



**HAL**  
open science

## Miroirs et mascarades

Pauline Franchini

► **To cite this version:**

Pauline Franchini. Miroirs et mascarades. Cahiers d'Etudes Romanes, 2022, 43, pp.121-145.  
10.4000/etudesromanes.13340 . hal-03632143

**HAL Id: hal-03632143**

**<https://hal.science/hal-03632143>**

Submitted on 15 Jul 2023

**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.

# Miroirs et mascarades : marginalité, judéité et altérité indigène dans la littérature pour adultes et pour enfants de Moacyr Scliar (Brésil)

Pauline Franchini

Université de Bourgogne, CPTC (Centre Pluridisciplinaire Textes et Cultures), Dijon, France

Résumé : Auteur brésilien né de parents juifs de Russie, Moacyr Scliar place la question de l'hybridité, de l'altérité et de la marginalité au centre de ses romans. Si dans son œuvre pour adultes il reproduit les préjugés racistes à l'encontre des Amérindiens pour mieux les mettre à distance et les critiquer, quelle place accorde-t-il à l'ironie, à l'humour et au second degré dans sa production littéraire pour la jeunesse, souvent destinée à l'usage scolaire ? Observe-t-on une forme de censure ou d'auto-censure dans sa littérature de jeunesse ? Qu'il s'adresse aux adultes ou aux jeunes, Scliar confronte les images, stéréotypes, représentations et idéalizations littéraires de « l'indien » à la réalité économique et sociale contemporaine des communautés indigènes du Brésil.

Mots-clefs : littérature brésilienne, littérature de jeunesse, littérature contemporaine, Moacyr Scliar, Amérindiens, minorités, Brésil.

Abstract: Born into a Jewish family that emigrated from Russia, Brazilian writer Moacyr Scliar places the issues of hybridity, otherness and marginality at the heart of his novels. Though his fictions for adult readers reenact racial prejudices against indigenous peoples of Brazil in order to better mock and discredit them, what role do irony and humour play in his novels for children, which are frequently intended for teaching purposes and meant to be read in classrooms? Is there any form of censorship or self-censorship in his children's literature? Whether he writes for a young or an adult audience, Scliar confronts images, stereotypes, representations and idealised portraits of the « Indian » in literature to contemporary social and economic realities of Brazilian indigenous communities.

Keywords: Brazilian Literature, Youth Literature, Contemporary Literature, Moacyr Scliar, Amerindians, minorities, Brazil.

Avec une œuvre traduite en douze langues, Moacyr Scliar (1937-2011) est souvent présenté comme l'un des écrivains brésiliens les plus traduits de sa génération, et qualifié par la présidente Dilma Rousseff de « figure emblématique de la littérature brésilienne et latino-américaine<sup>1</sup> ». Pour ses romans, chroniques, contes et nouvelles, Moacyr Scliar, qui est aussi médecin, a remporté quatre fois le prix Jabuti, le Goncourt brésilien, ainsi que le prix Casa de las Américas, entre autres distinctions. En 2003, il devient un « immortel » de l'Académie Brésilienne des Lettres. Avec *O Carnaval dos animais*<sup>2</sup> (*Le Carnaval des animaux*) en 1968, recueil de contes allégoriques et animaliers au ton acide et à l'humour noir, Moacyr Scliar surgit sur la scène littéraire brésilienne en pleine dictature militaire comme un représentant du réalisme magique latino-américain. C'est sous cette bannière que la critique et le public français reçoivent l'œuvre de Scliar, comme en témoigne la quatrième de couverture de *Max et les fauves*, traduction de *Max e os felinos*, qui qualifie le roman de « [c]hef d'œuvre du "réalisme magique" sud-américain, aujourd'hui classique de la littérature brésilienne contemporaine<sup>3</sup> ».

Mais Moacyr Scliar est surtout connu au Brésil et dans le monde comme un romancier qui aborde l'identité juive et la vie de la diaspora juive en Amérique latine. Fils d'immigrés juifs russes implantés dans le Rio Grande do Sul, il place la question de l'hybridité, de l'altérité, de l'entre-deux identitaire et de la marginalité au centre de sa poétique. Sa littérature questionne la judéité, l'identité *gaúcho* la « brésilianité ». Elle se demande ce que signifie être Brésilien dans une société post-esclavagiste et postcoloniale profondément raciste, inégalitaire et cloisonnée. Une stratégie récurrente des romans de Moacyr Scliar pour interroger l'identité brésilienne consiste à représenter des situations d'improbables rencontres entre, d'une part, des Juifs du Brésil, une diaspora d'ascendance européenne et blanche récemment arrivée et plutôt bien insérée dans la société brésilienne (comme en témoigne sa propre trajectoire d'ascension et de légitimation économiques, sociales et culturelles), et, d'autre part, des personnages amérindiens, premiers habitants du continent, exclus et marginalisés. Scliar observe ainsi sa propre étrangeté de brésilien juif au miroir grossissant de l'altérité indigène. De fait, Rita Olivieri-Godet observe que « ce qui saute aux yeux quand on interroge la représentation des Amérindiens dans la littérature brésilienne et dans celle des Amériques en général, c'est leur positionnement en tant qu'instance d'altérité<sup>4</sup> ».

Moacyr Scliar est également l'auteur d'une trentaine d'ouvrages de *literatura juvenil* adressés aux jeunes entre dix et dix-sept ans, souvent recommandés ou distribués par le ministère de l'éducation dans les collèges et lycées. Ces fictions abordent de nombreuses thématiques, mais la question de la diversité ethnique et culturelle du Brésil et de la tolérance y est une constante. De nombreux personnages d'indigènes émaillent ces récits pour la jeunesse. Tant dans sa littérature pour les adultes que pour les adolescents, Moacyr Scliar utilise le terme *índio* (« indien »), catégorie homogène inventée et imposée par l'Occident, qui tend à dissoudre la singularité de chaque peuple et invisibiliser la diversité des cultures indigènes. Cette première transgression ou impertinence nous renseigne sur le dialogue implicite que Moacyr entretient avec l'imaginaire commun et la culture *mainstream*. Ainsi, dans l'essai *O banquete dos deuses. Conversa sobre a origem da cultura brasileira*, l'auteur indigène Daniel Munduruku raconte la façon dont la société l'« identifie comme indien » et influence sa propre image de lui-même tout en mettant en doute son authenticité en tant que « vrai indien » parce qu'il ne correspond pas à l'image du bon sauvage de la forêt qui habite

---

1 Journet Adeline, « L'écrivain Moacyr Scliar est mort », *L'Express*, 28/02/2011. [https://www.lexpress.fr/culture/livre/l-ecrivain-moacyr-scliar-est-mort\\_966991.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/l-ecrivain-moacyr-scliar-est-mort_966991.html) Consulté le 15/01/2021.

2 Scliar Moacyr, *O Carnaval dos animais*, Porto Alegre, Movimento, 1968. *Le carnaval des animaux* (trad. : Philippe Poncet), Paris, Folies d'Encre, 2010.

3 Scliar Moacyr, *Max et les fauves* (trad. : Philippe Poncet), Paris, Folies d'Encre, 2009.

4 Olivieri-Godet Rita, « La poétique de l'altérité et la représentation de l'Amérindien dans la fiction des Amériques (Argentine, Brésil, Québec) » in Olivieri-Godet Rita (dir.), *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Rennes, PUR, 2010, p. 114.

l'inconscient collectif<sup>5</sup>. Dans d'autres textes, Daniel Munduruku relate la façon dont il est en quelque sorte devenu « indien » en entrant à « l'école des blancs » à travers le regard des autres, et la façon dont il a dû s'approprier cette étiquette qui lui était imposée de l'extérieur<sup>6</sup>.

Dans *A alteridade ameríndia na ficção contemporânea das Américas*, Rita Olivieri-Godet relève que la tendance à convoquer la thématique indigène de façon ironique, parodique et impertinente pour interroger la construction d'une identité nationale est un trait récurrent de la littérature contemporaine brésilienne :

*Esses romances [...] discutem o projeto de construção de uma nacionalidade brasileira, afastando-se de um elogio ingênuo da mestiçagem para problematizar as relações interétnicas e interculturais, questionando o lugar reservado ao índio nesse processo. Rejeitam a figura mítica do índio romântico, inscrevendo-se na trilha modernista de uma representação paródica do índio. Entre mito e realidade, [...] essas obras abraçam a dialética do sério-cômico para falar do espaço marginal que a nação brasileira reserva aos índios, negros e pobres.*<sup>7</sup>

Or, dans un contexte où la lutte contre le racisme et les préjugés et l'enseignement de l'histoire et des cultures amérindiennes à l'école sont inscrits dans la loi depuis les années 2000, on imagine mal des récits pour les enfants qui transmettraient « une représentation parodique de l'indien ». La tendance que nous observons dans le marché des livres pour la jeunesse abordant les questions raciales penche plutôt du côté d'« un éloge candide du métissage », c'est-à-dire tout ce que la littérature contemporaine (pour adultes) cherche à fuir. Tandis que les romans pour adultes de Moacyr Scliar dressent des portraits d'Amérindiens complexes et riches d'humour, d'ironie et de second degré, on peut soupçonner que la littérature de jeunesse privilégie des portraits positifs et valorisants visant à inciter les jeunes lecteurs à la bienveillance et au respect des différences à travers des intrigues lisses et convenues.

Si à première vue cette hypothèse semble se vérifier, nous voudrions montrer que les romans pour les adolescents de Moacyr Scliar ne sont pas exempts d'une profondeur, d'une subtilité et d'un humour qui rejoint sa plume pour adultes, en particulier en ce qui concerne la réflexion sur l'authentique et le stéréotype.

## « Un indien avec une tête de juif » : la représentation des Amérindiens dans les romans pour les adultes de Moacyr Scliar entre ironie et dérision

Soraya Lani consacre un chapitre de sa thèse de doctorat à la place de « l'indien » dans l'œuvre de Moacyr Scliar<sup>8</sup>. Elle observe que « la place significative réservée à l'Indien est mise au service d'un projet scliarien d'enracinement de l'identité juive au Brésil<sup>9</sup> ». Autrement dit, le jeu sur les figures de l'altérité indigène, tantôt repoussoir, tantôt miroir,

5 Munduruku Daniel, *O banquete dos deuses. Conversa sobre a origem da cultura brasileira*, São Paulo, Editora Angra, 2000, p. 28-29.

6 Munduruku Daniel, *Memória de índio. Uma quase autobiografia*, Porto Alegre, Editora Edelbra, 2016, p. 19-22. C'est pourquoi nous utilisons « indien » et « tribu » entre guillemets.

7 Olivieri-Godet Rita, *A alteridade ameríndia na ficção contemporânea das Américas (Brasil, Argentina, Quebec)*, Belo Horizonte, Fino Traço, 2013, p. 22-23. « Ces romans [...] s'éloignent d'un éloge candide du métissage pour problématiser les relations inter-ethniques et interculturelles, questionnant la place réservée à l'indien dans ce processus. Ils rejettent la figure mythique de l'indien romantique, s'inscrivant dans la lignée moderniste d'une représentation parodique de l'indien. Entre mythe et réalité, [...] ces œuvres embrassent la dialectique du sérieux-comique pour parler de l'espace marginal que la nation brésilienne réserve aux indiens, aux noirs et aux pauvres. »

8 Lani Soraya, « L'Indien comme soi-même : le postcolonialisme et l'indien dans l'œuvre scliarienne », in *L'hybridité dans l'œuvre de l'écrivain brésilien Moacyr Scliar (1937-2011) : judéité, imaginaire et représentations*. Thèse de doctorat. Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 2012, p. 251-316.

9 *Ibidem*, p. 297.

permet de saisir sa propre identité juive. Soraya Lani identifie un parcours qui mène les personnages de Scliar à affirmer l'altérité radicale de l'indigène tout en s'appuyant sur une identification progressive entre « l'indien » et le narrateur juif. Dans les romans de l'immigration, qui mettent en scène le périple de familles juives d'Europe de l'Est fuyant les pogroms et la faim pour venir s'installer au Brésil, les personnages imaginent une contrée peuplée de dangereux « indiens » cannibales vivant nus. Dans *A Majestade do Xingu* de 1997 (*Sa Majesté des Indiens*, 1998), le narrateur évoque la peur panique éprouvée lorsqu'il entend parler des « indiens » pour la première fois sur le bateau le menant au Brésil. Dans *O centauro no jardim* de 2004 (*Le centaure dans le jardin*, 2011), la mère de Guedali vit dans l'angoisse d'habiter au milieu des « sauvages », qu'elle associe à la faune et la flore dangereuse d'une Amazonie fantasmée (alors qu'elle se rend dans le Rio Grande do Sul, tout au Sud du pays) : « L'Amérique du Sud : Rosa s'effrayait, elle pensait à des sauvages nus, aux tigres, à ces cobras gigantesques<sup>10</sup>. » Le vocabulaire qu'elle utilise semble tout droit tiré des observations de Jean de Léry dans son *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil* en 1578<sup>11</sup>. Plus tard, Guedali et sa femme, des centaures, se soumettent à une opération de chirurgie esthétique pour obtenir des corps entièrement humains et se fondre anonymement dans la masse des gens « normaux ». L'opération visant à retirer la partie équine du centaure symbolise l'hybridité culturelle de la personne émigrée et la façon dont elle peut rejeter une part de son identité et s'acculturer pour s'assimiler à la société d'accueil. Lorsque Tita et Guedali ont acquis un capital social et économique et un solide réseau amical et professionnel à Porto Alegre, la figure de l'indigène sert de repoussoir. Souligner l'étrangeté du « féticheur » permet de réaffirmer, en miroir inversé, sa propre normalité et sa bonne intégration à la communauté nationale :

Désormais, on est comme tout le monde. On n'attire plus les regards. [...] Bizarres, nous ? Sûrement pas. La semaine dernière, Péri, le féticheur, est venu chercher Tita. Lui, on pourrait le prendre pour un type bizarre, ça oui, un Indien petit et maigre, avec une barbichette clairsemée, couvert de bagues et de colliers, appuyé sur une canne, s'exprimant de façon confuse. Il pourrait paraître surprenant qu'une créature si étrange soit venue nous rendre visite mais bon, on vit dans un pays libre. De toute manière, si quelqu'un était fagoté, c'était lui et pas nous. Nous ? On est tout ce qu'il y a de plus normaux.<sup>12</sup>

La représentation des indigènes dans les romans de Moacyr Scliar apparaît comme un jeu constant avec les clichés et comme une mise à l'épreuve de ces clichés pour finalement conclure à une communauté de destin et une parenté entre les peuples juifs et les amérindiens, perçus comme radicalement « autres », persécutés, condamnés à l'errance et accablés par les discriminations sociales, raciales et religieuses. Le narrateur émigré juif de *A Majestade do Xingu* le dit ainsi : « Je n'étais pas indien, docteur, ou plutôt si, j'étais quand même un peu indien, je me sentais désemparé comme un indien, étranger comme un indien, mais j'étais un indien avec une tête de juif<sup>13</sup>. » Ici, le recours à la dérision et à l'auto-dérision est à mettre en relation avec ce que Gilda Salem Szklo nomme « la pensée juive ». Synthétisant deux traditions, celle du réalisme magique latino-américain et celle de l'humour des conteurs du *shtetl* (village juif) d'Europe de l'Est, Scliar pratique un humour qui « traduit le sentiment d'oppression et d'inadaptation » du sujet immigré ou minoritaire, et dévoile « sa marginalité,

10 Scliar Moacyr, *Le centaure dans le jardin* (trad. : Philippe Poncet), Montreuil, Folie d'Encre, 2011, p. 27. (*O centauro no jardim*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004). Par souci de clarté, nous citons la traduction française du roman lorsqu'elle existe et le texte original avec notre traduction en note si l'ouvrage n'a pas été traduit.

11 Léry Jean de, *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil*, Paris, La Livre de Poche, coll. « Classiques », 1994 [1578].

12 Scliar Moacyr, *Le centaure dans le jardin*, op. cit., p. 7.

13 Moacyr Scliar, *Sa Majesté des Indiens* (trad. : Séverine Rosset), Paris, Albin Michel, 1998, p. 172. (*A Majestade do Xingu*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997).

son déracinement et la brutalité du monde<sup>14</sup> ». Cet humour passe avant tout par le regard ironique du narrateur scliarien sur le monde et sur lui-même. Dans d'autres romans, Scliar va encore plus loin dans l'identification du Juif à « l'indien » en développant une théorie sur les origines hébraïques des populations indigènes du Brésil, à partir de légendes selon lesquelles une tribu perdue d'Israël aurait migré sur le continent américain, faisant du peuple Hébreu des temps bibliques les ancêtres des Indiens du Brésil<sup>15</sup>.

En outre, le jeu avec les stéréotypes permet la dénonciation du sort réservé aux communautés amérindiennes du Brésil. Dans *A Majestade do Xingu*, le narrateur s'inquiète de ce qu'est devenu le bras amputé de son père à l'hôpital. L'aide-soignant ayant des traits indigènes, il s'imagine que ce dernier a emporté le bras pour se livrer à un festin cannibale avec sa « tribu ». Le comique du passage réside dans la référence anachronique aux récits de voyages des missionnaires et explorateurs européens du XVI<sup>e</sup> siècle tels que Jean de Léry, André Thevet ou Hans Staden<sup>16</sup>, connus pour avoir rendu compte des rituels d'anthropophagie des Tupinambas du Brésil. Dans le bus, le bras enveloppé dans un torchon ressemble à un saucisson. Les membres de la famille se disputent sur le mode de préparation du bras amputé, en ragoût façon Stroganoff ou cuit au barbecue. Or, derrière le caractère cocasse et parodique du passage, le texte suggère que la fonction religieuse du rituel anthropophagique dans la sociabilité indigène et sa portée profondément philosophique (incorporer la force d'un guerrier ennemi valeureux, ou encore, selon les mots de l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro, « absorber l'autre et, ce faisant, se transformer soi-même<sup>17</sup> ») se sont perdus et dégradés dans le processus colonial. En effet, au-delà du jeu comique avec les clichés, la dévoration du bras par la famille affamée de l'aide-soignant amérindien n'est motivée par rien d'autre que la faim et la misère qui l'y obligent. L'humour et l'ironie servent donc en creux la dénonciation d'une injustice économique et sociale.

## La thématique indigène dans les romans pour la jeunesse

### L'humour scliarien censuré ?

Dans la littérature de jeunesse de Moacyr Scliar, cette verve ironique semble en sourdine. La thématique indigène y est clairement au service d'un projet axiologique d'éducation citoyenne qui exclut l'ironie qui caractérise le portrait des « indiens » dans ses romans pour adultes, au profit d'une représentation uniquement positive des membres des communautés indigènes du

---

14 Salem Szklo Gilda, *Une pensée juive au Brésil : Moacyr Scliar* (trad. Monique Le Moing et Marie-Pierre Mazéas), Paris, L'Harmattan, 1995, p. 59.

15 Voir Scliar Moacyr, *A estranha nação de Rafael Mendes*, São Paulo, Circulo do Livro, 1983. Par ailleurs, Moacyr Scliar a co-écrit avec Márcio Souza, écrivain originaire de Manaus et chef de file de la littérature amazonienne, un essai sur l'histoire de la présence juive au Brésil, dont le titre est un clin d'œil à ces légendes : *Entre Moisés e Macunaíma : os judeus que descobriram o Brasil* (« Entre Moïse et Macounaïma : les Juifs qui découvrirent le Brésil »), Rio de Janeiro, Garamond, 2000. La présence du trickster traditionnel indigène Macunaïma aux côtés du patriarche biblique Moïse dans le titre est avant tout une plaisanterie interne entre Scliar et Souza, l'un Juif comme Moïse et l'autre né en Amazonie comme Macunaïma. Mais elle révèle aussi combien le héros éponyme du roman moderniste de Mário de Andrade, impertinent et irrévérencieux, est une référence essentielle dans l'imaginaire et de l'humour de Moacyr Scliar.

16 On songe notamment à ce passage où Hans Staden dialogue avec le chef Cunhambebe : « Pendant ce temps, Cunhambebe avait devant lui un grand panier plein de chair humaine. Il mangeait une jambe, la présenta devant ma bouche et me demanda si je voulais aussi en manger. » Staden Hans, *Duas Viagens ao Brasil* (trad. : Guiomar de Carvalho Franco), São Paulo, Editora Itatiaia, 1974 [1557], p. 132. Cité par Viveiros de Castro Eduardo, *L'inconstance de l'âme sauvage. Catholiques et cannibales dans le Brésil du XVI<sup>e</sup> siècle* (trad. : Aurore Becquelin, Véronique Boyer), Paris, Labor et Fides, 2020.

17 Viveiros de Castro Eduardo, *L'inconstance de l'âme sauvage. Catholiques et cannibales dans le Brésil du XVI<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 64. « Les lectures du cannibalisme tupi en termes simplifiés d'une impulsion dévoratrice de l'autre négligent cette double face et ce double mouvement : incorporer l'autre, c'est assumer son altérité. » *Ibidem*, p. 89.

Brésil. La dénonciation des injustices et des préjugés racistes se fait de façon très explicite. Les propos xénophobes placés dans la bouche de certains personnages ou les caricatures présentes dans les romans pour adultes de Scliar semblent impossibles dans les récits pour la jeunesse. Tout se passe comme si l'éditeur ou l'auteur lui-même craignait que les enfants ne prennent au pied de la lettre des allusions humoristiques, par exemple les références au cannibalisme, renforçant ainsi les préjugés négatifs dans l'esprit des plus jeunes. Or, le « double-jeu » ou le « jeu énonciatif » de l'ironie est d'autant plus efficace qu'il est implicite : selon Jacques Bres, le discours ironique « n'est jamais aussi savoureux que lorsque son *jeu* n'est pas marqué, et donc totalement livré à l'interprétation de l'interlocuteur, au risque du malentendu<sup>18</sup> ». C'est ce risque que l'édition de jeunesse ne semble pas vouloir prendre.

Ainsi, dans le roman pour la jeunesse *Um sonho no carço do abacate* de 1995 (*Un rêve dans un noyau d'avocat*, 2017), on trouve une situation initiale et une scène de traversée en bateau très similaires à celles des romans pour les adultes qui suivront, *A Majestade do Xingu* et *O Centauro no Jardim*. Les parents juifs du narrateur adolescent fuient la Lituanie et le nazisme en 1939. La traversée du bateau de migrants est une scène fondamentale de l'imaginaire scliarien, récurrente dans nombre de ses romans pour les adultes comme pour la jeunesse. En l'occurrence, ces trois romans présentent des éléments lexicaux et thématiques communs tels que les gens entassés dans la cale du cargo, les odeurs de vomi à cause du mal de mer, aggravé par la grossesse de la mère du narrateur dans deux cas, ainsi que l'appréhension de cette dernière quant à la présence d'indigènes au Brésil. Mais, dans le roman pour la jeunesse, la peur des « indiens » et l'ignorance de la mère ne se traduisent pas par l'animalisation et le préjugé raciste (les « sauvages nus ») comme dans *O Centauro no Jardim* : « Ma mère n'avait pas la moindre idée du lieu où pouvait bien se trouver ce pays, et elle imaginait qu'il n'était peuplé que d'indiens<sup>19</sup>. »

De plus, les romans pour adultes n'hésitent pas à reproduire des propos racistes pour mieux faire entendre leur ridicule. Dans *A Majestade do Xingu*, le discours indirect libre rapporte la pensée d'un groupe de personnages mais aussi, à travers eux, des préjugés répandus : « Tous ces gens aux yeux étirés, Japonais, Coréens, Indiens, c'était tous la même chose, d'ailleurs, qui étaient les Indiens sinon des Asiatiques venus en Amérique<sup>20</sup> ? » Les romans pour enfants, à l'inverse, mettent clairement les paroles offensantes à distance en les plaçant au discours direct dans la bouche de personnages qui ont au préalable été présentés comme les « méchants » de l'histoire. Il s'agit en général du caïd de la cour de récréation qui tyrannise ses camarades et discrimine les minorités par ignorance, mais qui comprend son erreur à la fin du roman. C'est le cas dans *O irmão que veio de longe*<sup>21</sup> de 2002 (« Le frère qui venait de loin »), un roman dans lequel une fratrie du Sud du Brésil apprend après la mort du père l'existence d'un demi-frère amérindien de Manaus. Le roman raconte l'intégration de l'adolescent dans son nouveau foyer et sa nouvelle école. Après une phase d'hostilité de la part de certains élèves, le récit se conclut positivement sur l'acceptation des différences et la célébration de la diversité. La symbolique est assez transparente : le Brésil est une grande famille dont les membres doivent vivre fraternellement. On est ici évidemment très loin des plaisanteries du narrateur de *A Majestade do Xingu* sur la possibilité de vendre des poêles en Téflon aux Indiens d'Amazonie pour cuire la viande humaine sans trop de graisse. Pourtant, malgré la volonté affichée de combattre les préjugés à l'encontre des populations

18 Bres Jacques, « L'ironie, un cocktail dialogique ? », *Deuxième congrès de linguistique française*, juillet 2010, New-Orleans, États-Unis. <https://doi.org/10.1051/cmlf/2010093> Consulté le 18/04/2020.

19 Scliar Moacyr, *Un rêve dans un noyau d'avocat* (trad. : François-Xavier Gérard), Saint-Denis (La Réunion), Orphie, 2017, p. 18. (*Um sonho no carço do abacate*, São Paulo, Global Editora, 2002 [1995]).

20 Scliar Moacyr, *Sa Majesté des Indiens*, op. cit., p. 163.

21 Scliar Moacyr, *O irmão que veio de longe*, São Paulo, Companhia das Letrinhas, 2002. Ce livre a été distribué aux écoles par le ministère de l'éducation en 2002. Il porte le logo officiel « FNDE 2002 » et le logo « Distribution gratuite », signifiant qu'il a été choisi cette année-là par le Fonds National de Développement de l'Éducation pour faire partie des ouvrages mis à disposition des élèves des écoles publiques. L'ouvrage a remporté le prix FNLIJ en 2002 (*Fundação Nacional para o Livro Infanto-Juvenil*) dans la catégorie « Jovem ».

amérindiennes du Brésil, *O irmão que veio de longe* n'échappe pas à certains clichés. Ainsi, l'adolescent indigène finit par s'attirer l'admiration et l'amitié de son ennemi, l'élève raciste, lorsqu'il retrouve le petit frère de ce dernier, perdu en forêt au cours d'une excursion scolaire. Il prouve sa valeur grâce à sa connaissance instinctive et quasi-animale de la nature, sa connexion avec les odeurs et les sons de la forêt qui est son domaine, comme un sixième sens<sup>22</sup>. Selon les publications, Moacyr Scliar n'est donc pas tout à fait immunisé contre ce qu'Élodie Malanda nomme « les pièges de la bonne intention<sup>23</sup> ».

Dans ce type de publication destiné à l'usage scolaire, il est demandé aux auteurs et autrices de respecter non seulement le format de la collection, avec un nombre de signes et de pages imposé, mais aussi le message spécifique à délivrer, en l'occurrence la promotion de la tolérance et de l'ouverture à l'autre, et la découverte des cultures indigènes brésiliennes. En effet, le récit paraît à une époque où le ministère de l'éducation commence à réfléchir à la façon dont la littérature de jeunesse parle – ou ne parle pas – de la question raciale. Ces réflexions aboutissent à la loi de 2003 qui rend obligatoire l'enseignement de l'histoire et des cultures africaines et afro-brésiliennes à l'école, suivie en 2008 par une extension de cette loi aux cultures indigènes. Le début des années 2000 voit donc fleurir la thématique afro-brésilienne et indigène sur le marché des livres d'enfance, destinés à être utilisés en classe. On comprend donc que la collaboration de Moacyr Scliar avec les éditions scolaires soit contrainte par certaines normes qui limitent le recours à l'ironie et au second degré en ce qui concerne les questions raciales. *O irmão que veio de longe* est un bon exemple de la réticence de Moacyr Scliar à aller sur le terrain de la transgression et de l'irrévérence dans ses livres scolaires. L'équilibre de la famille du narrateur est perturbé deux fois, d'abord par la mort du père, Carlos, qui travaillait dans une ONG de protection de « tribus » d'Amazonie, puis par l'arrivée de Carlinhos, son fils caché. Immédiatement après le choc de l'annonce de l'existence d'un fils en Amazonie, la possibilité d'une aventure extraconjugale survenue au cours des voyages de Carlos est écartée : âgé de quatorze ans, l'enfant est né avant que le père et la mère du narrateur ne se rencontrent. Il est présenté comme le fruit d'un premier mariage avec « *uma índia muito bonita*<sup>24</sup> », fille du cacique de la tribu, tragiquement morte en couches. Cet improbable scénario permet de justifier l'existence du demi-frère sans entacher la moralité du père défunt et sans risquer d'effleurer la thématique de l'infidélité conjugale. Or, cette extrême prudence, voire cette pruderie, ne ressemble pas au Moacyr Scliar de ses romans les plus connus. Songeons par exemple à l'ex-centaure Guedali, marié à Tita mais séducteur-satyre invétéré dans *O Centauro no Jardim*.

Mais ce qui étonne surtout, c'est l'absence d'ironie dans le traitement de la romance entre l'intellectuel blanc et la belle princesse indienne, qui n'est pas analysée dans le roman pour la jeunesse sous l'angle de la domination dans une perspective postcoloniale. Au contraire, cette histoire d'amour rappelle la littérature indianiste de José de Alencar et en particulier *Iracema*, publié en 1865. Narrant les amours interdites entre une belle indienne et un colon portugais, le roman est une allégorie du processus de colonisation de l'Amérique (*Iracema* est l'anagramme de *America*). Comme *Iracema*, la première femme de Carlos est rejetée par les siens pour avoir épousé un blanc. Comme l'héroïne d'Alencar, elle meurt peu de temps après avoir donné naissance à leur fils. Cette vision romantique tend à invisibiliser les raptés et les viols souvent à l'origine des mariages inter-raciaux entre hommes blancs d'ascendance européenne et femmes indigènes au Brésil jusqu'à une époque récente. Dans un texte de 2017 intitulé « *Minha vó foi pega a laço* » (« Ma grand-mère a été attrapée au lasso »), Daniel Munduruku relate une situation récurrente dans laquelle une personne

22 « *se há coisa que eu sei é me orientar no mato. Fiz isso desde criancinha, logo que aprendi a caminhar. Eu sou da floresta* », Scliar Moacyr, *O irmão que veio de longe*, op. cit., p. 60. « s'il y a bien quelque chose que je sais faire, c'est m'orienter dans la forêt. Je le fais depuis tout petit, depuis que j'ai appris à marcher. Je suis de la forêt. »

23 Malanda Élodie, *L'Afrique dans les romans pour la jeunesse en France et en Allemagne. Les pièges de la bonne intention*, Paris, Honoré Champion, 2019.

24 « une très belle indienne », Scliar Moacyr, *O irmão que veio de longe*, op. cit., p. 15.



l'aborde en lui disant fièrement qu'elle a du sang indien dans les veines car un grand-père explorateur et pionnier a enlevé et contraint au mariage une femme amérindienne, dans une totale impunité. Daniel Munduruku constate avec amertume qu'au Brésil, on peut s'enorgueillir d'un métissage basé sur la séquestration, le viol et l'esclavage. Mieux, certains idéalisent leur roman familial et national en occultant la violence de la naissance d'une nation « accouchée de force<sup>25</sup>. »

À l'inverse, Moacyr Scliar entretient la version romantique du « coup de foudre » dans son récit pour les enfants, dans la mesure où il est nécessaire de faire de Carlos un père irréprochable et admirable, aimé et regretté. Pourtant, dans le roman pour les adultes *A Majestade do Xingu*, Scliar n'hésite pas à imaginer, dans une scène inventée de toute pièce, le trouble ressenti par le père Anchieta face à une jeune indienne mourante. Le missionnaire jésuite espagnol résiste à la tentation et étouffe sa furtive pulsion sexuelle. On mesure tout ce que cette scène a d'irrévérencieux et d'insolent quand on sait que José de Anchieta (1534-1597), surnommé « l'apôtre du Brésil », est considéré comme un héros national, possède un chemin de pèlerinage à son nom, et a été canonisé en 2014. C'est dire si, en temps normal, Moacyr Scliar ne s'embarrasse pas de scrupules pour aborder de front la question du regard concupiscent de l'homme blanc dominant sur la femme indigène. On comprend donc que la version « édulcorée » de *O irmão que veio de longe* s'explique par la destinée éditoriale de ce livre distribué par les organismes ministériels.

## Connaître ses classiques, respecter son prochain : des ouvrages à visée didactique et citoyenne

Par ailleurs, la littérature de jeunesse de Moacyr Scliar cherche à tout expliciter et à être claire et intelligible, là où la littérature pour adultes se permet de fonctionner par clins d'œils et connivence. Un trait commun entre les deux volets de sa production littéraire est la référence récurrente à l'autre grand roman indianiste de José de Alencar, *O Guarani* de 1857. Le fait de faire référence à Péri, le héros romantique de Alencar, dans un contexte contemporain, est un moyen pour Scliar de souligner le fossé entre la vision idyllique d'un guerrier guarani valorisé, et la situation sociale dégradée des communautés amérindiennes actuelles. Dans *O Centauro no Jardim*, Scliar n'a pas besoin d'expliquer la référence évidente à Alencar lorsqu'il choisit de nommer Péri le personnage du féticheur. Dans ce contexte, le choix de ce prénom est une façon de souligner le contraste entre le noble et valeureux Péri littéraire et ce personnage pauvre, errant entre ville et campagne en quête de travail. Dans *O irmão que veio de longe*, des références sont également faites à Péri, mais de façon bien différente. Au début du roman, le demi-frère amérindien dit qu'il aurait aimé s'appeler Péri car *O Guarani* est son roman préféré. Cette affirmation est l'occasion pour Scliar de se livrer à une pause didactique dans le roman afin d'expliquer au jeune lecteur l'importance de l'œuvre de José de Alencar dans l'histoire littéraire et culturelle brésilienne.

La visée didactique est encore plus importante dans le roman *Camera na mão, O Guarani no coração* (« La caméra à la main, *Le Guarani* au cœur »), publié dans une collection dédiée à la découverte des grands classiques. Une bande d'amis participe à un

---

25 « *Penso que a maioria das pessoas não se dá conta de que esta narrativa é repetida tantas vezes e de forma poética para esconder uma dor que devia morar dentro de todos os brasileiros : somos uma nação parida à força. Foi assim com os primeiros indígenas forçados a receber uma gente que se impôs pela crueldade e pela ambição; uma gente que tinha olhares lascivos contra os corpos nus – e sagrados – das mulheres nativas.* » Daniel Munduruku, « *Minha vô foi pega a laço* », blog de l'auteur, 02/11/2017. <http://danielmunduruku.blogspot.com/2017/11/minha-vo-foi-pega-laco.html>. Consulté le 06/05/2020. « Je pense que la majorité de ces personnes ne se rend pas compte que ce récit est répété tant de fois de façon poétique pour cacher une douleur qui devrait habiter tous les Brésiliens : nous sommes une nation accouchée de force. Il en fut ainsi pour les premiers indigènes forcés de recevoir des hommes qui se sont imposés, guidés par la cruauté et l'ambition ; des hommes qui posaient leurs regards concupiscent sur les corps nus – et sacrés – des femmes natives ».

concours de court-métrage dont le thème imposé est d'adapter une scène du roman *O Guarani*. Tandis que l'allusion à Péri dans *O Centauro no Jardim* fonctionne grâce au savoir supposé du lectorat adulte sans avoir besoin de citer le roman de José de Alencar, le roman pour les adolescents se veut très pédagogique. Il donne au jeune lecteur les clés et le bagage culturel pour s'approprier cette lecture difficile. Moacyr Scliar balise le chemin pour permettre aux lecteurs et lectrices en formation de (re)connaître les classiques, mais aussi de les interpréter. Pour ce faire, le roman met en scène de véritables moments d'explication de texte. En effet, avant de se lancer dans l'écriture du scénario de leur court-métrage, les jeunes se réunissent chez Severo, un homme féru de la littérature d'Alencar. Cette figure de mentor les guide dans leur lecture, expliquant le contexte historique et politique, l'idéologie de l'époque, le vocabulaire. Des paragraphes entiers du texte de José de Alencar sont ainsi reproduits dans le roman de Moacyr Scliar, suivis des réactions des adolescents. En mettant en scène la situation de réception du livre par les jeunes, l'objectif est de faire apprécier la lecture de cet ouvrage fondamental de l'histoire littéraire et culturelle brésilienne, tout en ouvrant un espace à la réflexion critique<sup>26</sup>. L'arrivée dans le groupe de lecture de Paulo, un jeune amérindien originaire du Mato Grosso, est l'occasion d'une réflexion sur la violence épistémique que peut engendrer la littérature, y compris les chefs-d'œuvres du canon littéraire : « *Como é que você se sente, cara, ouvindo essas coisas sobre um índio ? [...] – Isso foi o que minha gente sempre ouviu : éramos os selvagens, os traidores, os infames, tudo o que queríamos era a morte dos brancos*<sup>27</sup>. » Paulo explique ensuite que si le massacre des indigènes n'est plus d'actualité, il continue sous une autre forme, à travers la moquerie et les images préconçues<sup>28</sup>.

Dans *Camera na mão, O Guarani no coração*, la lecture d'Alencar par la bande de jeunes n'est pas seulement l'occasion d'étudier un classique. Elle suscite aussi une réflexion sur les problématiques indigènes contemporaines. La leçon proposée par le roman est une leçon d'histoire et de littérature, mais aussi une leçon de citoyenneté, une réflexion sociale et politique. Ici, le problème de la différence entre le héros romantique d'Alencar et la situation indigène actuelle est clairement posé lorsque le groupe propose à Paulo de jouer le rôle de Péri. Le garçon est mal à l'aise à l'idée de jouer le rôle d'un « indien », un rôle essentialisant et réducteur : « *Na firma de segurança onde eu trabalho... sou vigilante noturno... é a mesma coisa : bugre pra cá, bugre pra lá. Isso enche o saco. Agora : você quer que eu participe num vídeo fazendo o papel de índio ?*<sup>29</sup> ? » Le terme offensant « *bugre* » (que faute de mieux nous traduisons « sauvage », mais qui correspondrait plutôt à un équivalent de « bicot » pour les indigènes au Brésil) est ici mis à distance et problématisé, tandis que le narrateur du roman pour les adultes *O Centauro no Jardim* l'emploie pour parler du féticheur sans guillemets ni précautions, soulignant par là son adhésion aux valeurs de la société dominante<sup>30</sup>. De plus, Paulo est déjà habitué à ce que son identité soit réduite à son origine ethnique dans la vie quotidienne, puisque son surnom est Cacique. Les jeunes décident finalement de ne pas avoir recours à des acteurs déguisés, mais de filmer une vraie réserve pour alerter sur l'indigence qui touche les descendants de Péri. Ils remportent le concours et offrent l'argent du premier

26 Par exemple, Rosane, une jeune fille que l'on identifie par ses prises de positions tout au long du roman comme une féministe et militante pour les droits des minorités, s'indigne à plusieurs reprises à propos de l'image souvent dégradante des indigènes ou des femmes qui est véhiculée par le roman d'Alencar, et établit des comparaisons avec les stéréotypes de l'industrie cinématographique hollywoodienne.

27 Scliar Moacyr, *Câmera na mão, O Guarani no coração*, São Paulo, Ática, 2002, p. 81. « Comment tu te sens, mec, quand tu entends ce genre de choses à propos d'un indien ? [...] – C'est le discours que mon peuple a toujours entendu : que nous étions les sauvages, les traîtres, les infâmes, et que tout ce que nous voulions était la mort des blancs. »

28 « *Quer dizer : ou nos liquidam de um jeito, ou nos liquidam de outro.* » *Ibidem*, p. 82. « Autrement dit, d'une façon ou d'une autre, on trouve toujours un moyen de nous liquider. »

29 *Ibidem*, p. 67. « Dans la société de sécurité où je travaille – je suis vigile de nuit – c'est la même chose : sauvage par-ci, sauvage par-là. Ça me tape sur les nerfs. Maintenant, tu voudrais que je fasse l'indien de service dans une vidéo ? »

30 « *um bugre pequeno e magro* », Scliar Moacyr, *O Centauro no Jardim*, *op. cit.* p. 7.

prix à la réserve qui leur a servi de lieu de tournage. Finalement, l'adolescent du Mato Grosso exprime enfin sa fierté d'être « indien ». Là encore, la fin est positive et optimiste.

Un exemple frappant de la différence de ton entre les romans pour les adultes et pour la jeunesse est celui de l'épisode de la variole : *Camera na mão* pour les élèves de collège et *A Majestade do Xingu* pour un public adulte comportent tous deux une allusion à cette maladie qui a décimé les populations autochtones d'Amérique, mais selon des modalités contrastées. Dans *Camera na mão*, Paulo raconte :

*Uma vez apareceram uns brancos por lá, isso foi lá por 1930. Queriam as terras. Tentaram expulsar a tribo. Como não conseguiram, espalharam nas trilhas da floresta roupas de doentes de variola. Variola não existe mais, mas naquela época era uma praga, e os índios não tinham resistência nenhuma contra ela. Vestiam as roupas, adoeciam e morriam como moscas. Índio, para aqueles caras, era como a floresta. Assim como eles queimavam as árvores, matavam os índios.<sup>31</sup>*

Or, c'est justement un de « ces types-là » qui est mis en scène dans *A Majestade do Xingu* sous les traits de João Mortalha (Jean le Suaire). Pour s'accaparer les terres du Xingu, ce bandit sans scrupules donne des vêtements infectés de variole aux indigènes – exactement selon le procédé décrit par Paulo – mais il est ridiculisé lorsque son plan tourne mal et qu'il contracte lui-même la maladie. Le vilain de l'histoire, brute épaisse mais sans jugeote, est pris à son propre piège. Ainsi, la même histoire est racontée sur le mode tragique dans le roman de jeunesse et avec un retournement comique dans le roman pour adultes. Dans le premier cas, le génocide est relaté avec gravité : il s'agit d'une leçon d'histoire auprès des jeunes générations. La mémoire est transmise par un membre de la communauté opprimée, du point de vue des dominés. Le groupe de criminels est anonyme, non incarné. Dans le second cas, cette histoire est connue des adultes ; le narrateur peut se permettre d'ironiser sur la figure du bandit qui fait partie du récit. Les plans machiavéliques de João Mortalha sont annoncés par le bandit lui-même et leur pitoyable exécution est racontée de son point de vue, pour mieux dégonfler sa superbe. L'anecdote ne vise pas à transmettre une leçon d'histoire, mais à poursuivre le récit des aventures du « médecin des indiens » Noel Nutels à travers le regard du narrateur qui lui voue une admiration sans borne<sup>32</sup>.

## Des personnages d'indigènes dégagés de la thématique juive

Enfin, dans la plupart des romans destinés à un jeune public, le traitement de la thématique amérindienne est totalement indépendant de la thématique juive. Elle n'est plus traitée sur le mode de l'identification à l'altérité indigène par un narrateur juif qui se trouve des « affinités<sup>33</sup> » avec ses chers cannibales<sup>34</sup>. L'« indien » n'est pas, comme dans de nombreux romans pour les adultes de Moacyr Scliar, « l'Autre du miroir<sup>35</sup> » juif. Si la thématique juive

---

31 *Ibidem*, p. 82. « Un jour, des blancs ont débarqué, c'était dans les années 1930. Ils voulaient nos terres. Ils ont tenté d'expulser la tribu. Comme ils n'ont pas réussi, ils ont déposé tout le long des chemins de forêt des vêtements infectés par la variole. La variole n'existe plus, mais à cette époque c'était un fléau, et les indiens n'étaient pas du tout résistants contre elle. Ils enfilaient les vêtements, tombaient malades et mourraient comme des mouches. Un indien, pour ces types-là, c'était comme la forêt. Il tuaient les indiens comme ils brûlaient les arbres. »

32 En effet, le médecin des indiens accepte de soigner le bandit à condition qu'il quitte le Xingu, ce qui renforce dans l'esprit du narrateur la légende de son héros Noel Nutels.

33 « C'est que, dans le fond, moi, petit juif russe, j'avais des affinités avec les Indiens anthropophages. Qu'étais-je, docteur, sinon un cannibale potentiel capable de dévorer, certes métaphoriquement, les personnes de mon entourage ? » Scliar Moacyr, *Sa Majesté des Indiens*, op. cit., p. 87.

34 En référence au roman *Meu querido canibal* d'Antônio Torres, Rio de Janeiro, Record, 2003.

35 Lani Soraya, *L'hybridité dans l'œuvre de l'écrivain brésilien Moacyr Scliar (1937-2011) : judéité, imaginaire et représentations*, op. cit., p. 297.

n'est pas absente des ses récits pour la jeunesse, la grande majorité a pour héros un garçon blanc de la classe moyenne supérieure, conformément à la sociologie du lectorat lycéen visé. En cela, les romans pour la jeunesse de Moacyr Scliar sont représentatifs du paysage de la littérature de jeunesse brésilienne contemporaine qui présente surtout des protagonistes masculins blancs issus des classes sociales privilégiées. C'est ce que montre l'enquête de Leda Cláudia da Silva menée sur un corpus de 53 titres majoritairement publiés au début des années 2000 et figurant dans la liste des œuvres distribuées aux écoles par le *Programa Nacional Biblioteca da Escola* (PNBE) en 2005<sup>36</sup>. Dans les romans pour jeune public de Moacyr Scliar destinés à l'usage scolaire, l'indigène n'est jamais le personnage principal (sauf dans *Éden-Brasil*), mais le nouvel ami qui bouleverse et modifie positivement les préjugés du héros, auquel le jeune lecteur est invité à s'identifier.

On observe donc une différence de style et de ton assez nette entre la littérature pour les adultes et la grande majorité des récits pour la jeunesse de Moacyr Scliar. Aux adultes l'humour et l'irrévérence ; aux plus jeunes la morale et le sérieux. De plus, dans les romans destinés aux élèves de collèges ou lycées, les indigènes ne remplissent pas la fonction de figure d'altérité et d'étrangeté, ni celle de miroir déformant ou grossissant pour un personnage de Juif européen aux prises avec sa propre insertion dans la société brésilienne. Au contraire, la loi n° 11.645.2008 sur l'enseignement des cultures indigènes à l'école va dans le sens d'une ouverture à l'« autre » comme partie intégrante de la nation. Malgré ces différences, dans la bibliographie de jeunesse de Moacyr Scliar, certains titres engagent une réflexion profonde sur l'identité et sur les notions de déguisement, de masque et de jeu, qui tend à abolir les frontières « incertaines » entre littérature de jeunesse et littérature générale<sup>37</sup>.

## L'indien comme performance : une réflexion commune aux deux lectorats

### Une parodie carnavalesque de la marchandisation de la nature

Le roman *Éden-Brasil* (2002) est un ouvrage difficile à classer. Sa notice comporte pas la mention *literatura infanto-juvenil* mais il figure parmi les ouvrages de jeunesse sur le site internet officiel de l'auteur<sup>38</sup>. Le narrateur et personnage principal, Rique, a abandonné la fac pour devenir comédien. Son père décédé était amérindien et s'appelait Péri, nom donné par le prêtre qui s'occupait de sa réserve. Cette première occurrence du nom de Péri n'est pas sans ironie puisqu'elle souligne, à nouveau, le décalage entre le personnage littéraire héroïque et la réalité sociale désastreuse du père de Rique, pauvre, malade et rejeté de tous, tandis que Rique cherche en vain l'image de son père dans *O Guarani* d'Alencar : « *Ali eu via um índio heroico, indomável, um índio que bem podia ser o símbolo do Brasil. Mas meu pai não era o guarani*<sup>39</sup>. »

Ne manquant pas d'auto-dérision, le jeune comédien raconte comment il a un jour été amené à jouer nu au théâtre une version indigène de *Hamlet*, ayant été engagé moins pour son jeu d'acteur que pour ses traits amérindiens, son corps bien fait et ses attributs avantageux. Après cette première expérience de la performance scénique et du déguisement d'« indien », Rique est engagé par Adamastor, un entrepreneur idéaliste et fantasque, pour jouer Adam dans

36 Cláudia da Silva Leda, « Representação feminina na narrativa infantojuvenil brasileira contemporânea », *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n°36, « Literatura infantojuvenil », 2010, p. 77-96.

37 Nières-Chevrel Isabelle (dir.), *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2005.

38 <http://www.moacyrscliar.com/obras/ficcao-infanto-juvenil/eden-brasil/>.

39 Scliar Moacyr, *Éden-Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 41. « J'y voyais un indien héroïque, indomptable, un indien qui pourrait bien être le symbole du Brésil. Mais mon père n'était pas le Guarani. »

une adaptation de la Genèse et du Paradis Terrestre dans un parc écologique sur le littoral de Santa Catarina. En arrivant sur la plage qui servira de décor à la représentation de la Genèse, il se souvient de vacances festives passées sur ce même littoral avec des amis sous le signe de la beuverie. Comble d'ironie, le décor du paradis terrestre, du temps de l'innocence avant la chute, est un lieu qui lui évoque plutôt la gaudriole. D'ailleurs, tous les protagonistes masculins sont sous le charme de l'actrice engagée pour jouer Eve et la scène du péché originel, réactualisant la figure de l'Eve tentatrice associée au péché de chair.

Le rêve initial d'Adamastor est de se lancer dans l'éco-tourisme pour sensibiliser les visiteurs à la préservation environnementale, dans une démarche résolument anti-consumériste :

*O que tinha em mente, para resumir, era um parque temático. Disneyworld ? De maneira alguma. Adamastor detestara aquela coisa artificial, massificada. Seu parque seria exatamente o contrário daquilo. Para começar, privilegiaria o que o Brasil tem de melhor, de mais original : a natureza, em toda a sua pujante manifestação. Fauna e flora seriam a atração maior. Em vez de Pato Donald, a pitoresca ema ; em vez de Mickey, o tatu.<sup>40</sup>*

Première ironie : sous la pression des contraintes budgétaires et des conseils en marketing de son influent financeur, les beaux idéaux d'Adamastor s'envolent et le projet se transforme en parc d'attraction avec boutiques et spectacle. Mais le parc se voit obligé de fermer ses portes après la mobilisation active de la Ligue de Défense de la Morale, choquée par la nudité d'Adam et Eve. C'est l'occasion d'une savoureuse satire du conservatisme et de la bigoterie incarnés par les vieilles dames de la Ligue en « guerre sainte » contre ce qu'elles nomment une « antre de la perdition<sup>41</sup> ».

Après cette faillite, Rique et Adamastor entendent parler d'une fondation caritative suisse qui offre des subventions pour la préservation des « tribus » indigènes en voie d'extinction. Ils montent une escroquerie, « l'opération Péri », pour faire croire aux Suisses que le parc abrite le dernier survivant d'une « tribu » éteinte. Rique se déguise et joue de rôle de « l'indien » tel que les étrangers ont envie de le voir, nu, sans contact avec la civilisation et conforme au stéréotype du *vanishing Indian* (l'idée que les Amérindiens seraient « en voie d'extinction », destinés à disparaître) : « *Roupas, nem pensar : dificilmente a Fundação ajudaria um índio aculturado, com certeza prefeririam um tipo autêntico, como aqueles que os portugueses encontraram ao chegar ao Brasil. Ou seja : nu<sup>42</sup>.* » Ce qui intéresse les touristes et les humanitaires, c'est l'authenticité factice de « l'indien » du temps des caravelles, voire figé dans un temps mythique, anhistorique. C'est un Péri imaginaire et fantasmé par opposition aux Amérindiens d'aujourd'hui qui vivent et meurent dans l'indifférence et la pauvreté, comme le père de Rique. Ce dernier ne s'y trompe pas lorsqu'il constate que, bien qu'indigène lui-même, il n'est pas très convainquant dans le rôle de l'indien stéréotypique en harmonie avec la nature édénique. Le fait que « l'opération Péri » fasse suite au rôle d'Adam dans le spectacle de la Genèse renforce la critique. D'ailleurs, Rique est grossier, aime l'alcool et le sexe. Il est aux antipodes des deux rôles qu'il devra interpréter, Adam le premier homme et Péri le dernier indigène, deux figures de la pureté et de l'innocence. Ce contraste saisissant entre le jeune comédien et sa partition souligne d'autant

---

40 *Ibidem*, p. 14. « Ce qu'il avait en tête, en un mot, c'était un parc à thème. Disneyland ? Jamais de la vie. Adamastor avait détesté cette chose artificielle, massifiée. Son parc serait exactement le contraire. D'abord, il privilégierait ce que le Brésil a de meilleur, de plus original : la nature, dans toute sa puissante manifestation. La faune et la flore seraient la principale attraction. Au lieu de Donald, le pittoresque nandou ; au lieu de Mickey, le tatou. »

41 *Ibidem*, p. 78.

42 *Ibidem*, p. 112. « Des vêtements, c'était hors de question. On voyait mal la Fondation venir en aide à un indien acculturé. Ils préféreraient sûrement le type authentique, pareil à ceux que les Portugais ont rencontrés en arrivant au Brésil. Tout nu, quoi. »

plus l'absurdité et l'anachronisme des stéréotypes bien ancrés, sur lesquels « l'opération Péri » compte capitaliser.

La démarche de Moacyr Scliar contraste avec le traitement de la même thématique dans un roman de jeunesse d'une autre plume célèbre de la littérature latino-américaine, l'autrice chilienne Isabel Allende, paru la même année. Isabel Allende publie en 2002 *La ciudad de las bestias*<sup>43</sup>, qui raconte les aventures en Amazonie du jeune nord-américain et de sa grand-mère, journaliste pour le *National Geographic*. Le bien-nommé professeur Leblanc, un anthropologue arrogant persuadé que les indigènes sont de violents cannibales, mène l'expédition. Mais le jeune héros rencontre une tribu et découvre les plans mis en œuvre pour éradiquer la population grâce à un virus caché dans un vaccin, et les menaces de destruction qui pèsent sur leur habitat ancestral à des fins commerciales. Il comprend que les sauvages ne sont pas ceux que l'on croit, dans un renversement de la rhétorique coloniale du barbare et du civilisé. Il leur vient en aide avec l'appui d'une fondation de protection environnementale. Philip Swanson observe que, malgré son intention louable d'écrire une fable écologique dans laquelle les lecteurs et lectrices prennent clairement parti pour la cause des peuples natifs, Isabel Allende cède au cliché de la rencontre entre un « *first-world hero* » et un être primitif, pur et innocent, proche de la nature, qui a besoin d'un sauveur blanc occidental prenant les traits d'Alexander et de la fondation de protection de la nature : « *The fantasy of native edenic primitivism is problematic because it values myth over reality and also risks projecting the Indians as passive and lacking in agency*<sup>44</sup>. » Les indigènes sont représentés comme naïfs et faciles à bernier : « *[they] can only be protected by the external agencies of an international Foundation*<sup>45</sup>. » L'analogie éculée avec la nature et l'innocence du jardin d'Eden est présente dans le texte d'Isabel Allende de façon littérale : « *habían vivido miles de años en armonía con la naturaleza, como Adán y Eva en el Paraíso*<sup>46</sup>. » Or, ce sont très précisément les stéréotypes égratignés par l'ironie de Moacyr Scliar dans *Éden-Brasil* et sa critique de la commémoration des fondations caritatives étrangères.

En ce sens, le narrateur de *Éden-Brasil* est très proche de celui des romans pour adultes de Moacyr Scliar. Il ne remet pas en cause le bien-fondé de la création d'un parc destiné à faire du profit en vendant l'image de l'indigène. L'humour du récit tient justement à cette adhésion feinte aux valeurs capitalistes, anti-écologiques et anti-éthiques. On retrouve le même propos dans *A Majestade do Xingu*, où le bandit João Mortalha (Jean le Suaire) décide de s'accaparer des terres amérindiennes en élaborant dans un premier temps le projet d'ouvrir un parc écologique mettant en scène une authentique tribu dans son habitat naturel. L'homme déguise « ses » autochtones pour satisfaire les attentes et les préjugés des touristes, et leur demande de mettre en scène tous les clichés attendus (danses, guerre tribale, banquet anthropophage) : « L'homme désirait tirer parti de la présence des Indiens et transformer sa propriété en attraction touristique, une espèce de parc écologique : “Venez voir les Indiens dans leur élément naturel, photographiez-les, gardez un souvenir merveilleux de ce véritable musée vivant !”<sup>47</sup> » ; « Des touristes américains vont venir demain, des gens importants, réunissez-vous et mettez en scène une guerre tribale, des danses, un festin de chair humaine, quelque chose<sup>48</sup>. » Dans son étude de *Sonhos tropicais* (« Rêves tropicaux ») de Moacyr Scliar, Rita Olivieri-Godet établit une filiation entre ce roman pour adultes de 1993 et le

43 Allende Isabel, *La ciudad de las bestias*, Barcelona, Random House Mondadori, 2002. *La cité des dieux sauvages* (trad. : Alex Lhermillier), Paris, Grasset Jeunesse, 2002.

44 Swanson Philip, « Magical Realism and Children's Literature : Isabel Allende's *La Ciudad de las Bestias* », in Hart Stephen, Ouyang Wen-Chin (dir.), *A companion to Magical Realism*, Woodbridge, Tamesis Books, 2005, p. 177. « Le fantasme du primitivisme édénique des peuples natifs est problématique car il accorde plus de valeur au mythe qu'à la réalité et risque également de dépeindre les indiens comme des êtres passifs et manquant de puissance d'agir. »

45 *Ibidem*. « ils ne peuvent être protégés que par l'action extérieure d'une fondation internationale. »

46 Allende Isabel, *La ciudad de las bestias*, *op. cit.*, p. 309. « Ils avaient vécu des milliers d'années en harmonie avec la nature, comme Adam et Eve au Paradis. »

47 Scliar Moacyr, *Sa Majesté des Indiens*, *op. cit.*, p. 157.

48 *Ibidem*, p. 158.

roman pour des adolescents *Éden-Brasil* en raison de la critique de la société de consommation et de la culture de masse :

*Em Sonhos tropicais é possível ler os signos da contemporaneidade nas referências aos objetos de consumo, à ideologia do turismo e da diversão ou, no dizer de Baudrillard, da « disneyficação », do mundo. Os lixos da modernidade, pressentidos nesse romance, ocuparão o primeiro plano da narrativa Éden-Brasil, publicado no limiar de um novo milênio em que vigora « o grau Xerox da cultura».*<sup>49</sup>

La chercheuse souligne que les titres des deux romans renvoient à l'ensemble des connotations positives et des stéréotypes qui idéalisent le territoire brésilien, tropical et paradisiaque : cela renforce encore la parenté entre les deux œuvres, qui semblent être faites du même bois. Rita Olivieri-Godet inclut d'ailleurs *Éden-Brasil* dans sa liste des nombreux romans brésiliens de la fin des années 1990 aux années 2010 qui explorent la thématique indigène et offrent « une vision parodico-carnavalesque » du rapport à l'identité et à l'altérité<sup>50</sup>.

## Jeux de masque

De fait, la thématique du jeu, du déguisement et de la contrefaçon affleure dès qu'il est question de la population indigène chez Moacyr Scliar quel que soit l'âge du lectorat. Dans *A Majestade do Xingu*, le narrateur offre à son fils une massue ornée de plumes, qu'il présente comme authentique, alors qu'il l'a achetée dans une boutique de souvenirs probablement fabriqués en Chine à la chaîne. Dans le roman pour la jeunesse *No caminho dos sonhos*<sup>51</sup> (« Sur le chemin des rêves »), Scliar imagine le périple d'un Juif polonais fuyant le nazisme sur un bateau portugais en partance pour le Brésil. Le bateau se trouve être une reproduction de caravelle, et le capitaine, Cabral, se dit descendant du navigateur Cabral. Le Cabral de 1939 est un personnage excentrique et mégalomane qui a pour projet de monter une pièce de théâtre retraçant les grands épisodes de l'histoire du Brésil. Il engage des acteurs et des figurants qui ont pour consigne de se mettre dans la peau des personnages sans interruption durant la traversée. Ce roman est une réflexion sur la façon dont la version officielle de l'histoire est écrite et transmise. Les épisodes de la « découverte » du Brésil ou encore de l'abolition de l'esclavage selon le metteur en scène sont dévalorisants pour les populations noires et indigènes. Les acteurs censés jouer les Indiens du XVI<sup>e</sup> siècle sont de vrais Guaranis, à qui Cabral demande de jouer le rôle de leurs ancêtres comme des idiots infantilisés, et comme des cannibales grotesques. À la fin du roman, les subalternes de l'équipage organisent une mutinerie et réécrivent la pièce en corrigeant les épisodes historiques qui leur ont fait du tort. Le vieux Guarani jusque-là décrit comme taciturne et mystérieux, selon le stéréotype du « noble sauvage », se révèle être un conteur d'histoires sympathique et bavard. Finalement, à l'approche du littoral de Rio, ce sont les Guaranis qui s'écrient : « Terre ! Terre en vue ! », dans une réécriture comique et un retournement carnavalesque de l'histoire officielle. Là encore, la représentation de l'Amérindien passe par un jeu sur les images et les clichés perpétués par les livres, l'école et la façon dont l'histoire est enseignée. Cette thématique de la

49 Olivieri-Godet Rita, « Oswaldo Cruz e o Saci ou a figuração do duplo em *Sonhos Tropicais* », in Bernd Zilá, Zilberman Regina (dir.), *O viajante transcultural : leituras da obra de Moacyr Scliar*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2004, p. 119. « Dans *Sonhos tropicais* il est possible de lire les signes de la contemporanéité dans les références aux objets de consommation, à l'idéologie du tourisme et du divertissement ou, selon les mots de Baudrillard, de la "disneyfication" du monde. Les déchets de la modernité, pressentis dans ce roman, occuperont le premier plan du récit *Éden-Brasil*, publié au seuil du nouveau millénaire dans lequel se réalise "le degré Xerox de la culture". »

50 Rita Olivieri-Godet, *A alteridade ameríndia na ficção contemporânea das Américas*, op. cit., p. 23-24.

51 Scliar Moacyr, *No caminho dos sonhos*, São Paulo, FTD, 1997.

mascarade rejoint les problématiques de *Camera na mão*. Le jeune du Mato Grosso, on l'a vu, trouve humiliant de « faire l'indien ». L'apprenti cinéaste exprime d'ailleurs sa gêne à l'idée de demander à son ami de se déguiser : « *Não dava para imaginá-lo [...] de tanga e empunhando um arco. E será que ele toparia isso ? Será que ele não se sentiria ridículo*<sup>52</sup> ? » L'adolescent amérindien souligne qu'il ne manque pas de gens bien intentionnés pour défendre les Indiens dans des pièces de théâtre, au cinéma et à la télévision, mais que le résultat est le plus souvent ridicule et dégradant pour les communautés indigènes<sup>53</sup>.

Cette réflexion fait directement écho aux représentations des « indiens » dans la culture populaire au Brésil, et en particulier à l'école et dans les productions culturelles destinées aux enfants. Ainsi, le 19 avril célèbre la journée de l'indien (*dia do índio*), censée promouvoir le respect envers les communautés indigènes. Or, dans les écoles, la dimension de lutte pour les droits indigènes et de découverte des cultures est souvent réduite à une petite chorégraphie effectuée par les élèves déguisés en Indiens de western avec plumes et peintures. Des masques d'« indiens » à découper sont parfois proposés dans les matériels didactiques<sup>54</sup>. Il s'agit donc bien de *jouer à l'indien* et non de connaître les peuples amérindiens, et encore moins de leur donner la parole. En 1988, la chanson *Brincar de índio* (« jouer aux indiens ») de l'animatrice vedette Xuxa<sup>55</sup> est d'ailleurs souvent reprise dans les écoles pour célébrer la journée de l'indien. Les paroles présentent une image infantilisée des populations amérindiennes, réduisant le mode de vie traditionnel à un jeu d'enfants. Les verbes non conjugués suggèrent que les indigènes du Brésil ne savent pas parler portugais :

*Pego meu arco e flecha  
Minha canoa e vou pescar  
Vamos fazer fogueira  
Comer do fruto que a terra dá  
Índio fazer barulho  
Índio ter seu orgulho*<sup>56</sup>

Le programme matinal est suivi par 80 % des enfants brésiliens dans les années 1980-1990 sur la chaîne Globo TV<sup>57</sup>. En plus de reproduire des clichés éculés et de réduire une culture à un pur divertissement, la chanson minimise les luttes du mouvement indigène très actif dans

52 Scliar Moacyr, *Camera na mão, op. cit.*, p. 71. « Impossible de l'imaginer [...] en slip avec un arc à la main. Et d'ailleurs, accepterait-il de faire ça ? Ne se sentirait-il pas ridicule ? »

53 *Ibidem*, p. 67-68.

54 Voir par exemple Galan Freddy, *Colorindo a história do Brasil – Os índios*, São Paulo, Rideel, 2000. Ce très court livre à colorier sur le thème de la découverte du Brésil propose une version extrêmement pacifiée de la rencontre et des unions entre les navigateurs et des indigènes souriants et ravis d'accueillir les Portugais. La quatrième de couverture cartonnée représente une tête d'enfant indien à découper selon les pointillés pour faire un masque.

55 L'ancienne mannequin Xuxa (prononcez [ʃ u ʃ a], « choucha »), pseudonyme de Maria das Graças Meneghel, animait le programme pour enfants Xou da Xuxa (comprenez « le show de Xuxa ») diffusé sur la Rede Globo de 1986 à 1992 tous les matins du lundi au vendredi. Dans les années 1990, la *rainha dos baixinhos* (« la reine des tout petits ») est parmi les 40 présentateurs de télévision les mieux payés du monde. Le titre *Brincar de índio* (1988), écrit et composé par Michael Sullivan et Paulo Massadas, figure sur l'album *Xou da Xuxa* produit par Som Livre.

56 « Je prends mon arc et mes flèches / Mon canoë et je vais à la pêche / Allumons un feu / Mangeons les fruits que la terre nous donne / Indien faire du bruit / Indien être fier »

57 Nous remercions les organisatrices du présent volume d'avoir attiré notre attention sur l'excellent documentaire britannique de Simon Hartog *Brazil : Beyond Citizen Kane* (1993), qui montre la suprématie d'audience et le pouvoir politique du groupe privé Globo et de son propriétaire le milliardaire Roberto Marinho. Principal véhicule de la propagande durant la dictature militaire, la chaîne se caractérise notamment par un journalisme sensationnaliste, superficiel et partisan. Les *telenovelas* et les *shows* qui ont bâti la fortune et le monopole de la chaîne présentent une image optimiste, édulcorée et surtout blanche du pays, une « farce » destinée à maquiller la pauvreté et les inégalités structurelles. Selon Simon Hartog, l'influence de la Globo dans les foyers est telle que « la langue parlée au Brésil n'est plus le portugais, mais le "globien" ». Accessible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=s-8scOe31D0>. Consulté le 04/04/2021.



les années 1980, qui aboutissent à l'abandon du discours assimilationniste et à la Constitution de 1988 qui reconnaît les droits historiques des indigènes sur leurs territoires et renforce la protection contre l'exploitation des ressources :

*Índio não faz mais lutas  
Índio não faz guerra  
Índio já foi um dia  
O dono dessa terra  
Índio ficou sozinho  
Índio querer carinho  
Índio querer de volta a sua paz*<sup>58</sup>

Lors de l'émission du 19 avril 1989, des membres d'une communauté indigène ont été invités pour figurer sur le plateau lors de l'enregistrement de cette chanson, en tenue traditionnelle<sup>59</sup>, tandis que Xuxa porte une longue coiffe de plumes qui renvoie à l'imaginaire du western nord-américain. L'air perplexe, hommes et jeunes garçons amérindiens semblent se demander ce qu'ils font là. Le malaise se lit sur leurs visages pendant que l'animatrice et ses danseuses, toutes blondes en tenue légère, se trémoussent devant eux : ils sont clairement là pour décorer et « performer<sup>60</sup> » leur propre rôle. C'est le genre de mise en scène et d'instrumentalisation que dénoncent les romans pour la jeunesse comme les romans pour les adultes de Moacyr Scliar, à travers des personnages d'indigènes interrogent la performativité des identités au sens où l'entend Judith Butler : « *The various ways a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no preexisting identity by which an act or an attribute might be measured*<sup>61</sup>. »

## Conclusion : Des personnages *metade cara, metade máscara*<sup>62</sup>

On le voit, chez Moacyr Scliar, l'identification de la figure du Juif à celle de l'« indien » est propre aux romans pour les adultes. En revanche, la réflexion sur l'artificiel et l'authentique, le cliché et le réel, traverse à la fois sa production pour les adultes et pour la jeunesse, avec plus ou moins d'humour et de second degré. Si quelques récits destinés à l'usage scolaire n'échappent pas à certains poncifs, la plupart de ses fictions adolescentes dialoguent avec les stéréotypes. Dans ses romans pour les adultes comme pour les plus jeunes, les personnages d'indigènes des temps actuels sont condamnés à interpréter le rôle de « l'indien » de l'imaginaire collectif : la bête féroce ou le bon sauvage rousseausite, l'être pur en voie de disparition. Ils jouent le rôle qui leur est assigné, dans un miroir déformé,

58 « L'indien a cessé de se battre, l'indien ne fait plus la guerre / L'indien fut autrefois le maître et possesseur de cette terre / L'indien s'est retrouvé tout seul / Indien vouloir un câlin / Indien vouloir retrouver la paix »

59 Nous n'avons pas trouvé d'information concernant le nom de la communauté et son lieu de vie au Brésil. Vidéo accessible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=88R12RcZG2U> Consulté le 09/05/2020.

60 Nous nous référons ici à la théorie de la philosophe américaine Judith Butler qui affirme que l'identité du sujet, en l'occurrence l'identité de genre, est de nature performative : elle se recompose en permanence à travers les gestes, codes, comportements que nous adoptons pour correspondre à un genre (*gender*) qui est socialement construit. Butler Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Londres, Routledge, 1990 (*Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005).

61 Butler Judith, « Performative Acts and Gender Constitution : an Essay in Phenomenology and Feminist Theory. », in McCann Carole R, Seung-kyung Kim (dir.), *Feminist Theory Reader: Local and Global Perspectives*, New York, Londres, Routledge, 2003, p. 423. « Les différentes façons qu'a un corps de montrer ou de produire sa signification culturelle sont performatives ; il n'y a donc aucune identité préexistante grâce à laquelle un acte ou un attribut peut être mesuré. »

62 En référence au recueil de poésie et d'essais de l'autrice et militante indigène Eliane Potiguara, qui traite de l'identité et de la résistance des femmes amérindiennes : Potiguara Eliane, *Metade cara, metade máscara*, Lorena, UK'A Editorial, 2018, [2004] (« Moitié visage, moitié masque »).

grotesque et anachronique d'eux-mêmes. Représenter un « indien » (en littérature, sur scène, au cinéma), c'est toujours *re-présenter* une performance d'« indien », une image culturellement construite et héritée de plusieurs siècles. Puisque la catégorie de l'« indien » est une invention de la colonisation, les personnages scliariens montrent qu'*être* indien, c'est toujours *jouer à l'indien*, c'est-à-dire porter un masque. Ils semblent nous dire, comme le « je » lyrique « à moitié masqué » du poème « Brasil » d'Eliane Potiguara : « *Brasil, que faço com a minha cara de índia*<sup>63</sup>? »

---

63 *Ibidem*, p. 29. « Brésil, je fais quoi avec ma tête d'indienne ? »