens, le cas des Tapeba est exemplaire face aux réactions qu'ont suscitées leurs revendications, allant jusqu'à vouloir prouver ou nier la véracité de l'ascendance indigène par analyse de sang. En revanche, les revendications pour être ethniquement recensés ne faiblissent pas, au contraire, et touchent aujourd'hui tous les États fédéraux du Brésil. Les communautés amérindiennes autodéclarées augmentent de 150% de 1991 à 2000 [recensement IBGE]¹⁰. Plus encore, ces mouvements de revendication ethnique et d'ethnisation ne cessent de se multiplier et de s'organiser en réseaux au point que parler de ces mouvements au singulier n'a plus aucun sens. En effet, la liste des ethnonymes du Brésil accueille chaque fois plus de « nouvelles ethnies » ou de « communautés composées » d'Indiens, d'Afro-Bréiliens et de Blancs.

Le musée et le Centre culturel dans son ensemble jouent ainsi un rôle double. La reconstruction généalogique inventée par les Indiens Tapeba met en lumière l'œuvre de l'oubli – celui du passé indigène de cette communauté. Elle éclaire aussi les sentiers détournés du souvenir et de la mémoire au sein même des

9. Telles que les définit Stuart Hall dans son article « New ethnicities », in David Morley *et al.* (orgs.), *Stuart Hall: Critical dialogues in Cultural Studies*, Londres-New York, Routledge, (1989) 1996, des ethnies qui, en s'autoreprésentant, cherchent à dépasser les représentations fixistes d'une ethnicité qu'on leur impose de l'extérieur.

10. *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas* (Institut Brésilien de Géographie et de Statistiques).

processus de métissage convergeant vers la formation de la société brésilienne. S'agit-il d'une mémoire métisse, comme l'interroge Laurent Vidal pour la fête de *São Tiago* au Brésil [Vidal, 2005, p. 90-102]? Le même phénomène s'y donne à voir à travers l'action d'autres communautés également affectées d'une amnésie involontaire. Si les Tapeba d'aujourd'hui sont bien les descendants des premiers occupants du territoire national, ils ne sont pas vraiment ceux que l'on imaginait voir sur scène. Résultants des processus de fortes désagrégations culturelles voulues par les colonisateurs, rappelons que les Tapeba descendent des alliances effectuées entre quatre autres ethnies, les Tremembé, les Potiguara, les Kariri et les Jucás. Mais il y a aussi des descendants de Portugais et des descendants d'esclaves africains parmi les membres de cette communauté. Tous participent à la gestuelle et à la scénographie mises au service de la défense d'un patrimoine prétendument historique. C'est donc une autre raison qui traverse l'enjeu muséal et politique des Tapeba comme des autres Indiens nordestins, dans un contexte métis où l'identité devient variable en fonction des circonstances. Les exigences culturelles peuvent être doubles sans pour autant être contradictoires comme l'avait si bien montré Roger Bastide à travers son « principe de coupure » [Bastide, 1955]. Les Tapeba font un usage très pratique de ce principe qui leur permet par un jeu de reflet de connaître les deux côtés du miroir.

Les Indiens du Nordeste sont aussi des Brésiliens insérés dans un tissu urbain et partageant les références et activités d'un monde industriel, initiés à la technologie moderne et à l'écologie, passant d'une vie traditionnelle aux rythmes de la ville, d'un mode vestimentaire à un autre, et participant ainsi à plusieurs et à différents modes de penser et de vivre le monde. Ils peuvent encore être catholiques ou protestants, pentecôtistes ou évangélistes, umbandistes, et danser le *Toré* dans le cadre de leurs cérémonies, sans pour autant ressentir de contradiction en passant d'une pratique à l'autre. Mais l'Indien apparaît encore souvent comme un élément à évaluer ou à jauger afin de préserver ce qu'il peut représenter de positif. Bien que développant des stratégies d'incorporations d'éléments de cultures globalisés et favorisant l'implantation de politiques sociales dans les régions de son intervention politique, il doit être caractérisé par quelques traits, toujours les mêmes, étayés par des présupposés de tout ordre. Ces traits permettent de créer l'image telle qu'elle doit apparaître aux yeux du spectateur. La mise en scène des signes ethniques est là pour provoquer un effet de réel et reproduire une image qu'acteurs et spectateurs construisent ensemble, dans un espace circulaire où la notion d'identité est sans cesse remise en question. Si cet espace au cœur de leur territoire permet aux Tapeba de s'inscrire dans un système normatif et évaluatif, accessible et désiré par le public, en revanche, par la pluralité des pratiques et des identifications possibles, aucune identité ne peut vraiment dominer et aucune mémoire ne peut vraiment s'imposer sur les autres. Le *Toré*, auxquels sont invités les spectateurs, remplit notamment cette fonction : inclure dans un même cercle



magique tous les protagonistes d'un monde contemporain davantage caractérisé par des flux et des circulations que par des structures et des organisations stables [Appadurai, 1994]. Il en est ainsi du patrimoine culturel de ces Indiens qui suscite le doute. Il doit nécessairement rester mouvant, incertain et insolite dans un espace qui se présente comme un lieu de passage entre les cultures. Le tourisme mondial et les médiations de l'image y contribuent activement. Et ces stratégies complexes et subtiles qui jouent avec les métissages culturels en les poussant à la transculturation, les Tapeba les inventent au quotidien, comme une revanche tenace sur l'irréversibilité du temps et, surtout, comme l'expression d'une mémoire de résistance qui n'a jamais cessé de se transmettre.

BIBLIOGRAPHIE

- APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001.
- BARTH Fredrick, « The analyse of culture in complex Societies », *Ethnos*, 3-4, 1988, p. 20-142.
- BASTIDE Roger, « Le principe de coupure et le comportement afro-brésilien », *Annales du XXXI^e congrès international des Américanistes*, São Paulo, 1955.
- DANTAS Beatriz G., SAMPAIO José Augusto, CARVALHO Maria Rosário G. de, « Os povos indígenas no Nordeste brasileiro », in CARNEIRO Manuel da Cunha M., *História dos Índios do Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992, p. 431-456.
- GILROY Paul, *L'Atlantique Noire, modernité et double conscience*, Paris, Kargo, 1994.
- HALL Stuart, « New ethnicities » in MORLEY D. et al. (dir.), *Stuart Hall : Critical dialogues in Cultural Studies*, Londres/New-York, Routledge, 1996.
- HANNERZ Ulf, « Fluxos, fronteiras, híbridos : palavras-chave da antropologia transnacional », in *Mana. Estudos de Antropologia social*, Rio de Janeiro, 3(1), 1997, p. 7-39.
- HOBBSWAM Eric, « Qu'est-ce qu'un conflit ethnique ? », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 100, 1993, p. 51-57.
- LOWIE Robert, « The Cariri » ; « The Pancararu » ; « The Tarairio », in STEWARD J. (coord.), « Handbook of South America Indians », *Bulletin of the Bureau of America Ethnology*, n° 143 (1), 1946, p. 557-566.
- Mc LEOD John, *Beginning postcolonialism*. Manchester University Press, Manchester/New-York, 2000.
- METRAUX Alfred, « The Fulniô » ; « The Tremembé » ; « The Puri-Coroado Linguistic Family », in STEWARD J. (coord.), « Handbook of South America Indians », *Bulletin of the Bureau of America Ethnology*, n° 143 (1), 1946, p. 523-530, p. 571, p. 573-574.
- OLIVEIRA João Pacheco de, « Uma etnologia dos "índios misturados" ? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais », in *Mana, Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, n° 4(1), 1988, p. 47-77.
- BRITO Joaquim Pais de, « Le patrimoine immatériel : entre les pratiques et la recherche », in *International de l'Imaginaire*, « Le patrimoine culturel immatériel », n° 17, Paris, 2004, p. 151-160.
- RIBEIRO Darcy, *Os índios e a civilização*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1970.
- SANSONE Livio, *Negritude sem etnicidade*. Ed. UFBA, Salvador/Rio de Janeiro, 2004.
- VIDAL Laurent, « La fête de São Tiago ou la mémoire métisse », *International de l'Imaginaire*. « Cultures du monde, matériaux et pratiques », n° 20, 2005, p. 90-102.

RÉSUMÉ/RESUMO/ABSTRACT

Les Indiens Tapeba, à l'instar de la plupart des groupes indigènes du Nordeste brésilien, inventent et mettent en scène leur patrimoine culturel pour lutter contre l'absence d'une histoire effacée par un contexte colonial qui n'a pas autorisé la reconnaissance politique de leur particularité ethnique. La construction d'un musée et d'un centre culturel au Cœur de leur territoire, en périphérie de la capitale du Ceará, a pour objectif de compenser ce manque d'antériorité en cherchant à témoigner d'une mémoire vivante susceptible de simuler une continuité historique par la transmission qu'elle suppose. La globalisation, le tourisme mondial et les diffusions internationales de l'image deviennent alors des instruments précieux pour donner une visibilité au groupe tapeba, en franchissant ainsi les frontières du Brésil et en apportant à l'invention de leur quotidien une dimension transculturelle.

Os índios tapeba, como a maioria dos grupos indígenas do Nordeste brasileiro, inventam e expõem seu patrimônio cultural como forma de lutar contra a ausência de uma história impedida por um contexto colonial que negou o reconhecimento político de sua particularidade étnica. A construção de um museu e de um centro cultural no seio do território tapeba, na periferia da capital do

Ceará, tem por objetivo compensar a falta de uma anterioridade, querendo testemunhar uma memória viva susceptível de simular uma continuidade histórica pela transmissão que ela supõe. A globalização, o turismo mundial e as difusões midiáticas internacionais se tornam instrumentos eficazes para dar uma visibilidade ao grupo tapeba, atravessando assim as fronteiras do Brasil e trazendo à invenção do seu cotidiano uma dimensão transcultural.

The Indian tapeba, following the example of most of the native groups of the Brazilian Nordeste, invent and stage their cultural heritage to fight against the absence of an history erased by a colonial context which did not authorize the political recognition of their ethnic peculiarity. The construction of a museum and a cultural center in the heart of their territory in suburb of the capital of Ceará has for objective to compensate for this lack of anteriority by trying to testify of an alive memory susceptible to feign an historic continuity by the transmission which she supposes. The globalization, the world tourism and the international distributions of the image become then precious instruments to lend a visibility to the group tapeba, so by going beyond the borders of Brazil and by bringing to the invention of their everyday life a transcultural dimension.

MOTS CLÉS

- Indiens tapeba
- mémoire
- métissage
- musée
- transculturalité

PALAVRAS CHAVES

- Índios tapeba
- memória
- mestiçagem
- museu
- transculturalidade

KEYWORDS

- Indian tapeba
- memory
- hybridity
- museum
- cross-cultural