

ÉCOLE DU LOUVRE

Mina LA TORRE

# La collection de photographies de Raymond Caron au musée du quai Branly – Jacques Chirac

Une lutte pour les peuples autochtones du Brésil

Mémoire d'étude

(1<sup>re</sup> année de 2<sup>e</sup> cycle)

Discipline : Muséologie

Groupe de recherche : Collections extra-européennes d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des  
Amériques

Présenté sous la direction de Mme Daria CEVOLI et de Mme Carine PELTIER-CAROFF

Membres du jury : Mme Christine BARTHE, Mme Daria CEVOLI, Mme Carine PELTIER-  
CAROFF

Mai 2022

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence Creative Commons CC BY NC ND



## Sommaire

<i>Avant-propos</i> .....	1
<i>Remerciements</i> .....	2
Introduction.....	3
I/ Le corpus photographique et son contexte.....	5
1.1. Présentation de la collection.....	5
1.1.1. Historiographie.....	5
1.1.2. Un corpus bipartite : répartition chronologique et ethnologique.....	6
1.2. Eléments de contexte : la photographie dans les années 1960-1970 et la photothèque du musée de l'Homme .....	11
1.2.1. Contexte photographique.....	11
1.2.2. Objectifs de la photothèque du musée de l'Homme.....	15
1.3. Le personnage de Caron.....	18
1.3.1. Un prêtre professeur de philosophie.....	18
1.3.2. ...se faisant ethnologue .....	19
1.3.3. Contexte de la présence dominicaine au Brésil.....	24
II/ Entremêler les mots et les images : tissage d'une même réalité culturelle ?.....	26
2.1. L'alimentation .....	27
2.1.1. Moyens d'acquisition.....	27
2.1.2. Moyens de préparation.....	29
2.2. Les moments cérémoniels .....	32
2.2.1. Festifs.....	32
2.2.2. Funéraires.....	37
2.3. La peinture corporelle.....	40
2.3.1. Les scènes de peinture collective des femmes.....	40
2.3.2. Portraits d'individus peints.....	42
2.4. Les portraits de personnages majeurs.....	45
2.5. Autres thèmes.....	48
III/ Le regard porté sur la condition des autochtones : l'appel à la prise de conscience.....	52
3.1. Caron, un militant qui lutte pour les droits des peuples autochtones du Brésil .....	52

3.1.1. La dénonciation des organismes de « protection des Indiens » successifs.....	52
3.1.2. Parallèle avec le photographe René Fuerst, portant ces dénonciations à un niveau global.....	57
3.2. La photographie comme moyen d'exprimer l'angoisse de la disparition .....	59
3.2.1. Prégnance lexicale de la mort dans <i>Curé d'Indiens</i> .....	59
3.3.2. La photographie comme intrinsèquement liée à la disparition.....	61
3.3. Les Xikrin et autres peuples autochtones du Brésil racontés par les photographes d'hier et d'aujourd'hui : quels constats, quels combats ?.....	62
3.3.1. Aurélien Fontanet et la lutte contre les compagnies minières .....	63
3.3.2. Claudia Andujar, le photojournalisme et les Yanomami.....	64
Conclusion .....	66
Bibliographie.....	67

## *Avant-propos*

Mon intérêt pour la défense des peuples autochtones est venu très tôt avec la lecture des publications de *Survival International*, ONG créée en 1969 pour la défense des peuples autochtones. La toute première découverte de cet univers a eu lieu en classe de 3<sup>ème</sup>, lorsque notre professeure de français nous avait sensibilisés aux menaces exercées sur ces populations par les multinationales dans le monde entier. J'avais choisi de m'intéresser à la cause des Yanomami du Brésil, et j'avais ainsi appris les raisons de leur menace et les moyens de résistance qui s'étaient mis en place.

A présent, Monsieur Jair Bolsonaro étant au pouvoir, je ne puis que sentir l'effroi et la révolte face aux politiques menées par ce dernier, ayant notamment déclaré qu'il ne céderait pas « un millimètre de terres aux autochtones »<sup>1</sup>. Il a d'ailleurs commencé son mandat en enlevant le pouvoir de démarcation des terres autochtones des mains de la FUNAI (Fondation Nationale de l'Indien), pour le mettre entre celles du ministère de l'Agriculture. Cette guerre qu'il leur déclare oppose des moyens qui semblent dérisoires : seule une prise de conscience au niveau international pourrait réussir à les protéger. Le documentaire parut en mars 2022 « Amazonie, c'est la terre qu'on assassine » d'Albert Knechtel démontre que les revendications autochtones sont imbriquées dans la défense de la forêt amazonienne et que, étant donné la crise écologique que la planète entière traverse actuellement, il y a urgence à agir.

Mais cet appel à la lutte ne date pas d'hier.

---

<sup>1</sup> Globo News, 3 août 2018, cité sur le site de *Survival International*

## *Remerciements*

Je tiens d'abord à remercier tout particulièrement mes directrices de recherche du groupe GR16 « Collections d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques », Mme Carine Peltier-Caroff, Responsable de l'Iconothèque du musée du quai Branly – Jacques Chirac, et Mme Daria Cevoli, Responsable des Collections Asie de ce même musée, pour leurs conseils, leur soutien et leur disponibilité tout au long de l'année.

Je voudrais également remercier Mme Christine Barthe, ma personne ressource, responsable de l'Unité Patrimoniale Photographie du musée, pour son aide, ses encouragements et les pistes qu'elle m'a données.

Je souhaiterais ensuite remercier le personnel des archives du musée du quai Branly, Mme Sarah Frioux-Salgas, responsable du service Archives et documentation des collections, et Mme Angèle Martin, chargée des archives scientifiques, pour leur accueil et leur assistance.

Ma reconnaissance va à Aurélien Fontanet, pour m'avoir répondu si rapidement et pour sa gentillesse.

Je remercie René Fuerst, dont la réponse à mes questions fut très précieuse, et dont le geste de m'avoir envoyé par la poste la photographie de Caron m'a particulièrement touchée.

J'aimerais exprimer ma gratitude à Julien Christol, avec qui j'ai pu échanger sur les photographes missionnaires et qui m'a apporté une aide très utile.

Enfin, je remercie mes proches pour m'avoir soutenue tout au long de ce mémoire, ainsi que de m'avoir relue, particulièrement mes parents et mon frère.

## Introduction

« *Le seul homme blanc qui leur fut entièrement dévoué* » : ainsi est qualifié Raymond Caron par l'anthropologue René Fuerst dans sa relation au peuple autochtone Xikrin<sup>2</sup>.

Si les écrits de ce religieux, qui prennent la forme d'un journal intitulé *Curé d'Indiens*, un « *témoignage humble et respectueux*<sup>3</sup> » publié en 1971, sont les plus connus, à la fois du grand public mais aussi de ses compagnons de lutte, ses photographies semblent moins l'être.

Pourtant, ces photographies, prises entre 1960 et 1970, sont un élément majeur pour réussir à appréhender le regard qu'il porte sur ces peuples.

Elles concernent d'ailleurs davantage de peuples autochtones, tels que les Kouben Kran Kegn et les Tapirapé, que son ouvrage qui se focalise sur les Xikrin. Ce dernier se limitant aux bornes temporelles 1966-1970, ses photographies quant à elles nous révèlent son intérêt pour les amérindiens dès sa première rencontre avec eux en 1960.

La répartition temporelle des photographies va de pair avec un changement de support photographique : alors que le corpus de 1960 à 1963 est constitué de tirages sur papier, celui de 1966 à 1970 est composé de diapositives.

Au cours de ses différents séjours chez les peuples autochtones, Caron constate le désarroi et l'abandon dans lequel se trouvent plusieurs de ces groupes. Quand René Fuerst arrive chez les Xikrin en 1963, une épidémie de poliomyélite les décime. Elle est due au contact avec les *castanheiros*, les brésiliens ramasseurs de la noix de Brésil. Une fraction des Xikrin, dirigée par le fils du chef, s'est livrée à un troc avec eux pour obtenir des objets manufacturés. Quand il présente les Xikrin à Caron en 1966, la population Xikrin étant tant réduite par les maladies qu'on avait estimé qu'elle allait disparaître<sup>4</sup>. C'est un véritable défi que le prêtre doit alors relever : comment a-t-il pu, pratiquement seul, les autorités brésiliennes l'abandonnant et même entravant son action par des moyens divers, sauver toute une population ? Dans cet endroit d'accès très difficile dans la forêt amazonienne, « il parvint à rétablir une situation que d'autres auraient donnée pour irrécupérable<sup>5</sup> ». Cette lutte est donc menée « à contre-courant »<sup>6</sup>. Caron pourrait se résigner, comme le font tant d'ethnologues qui préfèrent fermer les yeux sur cette

---

<sup>2</sup> René Fuerst, *Xikrin : hommes oiseaux d'Amazonie*, 5 continents, Milan, 2006, p.42

<sup>3</sup> *Ibid*, p.42

<sup>4</sup> *Ibid* p.41, Extrait de lettre de Caron à René Fuerst du 12 Février 1967 (archives privées) « *A ce rythme-là, dans dix ans il n'y aura plus de Xikrin* »

<sup>5</sup> René Fuerst, *Adieu l'Amazonie, mémoires d'un ethnologue engagé*. Musée d'ethnographie, Genève, Société suisse des Américanistes, 1998

<sup>6</sup> Raymond Caron (Père), *Curé d'Indiens*, Paris, Union Générale d'Édition, Coll. 10/18, 1971, quatrième de couverture

triste réalité<sup>7</sup>: mais il ne cesse de l'affronter, quand bien même il est le plus démuné. On pourrait penser que c'est précisément cela qui est le plus admirable dans la personnalité de cet homme. Dans la « mécanique gigantesque<sup>8</sup> » qui est celle de notre civilisation impérialiste, « le père Caron a choisi sa place : celle du grain de sable qui peut enrayer le mouvement<sup>9</sup> ». L'anthropologue Pierre Clastres établit un constat similaire : « *Il a fallu au P. Caron des ressources inépuisables de générosité et d'obstination pour parvenir à imposer son action. On s'indigne au fil des pages, du cynisme et de la bassesse que l'auteur a dû affronter...*<sup>10</sup> » C'est donc par son esprit militant que cet homme ne cesse de s'affirmer.

En quoi les photographies de Raymond Caron conservées au musée du quai Branly – Jacques Chirac témoignent-elles de sa vie menée avec les peuples autochtones du Brésil et nous révèlent-elles sa lutte à l'égard de leurs droits ?

Ce mémoire propose de répondre à cette question à travers trois axes majeurs. Tout d'abord, nous tâcherons de présenter la collection afin de comprendre le contexte d'acquisition de ces photographies par le musée de l'Homme, et nous mettrons en lumière une certaine conception de la photographie dans les années 1960-1970. Les informations relatives à son producteur, le Père Raymond Caron, témoignent à la fois du contexte des missions religieuses dominicaines au XX<sup>ème</sup> siècle dans lequel il s'insère, et de sa personnalité originale réunissant la photographie, la foi chrétienne et l'ethnologie.

Pour parvenir à expliquer ces photographies et à en déduire différentes typologies, nous allons voir, dans une deuxième partie, si ces images entrent en résonance avec le récit qu'il fait de son séjour chez les Xikrin : c'est de cette manière que nous pourrions saisir quelle réalité culturelle Caron a cherché à dévoiler.

Toutefois, considérer ce corpus seulement par le biais de thématiques ethnologiques ne saurait être suffisant : c'est l'esprit militant qui imprègne avant tout l'œuvre de Caron, tant écrite qu'imaginée, car il s'agit d'un homme qui a lutté très matériellement pour la « survie » des peuples autochtones. La photographie apparaît ainsi comme intrinsèquement liée au militantisme, mais elle est aussi tributaire de cette relation à la mort et à l'imminence de la disparition.

---

<sup>7</sup> René Fuerst, *Les Indiens veulent avant tout rester des Indiens*. Indianer heute, Société suisse d'ethnologie, Berne, 1979

<sup>8</sup> Raymond (Père) Caron, *Curé d'Indiens*, Paris, Union Générale d'Édition, Coll. 10/18, 1971, préface par P. et M-L Sauchis, p.9

<sup>9</sup> *Ibid*

<sup>10</sup> Pierre Clastres, Père Caron, Curé d'Indiens, [compte-rendu], in *L'Homme*, revue française d'anthropologie, Année 1972, 12-1, pp. 142-144

## I/ le corpus photographique et son contexte

### **1.1. Présentation de la collection**

#### 1.1.1. Historiographie

L'acquisition par la photothèque du musée de l'Homme de la collection MH.719 se fait en plusieurs étapes. En Juin 1965, un premier ensemble fait déjà l'objet d'un don total.<sup>11</sup>

Le 02 Janvier 1973, Caron évoque son idée de venir apporter ses négatifs Kodachrome au musée de l'Homme afin d'en faire soit des tirages sur papier, soit des diapositives.<sup>12</sup> C'est effectivement sous ces deux formats que les photographies de la collection se retrouvent.

Un premier ensemble est envoyé le 12 Février 1973 par l'intermédiaire d'un étudiant venant à Paris<sup>13</sup>. Le 2 Mars 1973 la photothèque reçoit les diapositives de Caron, et en sélectionne une centaine.<sup>14</sup> Les tirages et les duplicatas sont obtenus à partir des photographies choisies par Caron, qui est venu lui-même à Paris entre le 22 Mars et le 4 Avril afin de récupérer ses photographies originales<sup>15</sup>. Le 9 Mai 1974, Y.Laplaze du musée de l'Homme atteste de la dernière réception des diapositives de la part de Raymond Caron.<sup>16</sup>

Toutes les photographies de la collection ont donc été données, et ces dons se sont échelonnés entre Juin 1965 et le 9 Mai 1974. Elles sont actuellement conservées à l'iconothèque du musée du quai Branly Jacques-Chirac bien qu'elles ne soient pas inscrites à l'inventaire.

Raymond Caron a également remis deux ensembles d'objets du Brésil au musée de l'Homme : les 78 objets inscrits sous le numéro d'inventaire 71.1964.119 et qui découlent d'une vente, et les 12 objets inscrits sous les numéros 71.1965.9 et 71.1967.28 qui ont été acquis par don.

D'après le Fichier papier de la photothèque du musée de l'Homme<sup>17</sup>, on distingue quatre ensemble d'épreuves sur le Brésil : 47 photographies de la 1965-2833 à la 1965-2879, 9 photographies de la 1967-344 à la 1967-352; 4 photographies de la 1967-357 à la 1967-360 ; enfin 2 photographies : la 1972-2835 & 2836. Les Ektachromes 4x5 sont au nombre de 15, et ce sont les photographies 10.178 à 10.191, ainsi que la 10.242. Enfin, nous avons trois ensemble de diapositives (24x36) : de la 5966 à la 6124 ; de la 6172 à la 6178, et pour finir de la 7596 à 7628.

---

<sup>11</sup> Annexe I, figure 1.2

<sup>12</sup> Annexe I, figure 1.3

<sup>13</sup> Annexe I, figure 1.4

<sup>14</sup> Annexe I, figure 1.5

<sup>15</sup> Annexe I, figure 1.6

<sup>16</sup> Annexe I, figure 1.14

<sup>17</sup> Annexe I, figure 1.1

Un inventaire au musée du quai Branly – Jacques Chirac a été réalisé en 2021, et dresse la liste des photographies manquantes : 21 diapositives, les 15 ektas 4x5 et le tirage 1965-2852.

Les diapositives manquantes sont les suivantes : la 5973, 5990, 6013, 6016, 6018, 6020, 6024 et 6025, 6032, 6043 et 6044, 6065 et 6066, 6069, 6072 et 6073, 6076, 6078, 6084 et 6085, et 6089. En revanche, il existe des diapositives supplémentaires : la 2860 et la 61 et 6275.

### 1.1.2. Un corpus bipartite : répartition chronologique et ethnologique

Le corpus photographique de la collection MH. 719 comprend 256 photographies, uniquement des positifs. On peut les répartir entre deux formats : les diapositives couleur sur film souple ainsi que des tirages sur papier monochrome et en couleurs. Les diapositives au nombre de 195, constituent la majorité du corpus, tandis que les tirages sont au nombre de 61<sup>18</sup>. Il existe trois exceptions de photographies que l'on retrouve à la fois en format de diapositive et de tirage sur papier : la diapositive PF0175212<sup>19</sup> et le tirage sur papier PP007867<sup>20</sup> représentant tous deux la « Fillette venant d'atteindre la puberté » ; la diapositive PF0175202<sup>21</sup> et le tirage sur papier PP0079236<sup>22</sup> pour la « Préparation du cadavre d'une jeune femme morte en vue de l'enterrement » ; enfin la diapositive PF0175203<sup>23</sup> et le tirage PP0079300<sup>24</sup> sont des photographies identiques, la première sous le titre « Préparation du cadavre d'une jeune femme », la seconde nommée « Cadavre ». On trouve également de nombreux doublons. Mais ce que l'on remarque avec la collection de Raymond Caron, c'est que cette distinction géographique entre l'*aldeia*, c'est-à-dire le village autochtone, du Rio du Caetete et les villages des autres amérindiens va de pair avec une répartition chronologique. En effet, elle correspond à des voyages distincts que Caron a effectués.

#### *a. Les tirages sur papier*

Ils ont pour spécificité de concerner trois groupes autochtones différents. Ils regroupent aussi bien les Tapirapé, de langue Tupi, que les Kouben Kran Kegn et les Xikrin, qui sont tous deux du groupe Kayapo et donc de langue Gé.<sup>25</sup> Les Tapirapé sont localisés dans l'état du Mato Grosso, au centre Ouest du Brésil, tandis que les Xikrin et les Kouben Kran Kegn dans l'état

---

<sup>18</sup> Annexe II, figure 2.1

<sup>19</sup> Annexe III, figure 3.1

<sup>20</sup> Annexe III, figure 3.2

<sup>21</sup> Annexe III, figure 3.3

<sup>22</sup> Annexe III, figure 3.4

<sup>23</sup> Annexe III, figure 3.3

<sup>24</sup> Annexe III, figure 3.5

<sup>25</sup> Annexe II, figure 2.3

de Pará, au Nord du Brésil<sup>26</sup>. En effet, les Xikrin et les Kouben Kran Kegn se situent dans un territoire plutôt proche<sup>27</sup>.

Ces tirages font partie des 138 000 tirages papiers collés sur carton du musée du quai Branly Jacques - Chirac <sup>28</sup>, dont le mode de présentation comporte une certaine codification.

Tout d'abord, chaque tirage photographique est collé sur un carton au format prédéfini de 22,5cm x 29,5cm, comme cela était d'usage à la photothèque du musée de l'Homme. Ensuite, le carton est partagé en trois zones par des lignes imprimées.<sup>29</sup>

On trouve dans la partie supérieure : les références géographiques, avec le pays en premier, ici le Brésil en l'occurrence, la région (Pará ou Mato Grosso), le lieu précis où est implantée l'*aldeia*, c'est-à-dire le village autochtone (le Rio Caetete par exemple).

Le nom du classement typologique vient ensuite (« Types et vêtement » par exemple, « acquisition », « alimentation » etc), et ce classement est parfois complété par une mention au feutre qui précise le classement typologique (par exemple, « techniques du corps » vient préciser le domaine général de « types et vêtements »). Ensuite, à l'extrême droite, le nom de la population autochtone concernée est inscrite en rouge (Xikrin, Tapirapé, ou Kouben Kran Kegn). A l'extrême gauche de cette partie supérieure on remarque deux pastilles : l'une pour le continent, l'autre pour le domaine<sup>30</sup>. Dans notre corpus, les pastilles du continent sont systématiquement les mêmes : rouge pour l'Amérique du Sud et orange.

La partie droite nous présente les numéros de référence de l'image<sup>31</sup> (par exemple 72-2835-719) et le nom de l'auteur<sup>32</sup>, ici systématiquement « cl.R.Caron ». Ces informations sont tapées à la machine. Il faut remarquer que dans le cas de notre corpus, le donateur et l'auteur des photographies sont la même personne : Raymond Caron.

Dans la partie centrale, à l'intérieur du cadre délimité par la ligne horizontale et la verticale, où la photographie prend place, la légende est mentionnée juste au-dessus de cette dernière. Il peut s'en suivre l'éventuelle publication dans la revue *Objets et Mondes*, le tome VI, fascicule 3, d'automne 1966.

Ces tirages sur papier sont conservés dans deux grandes boîtes. L'une contient uniquement des photographies de Raymond Caron, tandis que l'autre présente un mélange très hétérogène de

---

<sup>26</sup> Annexe II, figure 2.2

<sup>27</sup> Annexe II, figure 2.4

<sup>28</sup> Carine Peltier, « Le chantier de l'iconothèque du musée du quai Branly 2004-2005 », *International Preservation News IFLA*, n°53, Mai 2011, p33-36.

<sup>29</sup> Christine Barthe, « De l'échantillon au corpus, du type à la personne », *Journal des anthropologues*, 80-81 | 2000, 71-90

<sup>30</sup> *Ibid*

<sup>31</sup> *Ibid*

<sup>32</sup> *Ibid*

photographies prises par des photographes différents, où le dénominateur commun est le pays du Brésil et la thématique des populations autochtones. C'est en effet la géographie et la thématique qui ont constitué l'ordre de classement majeur pendant un certain temps<sup>33</sup>, et non le photographe lui-même. C'est dans cette deuxième boîte qu'un petit nombre de tirages sur papier de Caron est dispersé.

Les photographies suivantes sont mentionnées et reproduites dans l'article « Fête de la banane et du can-oui-ô chez les Indiens Tapirapés » écrit par Raymond Caron dans le fascicule 3 du tome VI de la revue du musée de l'Homme « *Objets et Mondes* » de 1966 : PP0078973 (couverture), PP0078957 (page 214), PP0078994 (page 215) , PP0079377 (page 216) , PP0079413 (page 217), PP0079057 (page 218), PP0078953 (page 219), PP0079314 (page 220), PP0079131 (page 221), PP0079104 (page 222), PP0078954 (page 223).<sup>34</sup>

La PP0078973 « Fillette peinte et ornée pour les fêtes de la banane et du Can-Oui-O » illustre la couverture<sup>35</sup>. Elles sont toutes reproduites en noir et blanc. Caron raconte l'organisation de cette fête en nous offrant de nombreux détails culturels. D'autres photographies sont mentionnées et reproduites dans l'article « Drames chez les Kouben Kran Kegn » écrit par Raymond Caron dans le fascicule 3 du tome VII de la revue *Objets et Mondes* de 1967 : PP0078946 (page 234), PP0079105 et PP0079146 (page 235), PP0078958 (photographie noir et blanc) et PP0078960 (photographie couleur) qui sont une seule et même photographie (page 236), PP0079148 (page 237), PP0079236 (page 239), et la PF0215657 qui est une diapositive (page 240).<sup>36</sup> Il fait le récit des morts successives qui affectent cette population.

Raymond Caron avait le projet, qu'il ne réalisa pas, de publier un troisième article dans la revue *Objets et Mondes*, portant sur les Xikrin cette fois, et ayant pour origine un exposé à la société des Américanistes évoqué dans sa lettre du 12 Janvier 1973 à Mademoiselle Y. Laplaze<sup>37</sup>. Il annonce plus précisément un mois après dans le courrier de 1973 qu'il va effectuer une communication à la Société des Américanistes le mercredi 4 Avril<sup>38</sup> : « *Je pense parler de la vie sexuelle et affective des Indiens Xikrin-Djore, en me référant uniquement à ce que j'ai pu moi-même constater, au cours de mes 5 ans passés parmi eux.* »<sup>39</sup> On retrouve effectivement cette communication à la page 261 de l'index général du *Journal de la société des*

---

<sup>33</sup> Carine Peltier, « Le chantier de l'iconothèque du musée du quai Branly 2004-2005 », *International Preservation News IFLA*, n°53, Mai 2011, p33-36.

<sup>34</sup> Annexe IV, planche 4.1

<sup>35</sup> Annexe IV, figure 4.1.1

<sup>36</sup> Annexe IV, planche 4.2

<sup>37</sup> Annexe I, figure 1.3

<sup>38</sup> Annexe I, figure 1.4

<sup>39</sup> *Ibid*

*Américanistes* (1947-1976)<sup>40</sup>. Il fonde son propos sur une expérience empirique afin de lui attribuer une légitimité. Sa communication est ainsi suivie « de la projection d'un film »<sup>41</sup>.

On observe donc une volonté de transmettre de la part de Raymond Caron, de contribuer à la recherche scientifique. Il fréquente ainsi les cercles d'experts et leur apporte les données qu'il a lui-même collectées sur le terrain par l'intermédiaire de la photographie.

### *b. Les diapositives*

Elles constituent la plus grande partie du corpus photographique<sup>42</sup>, et ont pour particularité de concerner uniquement la population Xikrin<sup>43</sup>, dont l'*aldeia* se situe sur le rio Caetete, à 220 km de l'Oso de Maraba<sup>44</sup>.

Elles sont conservées dans des pochettes plastiques rangées dans une grande boîte. Chaque pochette comprend à elle seule 20 diapositives<sup>45</sup>, à l'exception des deux dernières qui en contiennent moins. Sur le cache, on remarque que les inscriptions sont manuscrites et au feutre noir, à l'exception de la mention du groupe autochtone qui est au feutre rouge<sup>46</sup>. Dans le coin inférieur gauche le nom du pays d'où provient la prise de vue est écrit en lettres capitales : il s'agit du Brésil dans le cas de notre corpus. Dans le coin inférieur droit, le numéro d'inventaire attribué par le musée de l'Homme est inscrit. Le nom de la population autochtone concernée est mentionné entre le nom du lieu et le numéro d'inventaire. En dessous, vient le titre de la photographie.

Enfin, une étiquette portant la mention « Coll.Musée de l'Homme. CI. R.Caron. Reproduction interdite » est apposée en dessous de la photographie, ou bien sur le côté droit.

Au verso<sup>47</sup> des 180 diapositives consultées, on remarque 115 diapositives qui sont des duplicatas Kodachrome, tandis qu'il y a 65 duplicatas. Les duplicatas ont pour la plupart viré au rouge, alors que la couleur des Kodachromes ne semble pas avoir subi de variation majeure. Une centaine de diapositives a d'abord été choisie par le musée de l'Homme<sup>48</sup>.

Caron s'est lui-même déplacé entre le 22 Mars et le 4 Avril 1973 à la Photothèque du musée de l'Homme pour aider à ce choix en déterminant les scènes et les personnes représentées sur les photographies<sup>49</sup>.

---

<sup>40</sup> Annexe IX, figure 9.1

<sup>41</sup> Annexe IX, figure 9.2

<sup>42</sup> Annexe II, figure 2.1

<sup>43</sup> Annexe II, figure 2.5

<sup>44</sup> Annexe II, figure 2.6

<sup>45</sup> Annexe III, figure 3.6

<sup>46</sup> Voir pour exemple la figure 3.3 de l'annexe III

<sup>47</sup> Voir pour exemple la figure 3.7 de l'annexe III

<sup>48</sup> Annexe I, figure 1.5

<sup>49</sup> Annexe I, figure 1.6

Raymond Caron a fourni les légendes des clichés 7596 à 7628<sup>50</sup>. Ce sont les trente-deux diapositives suivantes dont il est question : PF0175220 (7596) à PF0175225, puis PF0175182 (7601), PF0175184 (7604) à la PF0175185 à PF0175201, PF0175205 à PF0175211 (7628). Il a également fourni les légendes des diapositives 6172 à 6178<sup>51</sup>, La 6175 et 6178 étant manquantes au corpus, cela concerne la PF0175177 à la PF0175181.

On remarque que les titres donnés par Caron n'ont pas été adoptés sur la base informatique du quai Branly Jacques-Chirac, on pourrait donc proposer que ces titres, plus précis et identifiant des personnes le soient<sup>52</sup> : en effet, l'identification des individus photographiés est un des objectifs de l'iconothèque actuellement<sup>53</sup>.

L'usage que Caron faisait de ces diapositives nous est révélé dans son ouvrage *Curé d'Indiens* : elles sont utilisées dans le cadre de conférences. En effet, il affirme avoir réalisé « une vingtaine de conférences avec projection, devant des auditeurs variés mais toujours intéressés<sup>54</sup> ». Il est parti trois mois au Canada en 1968 afin de réaliser ces conférences : « j'irai au Canada, cet hiver, faire une tournée de projections au profit des Indiens<sup>55</sup> ».

Il réalise également des conférences à la maison de France de Rio de Janeiro le 30 août : « il est entendu que je ferai en Septembre une conférence avec projections à la maison de France de Rio de Janeiro »<sup>56</sup>. Le 26 août 1968, Caron donne également une conférence : « Le 26, je donnai<sup>57</sup> une séance de projections au centre de formation interculturel de Pétropolis<sup>58</sup> ».

Une autre conférence qu'il évoque est celle du 21 Novembre 1969 : « Je dois faire une séance de projections le jeudi 21 Novembre, à l'Université<sup>59</sup> ». On peut supposer qu'il s'agit de l'Université de Sao Paulo.

Les photographies de Raymond Caron n'ont pas seulement servi à faire des conférences à destination du grand public, mais aussi à aider à la recherche en elle-même. En effet, l'anthropologue Lux Boelitz Vidal, qui est à présent une référence en ce qui concerne les

---

<sup>50</sup> Annexe I, figure 1.7, Annexe I, figure 1.10, Annexe I, figure 1.11, Annexe I, figure 1.12

<sup>51</sup> Annexe I, figure 1.8

<sup>52</sup> Annexe VII, figure 7.20, tableau Excel

<sup>53</sup> Christine Barthe, « De l'échantillon au corpus, du type à la personne », *Journal des anthropologues*, 80-81 | 2000, 71-90

<sup>54</sup> Raymond Caron (Père), *Curé d'Indiens*, Paris, Union Générale d'Édition, Coll. 10/18, 1971, p.209

<sup>55</sup> *Ibid*, p.201

<sup>56</sup> *Ibid*, p.245

<sup>57</sup> *Sic* « donnais »

<sup>58</sup> *Ibid*, p.247

<sup>59</sup> *Ibid*, p.298

connaissances relatives aux Xikrin, a utilisé les photographies de Caron pour sa thèse <sup>60</sup>. C'est précisément l'ensemble de photographies sur les peintures corporelles qui l'intéresse : on distingue ainsi une typologie importante au sein de notre corpus, celle des scènes de peintures collectives des femmes. Cet art revêt des symboliques qui ont retenu l'attention de nombreux chercheurs comme nous allons pouvoir l'examiner à travers notre étude.

Lux Vidal a ainsi publié deux photographies de Caron dans deux de ses ouvrages :

La PF0175051 « Visage d'enfant » fait l'objet de la couverture de "*Morte e vida de uma sociedade indigena brasileira*"<sup>61</sup>. La PF0175075 « Homme au corps peint au genipapo » est reproduite dans l'ouvrage de Lux Boelitz Vidal « Grafismo Indigena », à la page 169, étant la figure 48 au titre « Homen pintado e ornamentado ». Par contre, elle est attribuée non pas à Caron, mais à Claude Duménil<sup>62</sup> ! Claude Duménil est un ami de Raymond Caron qui lui a rendu visite à l'aldeia Xikrin<sup>63</sup>. Cette attribution nous a laissé perplexe dans un premier temps : Raymond Caron semble en être le réel auteur puisqu'il a donné au musée du quai Branly – Jacques Chirac la même photographie. Mme Lux Vidal a été interrogée à ce sujet<sup>64</sup>, et Caron aurait donné une partie de ses photographies à Duménil. Lux Vidal a transmis les diapositives de Caron au Museu Paulista.<sup>65</sup> A présent, c'est l'université de Sao Paulo qui possède un corpus de diapositives de Caron prises à la même époque, relatives aux mêmes populations Xikrin de l'aldeia du rio Catété. On peut donc supposer que le Museu Paulista, qui n'en possède plus actuellement<sup>66</sup>, les a transférées à l'Université de Sao Paulo. Le don par Lux Vidal à l'Université de Sao Paulo est daté de 1999<sup>67</sup>.

## **1.2. Eléments de contexte : la photographie dans les années 1960-1970 et la photothèque du musée de l'Homme**

### 1.2.1. Contexte photographique

La plupart des photographies de Caron, incluant les diapositives, sont en couleur<sup>68</sup>, puisqu'elles représentent 86 pour cent du corpus, même si les tirages sur papier en noir et blanc sont majoritaires sur les tirages en couleur, à hauteur de 61 pour cent.<sup>69</sup>

---

<sup>60</sup> Annexe I, figure 1.9

<sup>61</sup> Annexe IV, figure 4.3

<sup>62</sup> Annexe IV, figure 4.4

<sup>63</sup> Annexe VIII, planche 8.2, question 6 à René Fuerst

<sup>64</sup> Annexe VIII, planche 8.3, interview de Lux Vidal

<sup>65</sup> Annexe I, figure 1.4

<sup>66</sup> Communication personnelle avec le Museu Paulista du 19 Avril 2022

<sup>67</sup> Site internet <https://lisa.fflch.usp.br/en/node/5470>

<sup>68</sup> Annexe II, figure 2.7

<sup>69</sup> Annexe II, figure 2.8

Par son usage de la couleur, on peut dire qu'il se démarque d'un bon nombre de photographes de son temps qui privilégiaient le noir et blanc.

En effet, Nathalie Boulouch évoque une forme d'expression qui a été dominante pendant une bonne partie de l'Histoire de la photographie : le noir et blanc, rendant mineur l'emploi de la couleur. Mais à partir des années 1970 cette tendance se serait inversée<sup>70</sup>. Pourtant, la photographie couleur peine encore à trouver une légitimité à cette époque : à l'orée des années 1970, la légitimité artistique de la photographie couleur est encore balbutiante.<sup>71</sup>

Le noir et blanc est pendant longtemps associé à une valeur documentaire authentique par les photographes professionnels. Ces derniers délaissant ainsi la photographie couleur, ce sont les photographes amateurs qui s'en emparent afin de lui donner la place qui lui revient dans l'art :

« depuis l'origine et malgré la construction d'habitudes perspectives rendant acceptable le noir-et-blanc, la couleur n'a cessé d'être une demande, un horizon réclamé par le grand public, moins soucieux en fait de vérité – au sens épistémologique – que de véracité, c'est-à-dire d'un *vraisemblable* perspectif et fictionnel. »<sup>72</sup>

nous informe Jean Kempf afin d'explicitier ce lien entre la couleur et le grand public. C'est justement à cette époque que la photographie amateur rencontre un vif succès : les années 1960 sont un «un âge d'or de la photographie amateur »<sup>73</sup>.

Ce véritable engouement pour la photographie de la part du grand-public a pour origine les années 1950, où s'opère un déploiement massif de l'utilisation de pellicules couleurs. La photographie couleur permet donc aux amateurs de développer leur propre pratique photographique, quelle que soit leur origine sociale. En effet, dans les années 1960, elle est répandue dans toutes les classes de la société, aussi bien dans les milieux ruraux qu'urbains<sup>74</sup>. Kodak, qualifié de « leader incontesté du marché amateur »<sup>75</sup>, joue un rôle majeur dans la démocratisation de ce médium. Les frontières entre pratique artistique et pratique amateur deviennent alors floues : « La photographie de création, à la recherche de nouvelles formes et de nouveaux terrains, va, vers le milieu des années soixante, absorber cet héritage pictural populaire, et ainsi vont se rencontrer amateurs et artistes, sur le terrain de la photographie nouvelle, qui sera *photo-*

---

<sup>70</sup> Boulouch, Nathalie. *Le ciel est bleu: une histoire de la photographie couleur*. Nathalie Boulouch. L'écriture photographique. Paris: Textuel, 2011, p.192

<sup>71</sup> Boulouch, Nathalie /Musée de l'Élysée. *Diapositive: histoire de la photographie projetée* [exposition, Lausanne, Musée de l'Élysée, 1er juin-24 septembre 2017]. sous la direction d'Anne Lacoste, Nathalie Boulouch, Olivier Lugon ...

<sup>72</sup> Kempf Jean, « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, 2005/3 (n° 105), p. 110-124.

<sup>73</sup> Bajac Quentin, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Découvertes Galimard, 2010

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid*

*couleur*.<sup>76</sup>» Ce n'est donc pas seulement la démocratisation de la photographie qui est ainsi permise, mais un accès à l'art en général à des populations qui pouvaient en être jusque-là intégralement exclues. Il y a là un évènement tout à fait exceptionnel dans l'histoire de la photographie et l'histoire de l'art : les amateurs et les professionnels se retrouvent sur un niveau d'égalité artistique. La production amateur en vient même parfois à dépasser la production artistique : « Dans cette adoption massive et sans état d'âme de la couleur, les amateurs se montrent très en avance sur les professionnels et les artistes. »<sup>77</sup>. La démarche amateur s'affirme en tant que style unique, et c'est justement par son audace d'investir un médium qui ne lui était jusque-là pas réservé, qu'elle amorce des perspectives singulières : « La production amateur oscille entre le respect le plus strict et la désinvolture la plus extrême à l'égard des règles canoniques de « bien photographier »<sup>78</sup> ». Cette émergence d'un style amateur propre, défiant les carcans imposés par la photographie institutionnalisée, remonte aux années 1950, où les clichés sont davantage « pris » que « faits », ce qui traduit selon Quentin Bajac une « évolution dans la conception même de la photographie ». Il évoque ce tournant que prend la photographie amateur en tant que photographie plus libre, et spontanée, comme ayant lieu entre les années 1960 et 1970 : cela correspond précisément à la pratique artistique de Raymond Caron qui, dans le cadre de notre corpus, s'étend justement de 1960 à 1970. Cette décennie est ainsi traversée par cette notion d'originalité véhiculée par la photographie amateur. Le progrès technique, avec l'avènement des kodachromes, rend les appareils photographiques maniables, facilement transportables<sup>79</sup>. Amener son matériel photographique au fin fond de l'Amazonie devient ainsi bien plus aisé que cela ne pouvait l'être à des périodes antérieures. La liberté rendue possible par la pratique amateur permet de sortir d'une conception stéréotypée et figée de la photographie, afin de donner naissance à des « images plus intimes », des « comportements plus spontanés ».<sup>80</sup>

Mais c'est un procédé photographique particulier qui est vecteur de cette révolution des images : la diapositive. « Au cours des années 1960, les épreuves couleurs deviennent la pratique amateur dominante, avec leur corollaire : le développement de l'utilisation de la diapositive » nous renseigne Quentin Bajac<sup>81</sup>.

C'est par la diapositive que les photographes expriment leur volonté d'atteindre le grand public. En effet, l'avènement de la diapositive va de pair avec le développement des conférences

---

<sup>76</sup> *Ibid*

<sup>77</sup> *Ibid*, p.21

<sup>78</sup> *Ibid*, p.24

<sup>79</sup> *Ibid*

<sup>80</sup> *Ibid*

<sup>81</sup> Bajac Quentin, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Découvertes Galimard, 2010, p.20-21

illustrées, ainsi que de l'éducation par l'image.<sup>82</sup> C'est exactement ce que fait Caron, qui donne de nombreuses conférences au Canada en 1968 et au Brésil, afin de sensibiliser les gens à la cause Xikrin : ses projections de diapositives permettent alors d'illustrer son discours.

L'illustration de conférences par les diapositives est une pratique très répandue à l'époque dans le milieu de l'ethnologie : on peut penser aux conférences de l'association *Connaissances du Monde* qui sont sévèrement critiquées par Lévi-Strauss<sup>83</sup>. En effet, celui-ci évoque en s'adressant aux peuples autochtones « cette sorcellerie plus chétive que la vôtre »<sup>84</sup>, il désigne par-là l'action de cette association « qui brandit devant un public avide des albums en Kodachrome remplaç(ant) vos masques »<sup>85</sup>.

La photographie ne serait qu'un simulacre, une donnée amoindrie qui ne donnerait pas à voir la réalité des choses : c'est précisément parce qu'elle est guidée par la volonté d'enjoliver de la publicité. En effet, « la qualité des images en couleur joue un rôle essentiel dans le discours publicitaire de l'association ».<sup>86</sup>

En décrivant ainsi l'emploi du Kodachrome par sa participation à la société du spectacle, Lévi-Strauss se positionne par rapport à l'usage de la photographie documentaire d'un grand nombre d'ethnologues de son temps pour témoigner de leurs missions.

Ce débat autour de la couleur n'est pas nouveau, et ne se réduit pas à la discipline photographique : il traverse l'Histoire de l'art et la modèlè, déjà Platon la considèrait comme trompeuse car s'adressant d'abord aux sens et non à l'esprit. Vincent Debaene explique cette vision qui considère la couleur comme un maquillage en l'appliquant au champ photographique : «le coloriage est la forme la plus ancienne de la retouche photographique », « (c'est) une image de divertissement incompatible avec le sérieux de la science », et enfin « c'est un procédé (...) qui attire l'attention sur l'image mais distrait du sujet »<sup>87</sup>. Il relie également à cette critique la dénonciation des intérêts commerciaux qui s'immiscent dans l'emploi de la couleur, par « une association entre couleur et production hollywoodienne », et « l'indication d'une production vulgaire et purement commerciale ».<sup>88</sup>

C'est bien cette visée commerciale que Nathalie Boulouch rattache au kodachrome :

---

<sup>82</sup> Boulouch, Nathalie /Musée de l'Élysée. Diapositive: histoire de la photographie projetée [exposition, Lausanne, Musée de l'Élysée, 1er juin-24 septembre 2017]. sous la direction d'Anne Lacoste, Nathalie Boulouch, Olivier Lugon ...

<sup>83</sup> Debaene, Vincent. « Cadrage cannibale. Les photographies de Tristes Tropiques ». *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, no 27 (23 mai 2018): 90-117.p.97

<sup>84</sup> *Ibid*

<sup>85</sup> *Ibid p.97*

<sup>86</sup> *Ibid*

<sup>87</sup> *Ibid p.109*

<sup>88</sup> *Ibid p.109*

« l'autochrome et le kodachrome, qui illustrent bien en résumé ce qu'a été l'enjeu de la photographie couleur : celui de firmes dominant un marché qu'elles contribuent à créer »<sup>89</sup>

Cette logique commerciale peut être perçue négativement par d'autres théoriciens de la photographie car elle supposerait une perte de contrôle du photographe sur son art, qui deviendrait régit par les nécessités économiques :

« On est donc bien avec la couleur dans une logique industrielle et commerciale qui dépossède le photographe de son pouvoir sur l'image bien plus que le noir-et-blanc »<sup>90</sup>.

C'est une perte de qualité qui serait induite :

« Ces développements techniques n'ont, en réalité, pas été « poussés » par la photographie d'art, mais par **le marché de la consommation amateur** : on est probablement ici dans un des plus fantastiques développements de la consommation de biens semi-durables attachés à un service. La question de la permanence se pose alors moins que celle de **l'universalité et de la disponibilité, du prix de marché, de la facilité d'usage et de la pression sociale.** »<sup>91</sup>

Cette volonté de transmission par la photographie de connaissances au grand public est justement un des idéaux revendiqués par la photothèque du Musée de l'Homme.

### 1.2.2. Les objectifs de la photothèque du musée de l'Homme

La photothèque du musée de l'Homme a été créé en 1938, un an après la création de ce dernier, à la suite du grand projet de rénovation du musée ethnographique du Trocadéro par son directeur Paul Rivet<sup>92</sup>. Dans les années 1960, le service de la photothèque connaît un relatif déclin, et évolue peu au cours des décennies suivantes<sup>93</sup> : on peut donc supposer que l'héritage laissé par Paul Rivet dans ce service est toujours d'actualité à cette époque.

En effet, cette manière de considérer les photographies comme des supports illustratifs au service d'un discours imprègne l'organisation de la photothèque du musée de l'homme pendant un certain temps. Dans le musée, elles sont « des outils uniquement documentaires » et « ce

---

<sup>89</sup> Boulouch, Nathalie. *Le ciel est bleu: une histoire de la photographie couleur*. Nathalie Boulouch. L'écriture photographique. Paris: Textuel, 2011, p.193

<sup>90</sup> Kempf Jean, « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, 2005/3 (n° 105), p. 110-124.

<sup>91</sup> Ibid

<sup>92</sup> Wehrung Virginie, *La photothèque du musée de l'Homme, de l'outil scientifique à la collection muséographique*. Sous la direction de Michel Poivert, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1998

<sup>93</sup> Mauuarin A., 2019, « Une agence au musée : la photothèque du musée de l'Homme », *Transbordeur. Photographie, histoire, société*, n° 3, p.150-161

statut leur interdit l'accession au régime d'objet de collection. »<sup>94</sup> Elles n'étaient donc pas considérées comme des objets à part entière mais comme des documents.<sup>95</sup>

Mais si ces documents sont destinés aux chercheurs, ils le sont aussi au public : c'est sur les attentes de ce dernier que la photothèque du musée de l'Homme entend axer sa politique de collections. Cette prise en compte du public était déjà un des objectifs du Musée Ethnographique du Trocadéro : « La diffusion au-delà des cercles scientifiques devient un enjeu crucial : elle répond certes aux objectifs d'éducation populaire qui imprègnent la discipline »<sup>96</sup>.

Le musée du Trocadéro a déjà pour objectifs ancrés dans son histoire la diffusion des connaissances au-delà des cercles d'experts. Caron se sert justement de ses images pour éduquer le grand public lors de ses conférences. Il veut que ses photographies soient montrées afin de faire comprendre le discours sous-jacent : la protection des peuples autochtones. Ces photographies sont le témoin même de leur existence, de leurs rites à préserver, et c'est par cet intermédiaire, ajouté à celui de l'écriture de son journal, que Caron entend les faire connaître afin que le grand public soit sensibilisé à leur cause.

C'est ce « pouvoir et ce potentiel des images »<sup>97</sup> que Caron entend mobiliser au service de sa lutte.

Cette démocratisation des collections permises par la photographie était déjà une visée clairement formulée par Paul Rivet et George-Henri Rivière : « Rivet et Rivière se montrent en effet conscients des capacités d'attraction du médium envers un large public ».<sup>98</sup>

Mais ce n'est qu'avec l'avènement du musée de l'Homme que cette vulgarisation est clairement menée : Georges Henri Rivière voit ainsi la photographie comme « un outil judicieux, attrayant pour le public, qu'il y avait tout lieu de mettre au service de l'ethnologie et de son musée<sup>99</sup>. » Cette attention accordée au public a une source politique : en effet, un an avant la création du musée de l'Homme, c'est le Front populaire qui entre au gouvernement.

---

<sup>94</sup> Barthe Christine, « La photothèque du musée de l'Homme », Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 1994, n° 2, p. 56-57

<sup>95</sup> Barthe Christine, « De l'échantillon au corpus, du type à la personne », Journal des anthropologues, 80-81 2000, 71-90

<sup>96</sup> Mauuarin A., 2019, « Une agence au musée : la photothèque du musée de l'Homme », Transbordeur. Photographie, histoire, société, n° 3, p.150-161

<sup>97</sup> Ibid

<sup>98</sup> Ibid

<sup>99</sup> Ibid

« Le moment de fondation du premier musée de l'Homme » est ainsi envisagé « comme un lieu privilégié pour questionner les rapports entre l'institutionnalisation de l'ethnologie française, les idéaux portés par le Front populaire et la politique coloniale de la France. »<sup>100</sup>

Pour Paul Rivet, ce musée doit « avoir un rôle social amplifié », et « être un facteur essentiel d'éducation populaire ».<sup>101</sup>

Cette politique de l'ouverture du musée à un large public, dans une visée sociale, perdue après George Henri Rivière : son successeur à la direction adjointe du musée est Jacques Soustelle, qui est à la fois ethnologue et un homme politique socialiste. Il se place « en faveur de la popularisation de l'ethnologie et de l'ouverture du musée à « l'homme de la rue »<sup>102</sup>. Cette expression « homme de la rue » entend bien ne laisser personne pour compte à la porte du musée : le musée doit donc être en mesure d'accueillir tout le monde, et l'organisation de ses collections doit répondre à cet objectif.

Mais hormis les conférences, ce sont également les publications dans des revues qui permettent l'accessibilité au public des images ethnologiques, comme tâchera de le faire Caron en publiant dans la revue du musée de l'Homme *Objets et Mondes*. Anaïs Mauuarin évoque dès l'époque du Musée Ethnographique du Trocadéro ce lien primordial entretenu entre le musée de Paul Rivet et George Henri Rivière et la presse : « une collaboration dynamique avec le monde de la presse illustrée, assumée par le duo directeur : alors que de nouvelles revues sont demandeuses de belles images et de récits d'ailleurs, le Trocadéro entend bien faire profiter en retour l'ethnologie et les ethnologues de ce vif intérêt. »

La figure de l'ethnologue en tant que reporter et non en tant que scientifique a une histoire, histoire qui est observable dans les collections mêmes de la photothèque. En effet, cette figure de reporter a déjà été endossée par Alfred Métraux par exemple, qui s'attache à faire un reportage photographique axé sur ce qui lui semble beau à photographier davantage que sur les résultats de sa recherche.<sup>103</sup> On peut penser que c'est dans cette lignée-là que Caron s'inscrit : bien qu'il ait obtenu un certificat d'ethnologie, sa vision n'est pas celle d'un anthropologue conscient des recherches scientifiques antérieures et en cours sur les populations qu'il étudie, mais celle d'un photographe. C'est davantage son émotion qu'il partage dans son journal *Curé*

---

<sup>100</sup> Claude Blanckaert (dir.), *Le Musée de l'Homme : histoire d'un musée laboratoire*. Paris, Muséum national d'histoire naturelle/Éditions Artlys, 2015, 288 p.

<sup>101</sup> Wehrung Virginie, *La photothèque du musée de l'Homme, de l'outil scientifique à la collection muséographique*. Sous la direction de Michel Poivert, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1998

<sup>102</sup> Claude Blanckaert (dir.), *Le Musée de l'Homme : histoire d'un musée laboratoire*. Paris, Muséum national d'histoire naturelle/Éditions Artlys, 2015, 288 p.

<sup>103</sup> Ibid : « *Métraux joue pleinement là le jeu de la presse illustrée auquel invitait déjà Rivière et la dynamique du Trocadéro : ce faisant, il y assume davantage le rôle d'un reporter que celui d'un scientifique* »

*d'Indiens* que sa volonté de comprendre en profondeur leurs rites et leur Histoire, bien qu'il soit très sensible à leur manière de vivre et de penser.

L'ethnologue n'est pas seulement le chercheur qui vient s'informer à la photothèque du musée de l'Homme dans un but réceptif, c'est également le « photographe pourvoyeur d'images », dans un rôle de donateur. L'ethnologie et la photographie sont donc depuis le début du XXème siècle des disciplines extrêmement proches, si ce n'est dire imbriquées. Les photographies de Raymond Caron servent justement au travail de l'anthropologue Lux Vidal<sup>104</sup>.

Enfin, ce n'est pas seulement la sphère de l'éducation qui est visée par la photothèque du musée de l'homme, mais aussi celle du militantisme : « Rivet prône à travers l'usage de ce mot (propagande) une séduction du public par les images, qui revêt par ailleurs des enjeux éducatifs et militants<sup>105</sup>. »

Cette ambition concorde précisément avec celle de Caron. En effet, il convient d'étudier le personnage qu'est Caron en lui-même pour appréhender le caractère militant que peut revêtir son œuvre.

### **1.3. Le personnage de Caron**

#### 1.3.1. Un prêtre professeur de philosophie...

Raymond Caron<sup>106</sup> est né en 1908 à Caen, et c'est en 1939 qu'il est ordonné prêtre au Sacré Cœur<sup>107</sup>. Raymond est son nom à l'état civil, tandis que José Marie Joseph est son nom de consacré. Il adopte même un troisième nom au Brésil, car on le nomme « Frei José » : on suppose que c'est la traduction portugaise de Joseph. C'est en 1943 qu'il entre dans l'Ordre des Prêcheurs, c'est-à-dire l'ordre des dominicains, où il prend l'habit au couvent de Saint-Jacques<sup>108</sup>. L'initiation dure un an. Ensuite, comme tous les novices, il doit faire une profession religieuse, qu'il doit renouveler deux ans plus tard<sup>109</sup>. Caron fait ainsi sa profession religieuse en 1944, puis sa profession de foi en 1947<sup>110</sup>.

---

<sup>104</sup> Annexe I, figure 1.4

<sup>105</sup> Mauuarin A., 2019, « Une agence au musée : la photothèque du musée de l'Homme », Transbordeur. Photographie, histoire, société, n° 3, p.150-161

<sup>106</sup> Annexe IX, Figure 9.23, portrait photographique de Raymond Caron par Lux Vidal

<sup>107</sup> Annexe V, figure 5.1

<sup>108</sup> *Ibid*

<sup>109</sup> Claire Pic : Les Dominicains de Toulouse au Brésil (1861-1952). De la mission à l'apostolat intellectuel, 338 p. Thèse sous la direction de Richard Marin, Université de Toulouse-Le Mirail, 2014

<sup>110</sup> Annexe V, figure 5.1

Enfin, il peut commencer ses études, et il paraît ainsi important de souligner qu'elles consistent à la fois en des études de théologie et de philosophie : la formation de Caron en tant que professeur de philosophie a donc été permise par son ordre dominicain. C'est précisément deux années de philosophie et quatre années de théologie qui sont exigées pour devenir prêtre.<sup>111</sup> C'est sa profession qui l'amène à voyager au Brésil, comme le renseigne le Père dominicain Mario Carelli : « Il vécut six ans comme professeur de philosophie au studium des Dominicains à Sao Paulo<sup>112</sup> ».

### 1.3.2. ...se faisant ethnologue

#### *a. La formation ethnographique : une volonté de connaître l'Autre*

C'est d'abord un de ses amis religieux qui lui propose de visiter des peuples autochtones : « un de ses confrères l'invita à plusieurs reprises à passer ses vacances chez les Indiens des missions du Sud du Para »<sup>113</sup>. C'est au cours de ces premières visites que Caron réalisa l'ampleur de la chute démographique qui affectait ces amérindiens :

« ces Indiens, du groupe Timbira (appelés Gavioes) avaient été décimés par les épidémies qui suivent généralement les premiers contacts avec les civilisés et avaient déjà perdu près de la moitié de leur effectif : il en restait peut-être 35 »,

constate-t-il dans *l'avant-propos* de *Curé d'Indiens*. « Cette première visite fut décisive : je les trouvai simples, accueillants, mais si démunis, fragiles, abandonnés à la cupidité des aventuriers de la région<sup>114</sup> ».

C'est ainsi que naquit l'intérêt de Caron pour les amérindiens et son envie d'embrasser leur cause : « Séduit, le père décida de se consacrer aux Indiens »<sup>115</sup>. C'est cela qui le poussa, dans un second temps, à se former à l'ethnologie : « il rentra en France pour suivre des cours d'ethnologie et d'anthropologie ». C'est particulièrement au cours de cet enseignement qu'il fut sensibilisé à l'engagement pour ces peuples, par l'intermédiaire d'un grand professeur : Roger Bastide<sup>116</sup>.

---

<sup>111</sup> Claire Pic : *Les Dominicains de Toulouse au Brésil (1861-1952). De la mission à l'apostolat intellectuel*, 338 p. Thèse sous la direction de Richard Marin, Université de Toulouse-Le Mirail, 2014

<sup>112</sup> Pierre Carelli, *Père Caron, Curé d'Indiens*, in *Mémoire dominicaine*, 6, « Fondations et missions », Paris, Editions du Cerf, 1995, pp. 173-174. Reproduit en Annexe V, figure 5.2

<sup>113</sup> Ibid

<sup>114</sup> Caron Raymond (Père), *Curé d'Indiens*, Paris, Union Générale d'Édition, Coll. 10/18, 1971, p.5-6

<sup>115</sup> Pierre Carelli, *Père Caron, Curé d'Indiens*, in *Mémoire dominicaine*, 6, 1995, pp. 173-174

<sup>116</sup> Pierre Carelli, *Père Caron, Curé d'Indiens*, in *Mémoire dominicaine*, 6, 1995, pp. 173-174 « *Il fut très marqué par l'enseignement de Roger Bastide et son ouverture à toutes formes d'altérité* ».

Il passa ainsi quinze mois à étudier ces disciplines, mais également à réunir les moyens financiers nécessaires pour mener sa mission à bien : « Rentré en France en juin 64, j'y passai quinze mois que je mis à profit pour travailler l'ethnologie et recueillir les fonds pour la future mission »<sup>117</sup>.

*b. Une attitude de respect fraternel qui n'est pas celle d'un évangéliste*

Raymond Caron est un personnage singulier, qui ne ressemble pas à la plupart des dominicains évangélistes de son temps :

« Raymond Caron est prêtre catholique, missionnaire dominicain. Et là pourrait être l'origine d'une deuxième réduction de son champ de vision si, comme autant d'autres, il concevait son action auprès des Xikrin comme un encerclement spirituel et une conquête des âmes. Heureusement pour nous, il n'en est rien<sup>118</sup>. »

Le titre « Curé d'Indiens », pourrait laisser penser que Caron a pour but ultime de convertir les amérindiens. Mais il l'affirme lui-même dans la première phrase de *Curé d'Indiens* : « je ne suis pas parti au Brésil comme missionnaire ». Cette position peut sembler contradictoire avec ce que le titre laisse entendre, et Pierre Clastres critique justement l'attribution d'un tel titre à cet ouvrage :

« Le livre ne répond en rien au titre. "Curé d'Indiens" ne décrit pas, comme on pourrait le craindre, l'expérience d'un missionnaire cherchant à christianiser des Sauvages. C'est tout le contraire, puisque l'auteur, le Père Caron, narre au jour le jour les années (1966 – 1970) passées à tenter le sauvetage d'une petite tribu Kayapó du Brésil central, les Xikrin, menacés de disparition<sup>119</sup> ».

*Curé d'Indiens* est qualifié de « témoignage, à l'intérieur d'une chrétienté qui, pour croître, a semé, au cours de l'Histoire, la mort de tant de civilisations, d'un nouveau regard sur l'autre, celui qu'on appelle encore, dans le sertao brésilien, le « bicho », l'animal, par opposition au « chrétien<sup>120</sup> ».

Caron est tout à fait lucide quant aux désastres accomplis par les missions religieuses, même si cela l'était de manière involontaire : « Il faut avoir la loyauté de reconnaître que celles-ci (les missions religieuses) ont souvent contribué, avec les meilleurs intentions, à la désorganisation

---

<sup>117</sup> Raymond (Père) Caron, *Curé d'Indiens*, Paris, Union Générale d'Édition, Coll. 10/18, 1971, p.5-6

<sup>118</sup> Ibid, Préface de P. et M-L Sauchis, p.9

<sup>119</sup> Pierre Clastres, Père Caron, *Curé d'Indiens*, [compte-rendu], in *L'Homme*, revue française d'anthropologie, Année 1972 12-1 pp. 142-144

<sup>120</sup> Raymond (Père) Caron, *Curé d'Indiens*, Paris, Union Générale d'Édition, Coll. 10/18, 1971, Préface de P. et M-L Sauchis, p.10

des tribus et à leur disparition<sup>121</sup>. » Il cite lui-même Baldus, qui évoque « l'acculturation dirigée par les missions religieuses ».

Mais pour autant, Caron ne renie pas son statut de prêtre et ne remet pas en cause ses propres croyances : il « n'affirme pas une perte de foi ; il affirme un christianisme qui serait d'abord respect de l'autre »<sup>122</sup>. En effet, il considère les amérindiens comme des frères : « je n'ai voulu être qu'un frère parmi ces indiens, afin de les aider à survivre, en conservant leur identité et en demeurant des hommes libres<sup>123</sup> ».

Caron a pour modèle le dominicain Bartolomé de Las Casas qui a défendu le droit des amérindiens face aux colons lors de la Controverse de Valladolid. « Ce combat pour la justice<sup>124</sup> » est pour lui consubstantiel au dessein religieux : « c'est la première tâche d'un missionnaire, la plus urgente<sup>125</sup> ». L'évangélisation n'est qu'une tâche secondaire, et encore, à la condition que cela soit la volonté de Dieu : « La catéchèse et le baptême viendront plus tard, si c'est dans les plans de Dieu<sup>126</sup> ».

La congrégation religieuse de la Fraternité des Petites Sœurs de Jésus en Amazonie fait part d'une attitude similaire. Elles tiennent un journal de bord de la même manière que Raymond Caron tient le sien. C'est précisément un diaire, un récit réalisé par petite Sœur Magdeleine, qu'elle tenait au jour le jour. Ce diaire était tapé à la machine et envoyé aux autres fraternités. Il est rédigé de 1952 à 1954. Les Petites Soeurs ont une attitude « d'apprentissage et de convivialité », et le projet de leur fondatrice Magdeleine de Jésus est le suivant : « j'explique aux petites Sœurs ma pensée, qui est très simple : elles se feront Tapirapé, pour ensuite aller vers les autres et les aimer<sup>127</sup> ». Elles vivent donc avec les Tapirapé, au sein de leurs maisons et adoptent leurs coutumes.

La situation démographique est également proche de celle que connaît Caron : le groupe autochtone des Tapirapé est réduit à quarante-sept membres, et c'est grâce aux efforts des Sœurs que cette population augmente considérablement.

Ces Sœurs sont « loin de tout projet colonisateur ou civilisateur (...), typique des premiers Européens et repris aux XIXème et XXème siècle ». Mais les congrégations religieuses n'ont pas toujours fait preuve d'une telle bienveillance envers les peuples autochtones.

---

<sup>121</sup> *Ibid*, p.35

<sup>122</sup> *Ibid*, quatrième de couverture

<sup>123</sup> *Ibid*, p.6

<sup>124</sup> *Ibid*, Introduction, p. 36

<sup>125</sup> *Ibid*

<sup>126</sup> *Ibid*, Introduction p.36

<sup>127</sup> « Les petites sœurs de Jésus, En Amazonie, Renaissance de la tribu indienne des Tapirapé », Archives de sciences sociales des religions, Paris, Karthala, coll. « Signes des temps », 2011, 315 p.

### *c. Le regard missionnaire : les préjugés raciaux auxquels Caron s'oppose*

En effet, les missionnaires dominicains de la fin du XIX<sup>ème</sup> et du début du XX<sup>ème</sup> siècle sont bien souvent porteurs de ce regard de supériorité civilisationnelle de la « race blanche » : les théories racistes et évolutionnistes sont encore très présentes dans la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

Ils entendent éduquer les amérindiens pour leur apprendre à se méfier des vices des blancs : ils les infantilisent. Le Père Tapie utilise ainsi le terme « peuple enfant<sup>128</sup> » pour les désigner.

Il paraît ainsi étonnant de remarquer que les missionnaires ont conscience des répercussions néfastes que la civilisation occidentale a sur les amérindiens.

*« Nous avons eu l'occasion de remarquer trop souvent, hélas ! que le contact avec les Européens est loin de rendre meilleurs les Peaux-Rouges, quand on ne commence point par en faire de vrais chrétiens<sup>129</sup> ».* Autrement dit, la figure du missionnaire s'impose comme un moyen de contrecarrer les péchés dont les occidentaux sont les vecteurs. Il s'agit de l'alcool, la prostitution, le vol, et seule la religion chrétienne serait en mesure d'éloigner de ces vices.

A l'inverse, l'image de « l'indien féroce » est souvent très répandue chez les populations brésiliennes de l'époque comme cela se voit dans les journaux<sup>130</sup>, et les missionnaires se servent de cette image pour justifier leur pacification.

Il faut néanmoins souligner qu'ils croient en cette potentielle « humanité » des Amérindiens, qui se déploie à condition que ceux-ci soient évangélisés. Mais une fois que cela est le cas, ils les considèrent comme parfaitement intégrés à la « civilisation ».

Leur vision des amérindiens peut mener à de véritables destructions : ainsi, René Fuerst dit à propos de l'ordre Dominicain : « ordre auquel il (Caron) appartenait, et qui s'était déjà rendu coupable de la disparition des Kayapo de l'Araguaia<sup>131</sup> ».

### *d. Autres photographes missionnaires*

On peut mettre en parallèle le personnage de Caron avec le prêtre missionnaire et photographe Jacques Dournes (1922-1993). Il a été envoyé par les missions étrangères de Paris en Indochine, l'actuel Vietnam. Il a photographié des populations montagnardes nommées les Joraï, avec lesquelles il a vécu plus de quinze ans. Il a également voulu écrire sur les

---

<sup>128</sup> Marie-Hilarion Tapie o. p., Feuilles de route d'un missionnaire..., op. cit., p. 201, cité par Claire Pic

<sup>129</sup> Ibid, p.106

<sup>130</sup> Claire Pic, Les Dominicains de Toulouse au Brésil (1861-1952). De la mission à l'apostolat intellectuel, 338 p. Thèse sous la direction de Richard Marin, Université de Toulouse-Le Mirail, 2014

<sup>131</sup> René Fuerst, Xikrin, Hommes oiseaux d'Amazonie, p.42, et Annexe VIII, planche 8.1, question 7

connaissances anthropologiques qu'il a pu acquérir : comme Raymond Caron, il a écrit plusieurs ouvrages. On peut citer « Forêt, Femme, Folie » (1993), mais aussi « Dieu aime les païens » (1965). Il a réussi à s'intégrer au sein d'une communauté qui ne voyait pas forcément les étrangers d'un bon œil. Il s'est montré soucieux de les comprendre intimement puisqu'il a lui-même adopté leurs coutumes : même si Raymond Caron ne va pas jusque-là, son étude sur le langage, par la description très précise de leurs rites malgré le fait qu'il ne possède pas leur signification exacte, est la preuve de la curiosité mêlée de respect et d'amitié qu'il éprouve pour ces peuples. Un colloque va d'ailleurs se tenir prochainement sur Dournes le 23 Juin 2022 à Aix-en -Provence, intitulé « un exemple de fonds dispersé : les collections Jacques Dournes » ce qui peut montrer que l'intérêt de la recherche pour les photographes missionnaires est d'actualité.

On peut également établir une comparaison avec le missionnaire Protasio Friel (1912-1974), qui a aussi photographié les Kayapo Xikrin du Cateté à la même époque que Caron, en 1963. Les photographies de Caron et les siennes sont très proches : elles consistent en de très nombreux portraits, qui sont souvent des portraits d'enfants, des portraits de groupe, des scènes de peinture des femmes Xikrin. Il utilise en revanche le noir et blanc.

Comme Caron, il a écrit sur les Xikrin : « Notas sôbre a situaçao actual dos indios Xikrin do Rio Cateté, Revista do Museu Paulista, Sao Paulo, 1963 »<sup>132</sup>. Il s'agit donc de nouveau d'un exemple de missionnaire réellement curieux des modes de vie et de pensée des peuples autochtones. Il est aussi particulièrement engagé dans leur défense : il rédige un rapport sur la situation des Xikrin et la nécessité d'une aide médicale permanente ainsi que de la possession de leurs terres, comme en témoigne René Fuerst, son collègue<sup>133</sup>.

#### *e. Raymond Caron et ses collections anthropologiques*

On pourrait dire que Raymond Caron se caractérise par son souci de préserver tout ce qu'il voit : par les images, avec la photographie, par les mots, avec son journal *Curé d'Indiens*, mais aussi de manière plus concrète par les ventes qu'il fait à différents musées internationaux. Il a cette conscience de patrimonialiser les biens culturels des amérindiens : il reconnaît leur valeur et anticipe leur perte.

---

<sup>132</sup> Annexe IX, figure 9.11 et 9.12

<sup>133</sup> René Fuerst, *Adieu l'Amazonie*, 1998

Il constitue une collection de 160 pièces<sup>134</sup> : « La constitution d'une collection (160 pièces) est un long travail ; il faut de la patience et de la diplomatie. » Caron nous renseigne sur le mode d'acquisition de ces collections :

« Les Indiens en sont pourtant les doubles bénéficiaires. Les pièces leurs sont achetées une par une à bon prix (payées souvent par des perles : contas-missangas) et la vente de la collection est encore à leur profit<sup>135</sup>. »

Il souligne l'intérêt que la confection de ces collections a pour les Indiens eux-mêmes.

« En outre, ces collections ont l'avantage de préserver la culture matérielle de la tribu en obligeant les Indiens à pratiquer leur artisanat traditionnel même s'il est devenu moins utile à leur vie quotidienne. »

Il se démarque des ethnologues qui l'ont précédé et qui, au lieu de préserver le caractère vivant du patrimoine culturel immatériel des amérindiens, l'ont paradoxalement tari, quand bien même ils l'ont muséifié :

« En quatre ans, je n'ai réussi à constituer que quatre collections car les ethnologues qui m'ont précédé ont tout emporté, et, pendant les deux années qui ont suivi, les Indiens ont peu travaillé, souvent faute de matière première ».

Il refuse ainsi de se placer dans cette posture de l'occidental qui vient sur un territoire autochtone et qui prend ce qui l'intéresse, sans se soucier des conséquences qu'un tel acte peut avoir pour les amérindiens. Il profite du voyage au Canada où il projette ses films pour également « vendre aux Musées les collections ethnographiques que Chico m'aide à recueillir » dit-il<sup>136</sup>. Il vend ainsi une collection au Royal Ontario Museum de Toronto en 1969<sup>137</sup>, et une au département d'anthropologie de l'Université de Laval au Québec, la même année<sup>138</sup>

#### **1.4. Contexte de la présence dominicaine toulousaine au Brésil**

La présence des dominicains de Toulouse au Brésil remonte au XIX<sup>e</sup> : c'est en 1881 que ces missionnaires dominicains viennent s'installer dans le diocèse de Goiás.

C'est en 1952 que la province dominicaine brésilienne est créée<sup>139</sup>. « Le projet des dominicains, au début de la mission, rencontre un idéal qui traverse toute l'histoire missionnaire depuis le début de la colonisation des Amériques : « sauver les Indiens »<sup>140</sup>.

---

<sup>134</sup> Raymond (Père) Caron, *Curé d'Indiens*, Paris, Union Générale d'Édition, Coll. 10/18, 1971, p.289

<sup>135</sup> *Ibid*

<sup>136</sup> *Ibid*, p.201

<sup>137</sup> *Ibid*, p.290

<sup>138</sup> *Ibid*, p.290

<sup>139</sup> Claire Pic, *Les Dominicains de Toulouse au Brésil (1861-1952)*. De la mission à l'apostolat intellectuel, 2014, p.62

<sup>140</sup> *Ibid*

C'est « l'œuvre de catéchèse des Indiens » qui est alors mise en place : dans un premier temps, la conversion des Indiens dans le centre d'évangélisation, puis ensuite leur intégration à la société brésilienne. Par le terme « sauver », il faut entendre non pas la préservation de leur culture, qui est au contraire perçue comme néfaste, mais les sauver de l'enfer en les baptisant. Mais cela ne correspond pas à la majeure partie de leur travail en réalité.

Le Père Etienne Gallais, dans *Une catéchèse chez les Indiens*<sup>141</sup>, énonce ainsi cet objectif poursuivi par les missionnaires : « De la sorte, l'élément sauvage s'éteindra de lui-même, et après deux ou trois générations, la tribu se trouvera incorporée à la société en même temps qu'à l'Église. » Entendu dans ce sens-là, « les sauver », c'est faire disparaître leur identité. Le projet des dominicains est donc ouvertement acculturateur.

Les dominicains, afin d'entreprendre leur mission d'évangélisation des amérindiens au Brésil, explorent le territoire, localisent et répertorient les différents groupes autochtones. Connaissances ethnologiques et religion peuvent de ce fait souvent aller de pair : « les dominicains sont à la fois explorateurs, ethnographes, pionniers et évangélistes »<sup>142</sup>.

Pour pouvoir évangéliser ces populations, tels que les Kayapos à Conceição de Araguaia, ils apprennent leur langue : ils contribuent ainsi à leur connaissance. La photographie a un rôle important pour les dominicains : en effet, leurs ouvrages sont souvent accompagnés de photographies des autochtones. Contrairement aux autres ordres religieux antérieurs, l'ordre dominicain joue sur la confiance que les amérindiens accordent aux missionnaires, car ces derniers leur apportent des cadeaux<sup>143</sup>.

Maintenant que nous venons d'étudier le corpus et son contexte, nous pouvons nous pencher sur l'iconologie des photographies, afin d'en faire ressortir les principales thématiques et de classer les différentes photographies dans des grands ensembles. Pour réaliser ce travail, nous avons décidé de mettre en parallèle le journal *Curé d'Indiens*, qui permet de nous rendre compte quels sont les événements qui ont retenu l'attention de Caron, afin d'être mieux à même de faire ressortir ses choix photographiques. Est-ce que ce qu'il a appréhendé par l'image fait écho, si ce n'est dire répond à ce qu'il a formulé textuellement ?

---

<sup>141</sup> Etienne (Père Gallais), *Une catéchèse chez les Indiens*, 1902 (p.47-48), cité par Claire Pic

<sup>142</sup> Claire Pic, *Les Dominicains de Toulouse au Brésil (1861-1952)*. De la mission à l'apostolat intellectuel, 2014

<sup>143</sup> Ibid

## II/ Entremêler les mots et les images : tissage d'une même réalité culturelle ?

*Curé d'Indiens* est le journal de bord écrit par Raymond Caron publié en 1971<sup>144</sup>. Il y relate son expérience passée chez les Xikrin, de 1966 à 1970, expérience également retranscrite par le corpus de diapositives : nous avons donc fait le choix de nous focaliser principalement sur ces dernières, bien que les tirages sur papier ne soient pas exclus de notre réflexion. En effet, les tirages sur papier représentent de nombreux portraits comme le montre la catégorie « type et vêtements » et des scènes de vie sociale, aussi bien pour les Tapirapé ou les Kouben Kran Kegn<sup>145</sup>. Les scènes de transport, c'est-à-dire de déplacement, sont très présentes pour les Kouben Kran Kegn<sup>146</sup>. Les quelques tirages concernant les Xikrin représentent des scènes d'acquisition ou des portraits.<sup>147</sup>

Pour en revenir à *Curé d'Indiens*, c'est un journal écrit au jour le jour, qui adopte une visée documentaire : « Ce n'est qu'un témoignage, un document écrit au gré des circonstances » dit lui-même Caron. « Son intérêt –sa vérité » est lié à sa façon même d'être banal »<sup>148</sup> dit Pierre et Maria Lourdes Sauchis, et il est désigné par René Fuerst comme « le journal de ses efforts et de ses peines pour maintenir en vie les Xikrin ». <sup>149</sup> On remarque sur sa couverture<sup>150</sup> la photographie de deux jeunes filles autochtones : ce n'est pas une photographie de Caron qui a été publiée, mais celle d'un autre photographe, Roger Viollet, et il est étonnant de constater qu'il ne s'agit pas d'individus Xikrin.. On peut supposer que cette couverture a pu être réalisée sans l'avis de Caron par l'éditeur, ce dernier méconnaissant sa pratique photographique, puisqu'il n'a disposé aucune de ses photographies à l'intérieur. Néanmoins, une cartographie de Caron de l'aldeia Xikrin a été placée en début l'ouvrage<sup>151</sup>, et Caron organise son récit en différents chapitres<sup>152</sup>. Il a commencé à dactylographier son journal le 10 Juillet 1967, ayant apporté à l'aldeia Chikri sa machine à écrire.<sup>153</sup>

---

<sup>144</sup> Annexe 6, figure 6.1 (couverture) et figure 6.2 (quatrième de couverture)

<sup>145</sup> Annexe 7, figure 7.1

<sup>146</sup> Annexe 7, figure 7.2

<sup>147</sup> Annexe 7, figure 7.1

<sup>148</sup> Raymond Caron, *Curé d'Indiens*, préface, P. et M-L Sauchis

<sup>149</sup> René Fuerst, *Xikrin, Hommes oiseaux d'Amazonie*, 2006, p.42

<sup>150</sup> Annexe 6, figure 6.1

<sup>151</sup> Annexe 6, figure 6.3

<sup>152</sup> Annexe 6, figure 6.4

<sup>153</sup> Raymond Caron, *Curé d'Indiens*, 1971, p.174

## 2.1. Alimentation

On observe tout d'abord à la fois dans le récit de Caron et dans ses diapositives une place majeure accordée à l'alimentation des Xikrin<sup>154</sup>. Par le terme « alimentation » nous englobons les moyens d'acquisition de cette nourriture, tels que la pêche et la chasse, mais aussi les moyens de préparation de cette dernière, la préparation du manioc et de la plantation notamment.

### 2.1.1. Les moyens d'acquisition

#### *a. La pêche au timbo*

Nous pouvons remarquer qu'un grand nombre de photographies de Raymond Caron traite de la pêche au timbo, toutes possédant le même titre, 18 exactement<sup>155</sup>: cette typologie est présentée par la planche 7.5 de l'annexe VII. Il annonce justement cet ensemble dans son courrier du 6 Mars 1973 à Y.Laplaze : « je vous signale dès maintenant l'intérêt des Kodacolor de la pêche au timbo »<sup>156</sup>. Raymond Caron traite de cette pêche à la page 191, ainsi qu'aux pages 195-196 de *Curé d'Indiens*, en Septembre 1967. Cette datation peut correspondre à la possible prise de vue des photographies PF0175089 à PF0175101 que l'on rassemble sous le thème commun de la pêche au timbo.

Cette pêche consiste à asphyxier les poissons grâce au suc d'une liane mêlée à de l'eau.

Elle se pratique non pas avec des hameçons...mais des arcs et des flèches ! Les photographies PF0215665 (Figure 7.5.1) et PF0175099 (Figure 7.5.2) nous montrent toutes les deux un homme vu de dos ayant un arc à la main.

Nous pouvons directement mettre les mots suivants de Caron derrière ses photographies, afin d'appréhender leur récit sous-jacent et les sonorités derrière l'image : « Il est midi. Hommes et adolescents portent à la rivière les fagots de liane rouge. » Une personne portant sur son épaule des fagots de liane rouge est représentée avec la PF0175089 (Figure 7.5.3), et un fagot lui-même est donné à voir avec la PF0175090 (Figure 7.5.4). « Ils entrent dans l'eau avec leurs fagots et, munis d'un court bâton, frappent avec cadence sur les lianes en chantant un récitatif rapide et court. » On remarque les groupes d'adolescents dans l'eau avec leurs fagots aux bras avec la PF0175091 (Figure 7.5.5). Le moment où ils tapent avec leurs bâtons est représenté avec la PF0175092 (Figure 7.5.6). Une autre scène où les hommes frappent l'eau avec leurs bâtons est présentée par la PF0175097 (Figure 7.5.11). Cette photographie a été prise à la suite de trois autres, la PF01751094 (Figure 7.5.12), la PF01751095 (Figure 7.5.13) et la PF0175106

---

<sup>154</sup> Annexe 7, figure 7.3

<sup>155</sup> Annexe 7, figure 7.4

<sup>156</sup> Annexe I, figure 1.6

(Figure 7.5.14) : leur ensemble montre l'évolution des autochtones dans l'eau, le mouvement de leur corps. La PF01751095 a la particularité de les montrer tous dans des positions différentes, chacun étant affairé à accomplir un geste en particulier : cette diversité des postures contribue à donner du dynamisme à la photographie, dynamisme accentué par le fort contraste lumineux qui nous fait ressentir la vivacité du Soleil. On a ainsi l'impression de saisir l'activité des autochtones à l'instant même. Caron poursuit :

« Tandis qu'ils font le tour du bassin, une écume monte à la surface. Soudain un poisson, sentant venir le danger, fait un saut spectaculaire par-dessus les palmes. Des Indiens, munis de leurs arcs et flèches se sont postés de chaque côté des barrages. Une heure ne s'est pas écoulée, que les poissons remontent à la surface et se pressent aux écluses où ils sont aussitôt transpercés. »

Le butin de la pêche est exposé avec la PF0175100 (Figure 7.5.8) avec une femme tenant une grappe de poissons au premier plan, ainsi qu'avec le gros plan sur une grappe de poisson de la PF0175101 (Figure 7.5.8). On ressent ce dur labeur à travers ces corps mus par l'effort.

« Infatigables, les pêcheurs nagent, pendant des heures » nous dit Caron, ce qui lui a permis de les suivre et de les photographier pendant un grand laps de temps.

Caron a choisi de représenter ces mêmes scènes de pêches à travers différents points de vue : tantôt depuis les hauteurs, avec une vue surplombant le groupe de jeunes pêcheurs, avec la PF0175092 (Figure 7.5.6) et la PF0175093 (Figure 7.5.7), l'autre depuis la rive avec la PF0175091 (Figure 7.5.5). On remarque sur toutes ces photos l'éclat du soleil brûlant se reflétant sur les peaux des jeunes hommes. On saisit ainsi très spontanément la vision que Caron cherchait à transmettre par ses mots : « Le Soleil levant cuivre les corps musclés guettant les poissons du haut des rochers ». Raymond Caron mentionne alors directement sa pratique photographique : « Je prends photos sur photos » (p.198). Ces propos datant du Mardi 26 Septembre 1967, nous pouvons faire l'hypothèse que certaines de ces photographies datent de ce jour-ci.

Raymond Caron ayant vendu au musée de l'Homme une grande collection de flèches, comme celle qui est inscrite sous le numéro d'inventaire 71.1964.119.71,<sup>157</sup> on pourrait supposer également que certaines d'entre elles étaient utilisées dans le cadre de la pêche.

### *b. La chasse*

- Le gibier

---

<sup>157</sup> Annexe IX, figure 9.3

« Deux ou trois fois par semaines, les hommes partent à la chasse ou à la pêche, soit seuls soit en groupe. La chasse est le privilège de l'homme et c'est un dur travail » énonce Caron à la page 277. « Il faut revenir, de très loin parfois, avec l'animal sur le dos (porc sauvage) » : la PF0175088 (Figure 7.6.1) nous montre un homme vu de profil, portant un porc sauvage sur ses hanches, il porte un fusil sur son épaule. La photographie PF0175185 (Figure 7.6.2) à la même thématique est très similaire dans la prise de vue nous montrant un jeune homme de dos, afin de mieux voir le gibier qu'il porte. Caron explique la coutume selon laquelle le chasseur ne doit pas manger lui-même la proie qu'il a tuée, ni même la rapporter. C'est par son chant qu'il signale la nature de l'animal qu'il a tué, et un garçon viendra chercher la dépouille. Le gibier sera ensuite dépecé. Le même vieil individu est présenté en train de dépecer le gibier avec la PF0215667, la PF0175114 (Figure 7.6.4), la PF0175115 (Figure 7.6.5) et la PF0175116 (Figure 7.6.6). Il est accroupi devant une carcasse étalée sur des palmes, observé par des enfants et des chiens. Caron a voulu montrer les différentes étapes de la production de la viande, à partir de de la dépouille animale. Il nous renseigne également quant aux peintures que revêtent les hommes qui partent à la chasse : « Au matin, les chasseurs se marquent au charbon de bois le visage et le corps ». La PF017508 (Figure 7.6.6), qui est le portrait en buste d'un garçon tenant un fusil, le visage orné de raies au charbon de bois, nous confirme cela.

- Le commerce des fourrures

Ce paragraphe ne concerne pas l'alimentation mais une autre production de la chasse : le commerce des fourrures, qui constitue un moyen d'échange contre les cartouches et autres produits manufacturés pour les Xikrin. Caron propose lui-même de réaliser cet échange en vendant les fourrures à Maraba. Il évoque deux photographies à ce sujet dans sa lettre du 2 Janvier 1973<sup>158</sup> : « l'une représente l'Indien Kem-Pote en costume traditionnel, présentant la fourrure de jaguar (onça pintada) qu'il a tué ; l'autre photo représente des fourrures d'oçelots (maracaja) ». Il s'agit de la PP0078900.1 et de la PP0078900.2 (Figure 7.6.6).

### 2.1.2. Les moyens de préparation

#### *a. La préparation de la plantation*

Une autre typologie que l'on peut établir est celle de la préparation de la plantation, concernant les diapositives PF0175102 à PF0175108<sup>159</sup>, représentées par la planche 7.7. On peut supposer que les prises de vue de la pêche au timbo comme celles de la préparation datent du même moment, c'est-à-dire de Septembre 1967. La déforestation par le feu est donnée à voir

---

<sup>158</sup> Annexe I, figure 1.3

<sup>159</sup> Annexe VII, planche 7.7

par les photos PF0175102 (Figure 7.7.1) et la PF0175103 (Figure 7.7.2) : il s'agit du moment précédent les plantations. On sait en effet que le défrichage a lieu en Septembre : « de grands pans de forêt tombaient sous la hâche, en attendant d'être brûlés en septembre et plantés au début des premières pluies » explique Caron à la p.236 en 1969. « A la fin de la saison sèche, on y mettra le feu (queimada) », précise-t-il également à la p.277.

C'est le mois suivant qu'ils plantent les boutures<sup>160</sup>. En effet, le Mardi 3 Octobre, en 1967 cette fois, à la page 199, Caron constate : « Les Indiens travaillent aux plantations. Ils ont déjà planté le manioc ». Ces photographies montrent l'évolution progressive de la plantation par les différentes étapes successives : sa mise à feu, puis son aménagement, et enfin le bouturage.

### *b. Le râpage de manioc*

Les différentes étapes de la préparation du manioc sont présentées par les photographies de la planche 7.8. Mais c'est précisément l'avènement d'une machine à râper le manioc qui va être relaté dans *Curé d'Indiens*, et l'on trouve deux photographies présentant cette machine : la PF0175120 (Figure 7.8.6) et la PF0175122 (Figure 7.8.7). Le jeudi 20 Juin 1968, aux pages 235-236, Caron mentionne le « rapeur de manioc » actionné par un moteur que monte Chico, son assistant.

« Le dimanche 23 (Juin 1968), le moteur commença à tourner et la pulpe blanche à remplir la grande auge destinée à la recevoir. Un « fourneau », constitué d'une grande tôle reposant sur des murets d'argile, servirait à la torréfaction de la farine, préalablement essorée dans une presse monumentale. Toute la nuit, les hommes se relayèrent autour du fourneau et le matin la farine fraîche laissait présager des temps d'abondance. »

Les photographies retracent les différentes étapes de la préparation. Tout d'abord, l'épluchage, avec la PF0175117 "Epluchage des racines de manioc" (Figure 7.8.1), nous montre un homme travaillant assis en tailleur, un panier de racines posé à côté de lui. La PF0175188 "Femme épluchant racines de manioc à la rivière" (Figure 7.8.2) présente une femme, vue de dos, accroupie au bord de l'eau, affairée à la même tâche. La PF0175192 (Figure 7.8.3) représente des femmes et enfants également en train d'éplucher ces racines.

Ensuite vient l'étape du lavage, donnée à voir par la PF0175118 « Lavage des racines de manioc » (Figure 7.8.4), et la PF0175119 (Figure 7.8.5). Puis le râpage avec la PF0175120 (Figure 7.8.6) et la PF0175122 (Figure 7.8.7) au même titre "Râpage du manioc", et présentant chacune le travail d'un homme avec la machine en bois actionnée par un moteur.

---

<sup>160</sup> « au début de la saison des pluies, on plantera le manioc, le maïs, les patates douces », p.277

C'est en suivant l'étape de la presse qui s'impose afin d'évacuer le jus vénéneux de la pulpe râpée du manioc, comme la PF0175191 "Presse pour le manioc" (Figure 7.8.8) nous montre cela. C'est alors que vient la torréfaction, avec la PF0175123 « Presse et four pour la farine de manioc"(Figure 7.8.9). Enfin, la dernière étape est le séchage. La PF0175190 "Séchage de la farine de manioc" (Figure 7.8.10) nous présente la farine étalée sur des nattes, tandis que la PF0175189 (Figure 7.8.11) nous la présente sur des claies. Ce processus est clairement explicité par Caron à la p.277 :

« après le bain, il n'est pas rare que l'on épluche et lave les racines de manioc dont on fera la farine et que l'on décortique les racines macérées dans l'eau, que l'on exposera ensuite au soleil devant les cases sur des nattes ou des claies ».

Ce processus a pour produit final les galettes, comme celle de la PF0175125 "Gâteau de farine de manioc" (Figure 7.8.12), une grande galette sur des feuilles de palmier. La PF0175126 "Préparation des galettes de manioc" (Figure 7.8.13), montre un groupe de femmes en train de ficeler un paquet de feuilles de palmier. La PF0175121 « Fabrication de la farine de manioc » (Figure 7.8.14) présentant un garçon assis sur une table, avec un panier de manioc et des racines ne décrit pas une étape de la préparation du manioc, mais fait néanmoins partie de cette série.

Une deuxième description de la préparation du manioc est faite en Juillet 1969 lors du départ des Xikrin pour leur lieu de « vacances » à Kam Krokro, à la page 268 : « De bon matin, panier au dos (ko), armées de bâton fouisseur, elles (les femmes) partent déterrer les patates douces et les racines de manioc ». C'est justement cette scène que nous pouvons observer avec la PF0175187 (Figure 7.8.14) où une femme est à genoux dans un champ, un panier dans le dos, déterrante des patates douces. A propos du manioc, Caron nous informe que :

« A la rivière, le manioc est déposé dans de grossières corbeilles et immergé pendant quelques jours ». Ensuite, « lorsqu'il a suffisamment macéré, on le retire de l'eau, on le décortique et on le met à sécher au soleil. Ces racines sèches, blanches et légères, constituent la « puba » : il suffira de la piler pour obtenir une farine blanche dont on fera des galettes (beijù) »

Les étapes dont nous venons de traiter sont résumées ainsi : « Les racines sont épluchées, râpées, puis pressées pour exprimer le jus toxique, enfin torréfiées sur une tôle ».

Comme pour la transformation du gibier en viande, Caron a voulu montrer les différentes étapes de la préparation du manioc. Maintenant que nous venons d'étudier les photographies donnant à voir les activités quotidiennes alimentaires, nous pouvons nous pencher sur celles qui représentent des moments cérémoniels, qui sont en majorité dans notre corpus<sup>161</sup>.

---

<sup>161</sup> Annexe VII, figure 7.3

## 2.2. Les moments cérémoniels

### 2.2.1. Festifs

La fête des Merere-mê constitue en lui-même un ensemble digne d'intérêt que Caron mentionne dans sa lettre du 6 Mars 1973 à Y.Laplaze<sup>162</sup> On retrouve effectivement de nombreuses diapositives représentant la fête des Merere-mê<sup>163</sup>, notamment les danses, les préparatifs, et les portraits d'enfants parés. La fête des Merere-mê est un rituel Kayapo de nomination pour les enfants : ils reçoivent tous leurs noms lors de cette fête, et peuvent en posséder jusqu'à trente-huit<sup>164</sup>. Elle concerne les enfants de moins de 10 ans, autant les filles que les garçons. Elle donne lieu à des chants et des danses sur la place du village comme nous allons le voir avec ces photographies, mais aussi à un grand festin. Le terme « Merere-mê » en lui-même signifie « les hommes déployant leur beauté ». C'est pourquoi, les hommes, les femmes, et particulièrement les enfants vont revêtir des parures spécifiques à cette fête.

#### a. Les préparatifs de la fête des Merere-mê

Cela fait trois ans que les Xikrin n'ont pas célébré cette fête comme le précise Caron p.253, à cause du contexte épidémique que les Xikrin ont connu jusque-là. Les préparatifs sont datés du 11 Novembre 1968. L'année 1968 est également mentionnée par René Fuerst dans *Xikrin, hommes oiseaux d'Amazonie* à la p.38 : « 1968, quand Caron l'observa pour la première fois ». Caron fait la description suivante des préparatifs à la page 254 :

« Les hommes, groupés sur des nattes, à l'abri d'un toit, confectionnaient leurs ornements pour la fête, en particulier les bracelets portant quatre grande plumes rouges d'arara, appelés padjêkamotyamu que je n'avais vus jusqu'alors qu'au bras de Tokoro après sa mort ».

La PF0175156 (Figure 7.9.1), PF0175157 (Figure 7.9.2) et la PF0175158 (Figure 7.9.3) nous donnent effectivement à voir le regroupement des hommes sur une natte, bien que nous ne voyons pas précisément ce qu'ils confectionnent.

#### b. Les portraits d'enfants et d'homme parés

C'est le Jeudi 21 Novembre 1968 qu'a lieu la fête en elle-même : « C'est le grand jour de la fête. Le travestissement le plus impressionnant consiste en cet étrange masque bleu que beaucoup porteront à l'occasion de cette fête : hommes, femmes, adolescents, enfants ».p.255.

Caron détaille ce masque réalisé à base de poudre de coquilles d'œufs de *Tinamou*<sup>165</sup> :

---

<sup>162</sup> Annexe I, figure 1.6

<sup>163</sup> Annexe VII, figure 7.4

<sup>164</sup>Gustaaf Verswijver, *Kaiapó, Amazonie : plumes et peintures corporelles*, Tervuren, Musée Royal d'Afrique Central, 1992

<sup>165</sup> Ibid

« Deux lignes parallèles et rapprochées partent de l'occiput, passent aux coins des yeux, s'écartent en descendant près des narines et de la bouche et atteignent le menton. Une autre ligne part de chaque œil, passe près du lobe de l'oreille et descend obliquement jusqu'au menton où elle rejoint la première, dessinant ainsi un triangle. »

Cette description illustre parfaitement la composition du masque du visage de l'homme dont le portrait en buste est présenté avec la PF0175159, « Masque bleu » (Figure 7.10.1). Le visage enduit de ce masque est donné à voir par le même individu avec la PF0175160 (Figure 7.10.2). Ces traits sont « destinés à faire apparaître et à séparer les plaques rigides, de telle sorte que le visage puisse conserver une certaine mobilité » explique Caron à la page 255. Il poursuit plus loin : « Tous le visage et le crâne rasé sont ainsi recouverts ; dans cette face bleue, immobile et impressionnante, brillent comme deux flammes deux yeux étranges ».

On ne croise pas le regard de cet individu, dont le visage est tourné vers la gauche, et c'est cela qui renforce le caractère énigmatique qu'une telle parure donne au visage. La vue frontale de ce visage est montrée avec la PF0175160, où l'absence de sourire et les traits noirs soulignant les yeux se conjuguent pour évoquer cette expression impassible, nourrissant ce sentiment de mystère.

« Avec le doigt, Iodnio applique sur les cheveux d'Aokre de la résine d'omescon qui répand une odeur d'encens, on colle ensuite sur les cheveux de petites touffes de duvet d'urubu-rei ». C'est ainsi que peut se faire la fixation de ces plumes sur le crâne. Caron explique à la p.256 comment se fait la répartition entre les parties enduites de plumes et celles de peintures :

« De petites plumes multicolores sont collées sur le corps, préalablement enduit de latex : le tronc, à partir du décolleté dessiné au génipapo, les bras, une partie des cuisses et des fesses. Les pieds et les mollets sont teints à l'urucu »

Cet art de la plume réserve ainsi certains types de plumes à des parties du corps spécifiques : le duvet pour le crâne, les plumules pour le corps, et les grandes plumes rectrices d'araras pour la coiffe<sup>166</sup>. Caron s'attache à décrire la richesse de ces parures en citant le vocabulaire utilisé par les Xikrin pour les désigner :

« Des enfants des deux sexes, des adolescents, des hommes sont ainsi emplumés puis parés de leurs plus beaux ornements : padjê kamotiamu à chaque bras, bracelets aux poignets ou enroulement d'imbira, kradjê à la ceinture, laissant pendre par derrière les franges de coton teintes à l'urucu, arapê iabudja en bandoulière, avec sa rosette de petites plumes rouges d'arara sur l'épaule droite, modiamuiakro, fixant sur la nuque une grande plume d'arara attachée à trois petits tubes de bambou ; onkredje ngob ou collier de plaquettes de nacre et de perles au cou, kradjê variés autour de la tête pour certains le grand diadème de plumes fixé sur keikru ».

---

<sup>166</sup> Ibid

La PF0175210 (Figure 7.10.8) et la PF0175207 (Figure 7.10.9) montrent un enfant paré à partir de différents points de vue, une vue de trois quart et une vue de profil, ce qui confère à ces deux photographies une grande originalité. La posture de l'enfant à la bouche entrouverte, son corps qui se détache sur l'arrière-plan flouté, en font une image dont le cadrage a été réfléchi, et qui conserve à la fois une spontanéité certaine : l'attitude de l'enfant paraît moins figée que pour d'autres photographies d'enfant paré, comme la PF0175209 (Figure 7.10.5). La PF0175161 (Figure 7.10.10) se distingue aussi par sa vue surplombante d'un homme assis paré pour la fête, et dont le mystère de la parure est renforcé par le fait que l'homme ne regarde pas celui qui le photographie, les yeux entrouverts.

Le kreiku est présenté avec la PF0175206 (Figure 7.10.7) qui montre un jeune enfant paré vu de dos. Le collier de plaquettes de nacres et de perles se retrouve au cou des enfants représentés par la PF0215671 (Figure 7.10.4), la PF0175210 (Figure 7.10.8) et la PF0175208 (Figure 7.10.6). Le diadème krôkrokti, une des parures de plumes les plus impressionnantes chez les Kayapos, est arborée par l'enfant de la PF0215671 (Figure 7.10.4) et celui de la PF0175208 (Figure 7.10.6). On remarque cette alternance de plumes bleues et rouges, et le fait que les plumes rouges d'araras dépassent les plumes bleues est vecteur d'une symbolique particulière : les plumes bleues pourraient évoquer la maison des hommes, l'espace le plus proche, au centre du village, alors que les plumes rouges renverraient à la périphérie, aux maisons des femmes<sup>167</sup>. L'opposition entre le centre du village et sa périphérie est un élément majeur de la pensée Kayapo<sup>168</sup>. Ainsi, la coiffe krôkrokti porterait en elle-même une conception socio-spatiale singulière.

De manière plus générale, la métamorphose en hommes oiseaux puise ses sources dans la mythologie Kayapo. En effet, pour les Kayapos, il existait à l'origine deux héros mythiques, les jeunes hommes Kukrytwir et Krukrytakô<sup>169</sup>. En ce temps-là il n'existait qu'un seul oiseau : le grand aigle, qui dévorait les humains, et s'attaqua notamment à la grand-mère de ces héros. Par chance, ceux-ci réussirent à le tuer, et alors ils lui « arrachent les plumes, s'en firent une coiffure et se mirent à chanter ». Ce travestissement en oiseau a pour conséquence la création du monde. En effet, « dans la forêt, les jeunes garçons détachèrent une plume et celle-ci devint un aigle. Une autre plume devint un vautour ». L'aigle harpie, « urubu-rei » est identifié au grand aigle mythologique : c'est pour cette raison que les Kayapos collent son duvet sur leurs cheveux. On comprend alors l'importance que les parures ont dans la formation de l'identité

---

<sup>167</sup> *Ibid*

<sup>168</sup> *Ibid*

<sup>169</sup> *Ibid*

Kayapo<sup>170</sup>. C'est cela qui fait dire à l'anthropologue Lux Vidal en 1980 : « L'ornementation du corps constitue un des traits les plus essentiels de la culture Kaiapo ». <sup>171</sup>

Si Caron accorde tant d'intérêt aux parures, par ses nombreuses photographies et son énumération très précise de ces différents éléments, c'est parce que la fête des me-rere-mê permet une exposition des parures comme nul autre rite Kayapo ne peut le faire.

« Seuls les hommes qui déploient leur beauté possèdent des parures propres »<sup>172</sup> : ils peuvent porter tout au long de leur vie leurs colliers et leurs bandoulières lors des rituels s'ils ont été honorés. Tous les enfants ne sont pas honorés, alors que d'autres le sont quatre ou cinq fois. Ils sont alors ornés de : paire de bracelets tressés ornés de motifs géométriques, brassards, longues pennes rouges, des rectrices d'ara, de fil de coton rouge que l'on noue autour des jambes sous les genoux, ceinture faite de multitude de fils de cotons rouges desserrés, pendants d'oreille<sup>173</sup>. Mais ces objets sont également liés à la culture immatérielle des danses dans le cadre desquelles ils sont mobilisés.

### *c. Les danses des Merere-mê*

On pourrait délimiter une première série de danses du Merere-mê<sup>174</sup> allant de la PF0175140 « Danse de nuit sur la place du village » à la PF0175155 « Danse de la fête des me-rere-mê ». On y voit des groupes d'hommes et de femmes qui se tiennent les uns aux autres dans ce qui semble être une ronde, vus de dos pour la plupart, Caron se tenant derrière eux lors des prises de vue. Ces photographies sont nocturnes, Caron utilise le flash. A partir de la PF0175149, un groupe d'homme traverse la place du village. Tous les corps vont dans la même direction, ce qui confère au groupe l'impression d'une forte cohésion. Ce sont leurs différentes allées et venues sur cette place que Caron immortalise.

Ensuite, on distingue une deuxième série de la PF0175163 « Danse de la fête des me-rere-mê », à la PF0175172 au titre similaire. Elle montre cette fois des individus parés du duvet de vautour à la tête. Ils sont attroupés, et ils tiennent des fusils avec la PF0175172.

Une troisième série de la PF0175199 à la PF0175201, qui nous montre de nouveau des groupes d'hommes alignés traversant la place, en plein jour cette fois.

---

<sup>170</sup> Ibid

<sup>171</sup> *L'art de la plume en Amazonie*, Conférence, Vendredi 24 mai 2019 Avec Bepkamrek Kayapó, représentant Kayapó, Serge Guiraud, réalisateur, association Jabiru Prod et Marie-Paule Imberti, Musée des Confluences, Lyon

<sup>172</sup> Gustaaf Verswijver, *Kaiapó, Amazonie : plumes et peintures corporelles*, 1992

<sup>173</sup> Ibid

<sup>174</sup> Annexe VII, planche 7.11

Enfin, une quatrième série avec la PF0175211 à PF0175199 nous présente des danses nocturnes d'individus peints et parés.

La première phrase de la citation suivante, aux pages 156-157, pourrait constituer la description de la première partie de la série :

« Vers 18h les cérémonies nocturnes ont commencé : un grand cortège tournait autour de la place en chantant, Bemoti en tête, Bep-Karoti en queue. Les femmes portaient les enfants parés ; de temps en temps le cortège se disloquait et mimait certaines scènes. Chants et danses ont dû se prolonger jusqu'à 4 heures du matin (...) la fête des merere-mê, dont l'ordonnance et la beauté ont dépassé ce que j'avais vu jusqu'alors ».

On comprend donc que c'est parce qu'il a été particulièrement émerveillé par cette fête que Caron a cherché à l'immortaliser. Avec la photographie PF0175211, on remarque les couleurs flamboyantes des parures de plumes qui ressortent sur le noir de la nuit et le noir des corps. En effet, les corps, peints ainsi au genipapo, se camouflent dans l'obscurité. L'alignement des corps forme une diagonale ponctuée de stries colorées. C'est donc à cette esthétique compositionnelle que Caron s'est montré attentif.

On peut affirmer avec une certitude presque entière que les photographies de Caron à propos de la fête des Merere-mê datent de Novembre 1968, étant donné qu'il mentionne l'expédition des kodachromes vers la France le dimanche 1<sup>er</sup> Décembre 1968, à la page 258<sup>175</sup>.

La deuxième fête des Merere-mê à laquelle Caron assiste a lieu en Décembre 1969, comme il le relate à la page 300, mais il n'assiste qu'à la fin, on peut donc avancer la probabilité que ses photographies datent plutôt de la première fête des Merere-mê.

#### *d. Les rituels d'initiation*

Lors des rituels d'initiation, les jeunes hommes revêtent des parures de guerre.

Les photographies en gros plan, focalisées sur un détail, résonnent plutôt bien avec les détails des parures décrits par Caron à la page 294, en Octobre 1969 : « au sommet du crâne, une mèche de cheveux teinte d'urucu est collée à la résine odorante d'omescon ». La PF0175079 « Parure de tête pour les fêtes » (Figure 7.12.1) nous dévoile les cheveux du haut du crâne enduits de cette résine.

« Sur les reins, une ceinture à frange de coton rouge » poursuit Caron dans la description des parures de guerre. La PF0175080, (Figure 7.12.2) qui consiste en un gros plan sur le dos et le

---

<sup>175</sup> : « Je pars à Bélém faire réparer les appareils, vendre 2 onças pintadas, expédier en France les kodachromes de la fête des merere-mê ».

bas du corps d'un individu, présente justement l'Arapê, un écheveau de coton en écharpe, et le kradjê, la ceinture de coton peinte en rouge avec des pendentifs de perles et de plumes.

Les hommes Xikrin se couvrent ainsi drapes parures de guerre : l'ennemi est ici un nid de guêpe, qu'ils vont s'efforcer de détruire à coups de poing. Les rituels d'initiation, même si on les relie au premier d'abord à un contexte festif et qu'ils ne présupposent pas la mort des individus, peuvent être rapprochés par certains aspects du contexte funéraire. En effet, ils sont associés à un état de crise qui fait adopter des comportements similaires à ceux en période de deuil.

### 2.2.2. Funéraire

#### *a. Les entailles du cuir chevelu*

Les entailles du cuir chevelu sont des pratiques funéraires courantes chez les Xikrin, et on peut ranger plusieurs photographies de Raymond Caron dans cette catégorie : la PF0215662 (Figure 7.13.1) et la PF0175052 (Figure 7.13.2), qui sont la même photographie, et la PF0175183 (Figure 7.13.3) : tout d'abord. La PF0215662 est le portrait en buste d'une femme la tête baissée, vue de face.

Elle expose son crâne, en partie rasé, au spectateur : on distingue des stries où perlent des gouttes de sang. Ses sourcils sont froncés par la souffrance et le chagrin. Le contraste entre l'ombre des creux et la lumière violente accentue ce sentiment de drame. On peut également relever la PF0175053 « Femme en deuil : elle a le crâne rasé » (Figure 7.13.4), un portrait en pied d'une femme qui tient son enfant dans les bras. Ces photographies peuvent être attribuées à l'un des sept moments évoqués où les femmes s'entaillent le crâne à coup de machette.

Tout d'abord, à la page 215 de *Curé d'Indiens*, ces blessures corporelles font suite à la mort de Tokokro, le 30 Mars 1968 : « Les femmes sont arrivées en courant et quelques-unes se sont entaillé le cuir chevelu à coup de « façao »<sup>176</sup>, selon l'usage, afin d'offrir leur sang en libation ».

Puis un évènement similaire datant du 21 Juillet 1968 est mentionné à la page 239 :

« Une femme, saisissant son facon à deux mains, baissait la tête et s'assenait plusieurs coups violents sur le crâne rasé d'où le sang jaillissait aussitôt (...) Puis les femmes entaillées, debout, la tête légèrement inclinée, laissaient dégoutter leur sang à terre, l'offrant sans doute au sacrifice ».

La PF0175183 (Figure 7.13.3) donne bien à voir cette volonté de faire dégouliner le sang vers le sol. Cette représentation assez sanguinaire se trouve confirmée par les images, où les

---

<sup>176</sup> \*Façao, facon: grand couteau

différentes coulures rougissent le front de cette femme. Une troisième mention est faite à la page 252 :

« Puis les femmes qui se sont entaillé le crâne à coup de façao sont allées se laver à la rivière et sont venues ensuite à l'infirmerie où après avoir nettoyé les plaies, je les ai badigeonnées au mercurochrome. C'est désormais une habitude, où se concilient la tradition et les requêtes de la médecine moderne ».

Il est ainsi étonnant de voir l'action du prêtre intervenir dans ce rite ancestral. Le quatrième évènement de ce type est relaté à la page 253 et précède la fête des Me-rere-mê : « Alors s'élevèrent les pleurs rituels des femmes qui s'entaillèrent le cuir chevelu à coup de facon, faisant ainsi mémoire de ceux que la mort avait enlevés depuis la dernière fête. » En effet, cette attitude est typique des veuves lors de cette fête.<sup>177</sup> Ces quatre mentions pourraient ainsi laisser supposer trois ou quatre deuils.

Lors de la cinquième fois, relatée à la page 295, cette pratique répond à un contexte différent. En effet, il est dit que « les femmes glapissent s'entaillent le crâne » suite à l'attaque des Xikrin d'un nid de guêpe, un rituel d'initiation qui fait aussi l'objet de telles blessures.<sup>178</sup>

A la page 300, les entailles ont lieu le 18 Décembre 1969, juste après la fête du Me-rere-mê, et lors de la deuxième tentative de détruire le nid de guêpe. En effet, après que les hommes aient choisit de détruire le nid une bonne fois pour toute, et soient qualifiés de « héros », les femmes mettent de nouveau en place ce rituel : « Les épouses et proches parents des héros entonnent les pleurs rituels, se frappent énergiquement et le sang coule des crânes ». Enfin, la dernière mention est faite le jeudi 20 Mai 1970, à la page 333 : « les femmes ont poussé des pleurs rituels et se sont entaillé le cuir chevelu ».

Raymond Caron résume toutes ces raisons possibles dans la légende qu'il a fourni à la PF0175183 : « Femme au cuir chevelu fendu à coups de machettes » (Figure 7.13.3) :

« Les femmes se fendent le cuir chevelu à coups de machette lors d'un décès, d'un second enterrement, d'un anniversaire, d'une fête (les veuves), du retour au village d'un être cher, de la destruction d'un nid de guêpe »<sup>179</sup>.

Les raisons peuvent donc être multiples. La destruction d'un nid de guêpe est un rite d'initiation pour les jeunes hommes. En effet, ce rite fait écho au combat mythologique contre les guêpes. Les hommes s'inspireraient de leur manière de vivre en société : leurs nids sont circulaires comme les villages des hommes.<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> Annexe I, figure 1.13

<sup>178</sup> Ibid

<sup>179</sup> Ibid

<sup>180</sup> Gustaaf Verswijver, *Kaiapó, Amazonie : plumes et peintures corporelles*, 1992

### *b. Les défunts*

Certaines photographies représentent l'enterrement des défunts, et on pourrait les relier aux commentaires qu'il fait sur ces événements dans *Curé d'Indiens*. Nous ne pouvons pas savoir si les enterrements relatés sont également ceux qu'il a voulu photographier, à l'exception d'un, mais on peut reconnaître à la fois dans les mots et les images des pratiques caractéristiques aux Xikrin.

Tout d'abord, le fait que les défunts soient enterrés les jambes repliées nous est renseigné par la phrase suivante : « Mrötuk lui a maintenu les jambes pliées, afin qu'il conserve cette position dans la tombe ». La photographie PF0215657 « Brésil Para, Rio Xingu, Préparation du cadavre d'une jeune femme » (Figure 7.13.5) nous montre effectivement un défunt ayant une des jambes repliées. Le corps est assis dans une tombe circulaire en position fœtale.

Quant à la préparation du corps du défunt, Caron nous donne les éléments suivants :

« La toilette mortuaire : rasage typique des kaiapo, peinture du visage et du corps, fin duvet blanc collé aux cheveux noirs. » En effet, c'est le même duvet provenant de vautour que celui dont sont parés les hommes-oiseaux lors du Merere-mê que l'on retrouve fixé au latex sur le crâne du défunt avec la PF0215657 et la PP0079236 (Figure 7.13.6). On remarque également les plumules multicolores de perroquet avec la PP0079236, ce qui rend la ressemblance avec les Hommes oiseaux du Me-rere-mê encore plus frappante. Les plumes rectrices d'aras peuvent d'ailleurs également faire partie des parures mortuaires, comme on le constate avec la photographie PF0215668 « Rite funéraire » (Figure 7.13.7) : le défunt en possède attachées sur ses bras. Ce sont alors les mots de Raymond Caron, p.215, qui font écho à cette photographie : « De grandes plumes rouges d'arara, fixées au bras de l'adolescent, lui donnaient l'air d'un ange aux ailes repliées ; il paraissait sourire ». Il parle ici de la mort de Tokoro, un jeune adolescent mort tragiquement. Caron mentionne justement cette photographie sous l'ancien numéro d'inventaire du musée de l'Homme « 6175 » dans sa lettre du 13 Juillet 1973 fournissant des légendes : « Tokokro mort : rasage fraîche, duvet d'urubu-rei, aux bras : Padjekanotyano »<sup>181</sup>

L'anthropologue Lukesch Anton cité par Gustaaf Verswijver explique que les morts chez les Kayapos doivent être parés de la sorte non seulement parce que les esprits des défunts doivent être beaux quand ils arrivent dans l'au-delà, mais aussi pour affronter le danger que constitue ce voyage pour l'esprit. « On donne des plumes au mort pour lui permettre de voler car il doit être capable d'atteindre le royaume des morts, de préférence rapidement afin que son esprit quitte immédiatement le village des vivants et cesse de menacer ces derniers ».<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> Annexe I, figure 1.8

<sup>182</sup> Gustaaf Verswijver, *Kaiapó, Amazonie : plumes et peintures corporelles*, 1992

« Ses petites affaires ont été placées à ses côtés » dit Caron à propos de l'enterrement de Tokoro. En effet, chez les Kayapos, les parures des défunts sont déposés dans leur sépulture : l'objectif est que certains puissent partir avec leurs diadèmes par exemple<sup>183</sup>.

Quant à la « rasage » du crâne, elle est caractéristique des Kayapos<sup>184</sup>, et aurait pour fonction d'écarter l'esprit des défunts<sup>185</sup>. On se rase aussi particulièrement avant la guerre et avant la mort, comme c'est le cas ici.

### *c. Le cimetière*

La photographie PP0079237 est un tirage sur papier représentant « le cimetière » des Kouben Kran Kegn devant lequel se tient un petit garçon (Figure 7.13.8). Ce cimetière est justement évoqué par Simone Dreyfus en ces termes : « un terrain circulaire, situé à proximité du village, sur la savane. Les tombes sont des monticules de terre coniques »<sup>186</sup>

« On distingue des silhouettes d'objets au sommet des monticules. » : c'est effectivement cet amoncellement d'objets que l'on peut apercevoir sur la photographie.

« Les plus fraîches sont recouvertes d'objets ayant appartenu au mort : nattes de vannerie, boîtes de conserve, ficelles de cotons teintées au roucou » détaille Simone Dreyfus, ce qui peut nous laisser imaginer ces objets que nous ne pouvons pas distinguer sur la photographie.

« La forme des tombes laisse supposer que les corps sont habituellement enterrés accroupis ou assis<sup>187</sup> » en déduit-elle. Cette hypothèse se trouve confirmée par la diapositive PF0215657 (Figure 7.13.5) qui montre le corps d'une défunte assis dans une tombe circulaire. On remarque que cette dernière a les pieds peints en rouge : la peinture corporelle est effectivement de grande importance chez les Kayapos, qu'ils soient Kouben Kran Kegn ou Xikrin.

## **3.2. La peinture corporelle**

### 3.2.1. Les scènes de peinture collective des femmes

Une première série de scènes de peintures collectives des femmes Xikrin<sup>188</sup> peut être constituée par les diapositives PF0175060, PF0175061, PF0175062, PF0175063, PF0175064, et la PF0175065 (figures 7.14.1 à 7.14.6) : un groupe de femmes peignent assises ou allongées sur des nattes, sous un auvent. Les PF0175223, PF0175224 et PF0175225 (figures 7.14.7 à 7.14.9) forment une deuxième série.

---

<sup>183</sup> *L'art de la plume en Amazonie*, Conférence, Musée des Confluences, Vendredi 24 mai 2019 Avec Bepkamrek Kayapó, représentant Kayapó, Serge Guiraud, réalisateur, association Jabiru Prod et Marie-Paule Imberti, Lyon

<sup>184</sup> Turner, 1980

<sup>185</sup> Gustaaf Verswijver, *Kaiapó, Amazonie : plumes et peintures corporelles*, 1992

<sup>186</sup> Simone Dreyfus, *Les Kayapos du Nord*, p.58

<sup>187</sup> *Ibid*, p.58

<sup>188</sup> Annexe VII, planche 7.14

La peinture est un champ exclusivement féminin. Caron nous informe de cette activité à la page 277 de *Curé d'Indiens* :

« Quand elles n'ont pas d'occupations plus urgentes, elles préparent les peintures d'urucu et de genipapo et peignent avec art et tendresse leur enfant endormi » : La photographie PF0175060 nous montre une mère allongée sur le dos, peignant son enfant sur le ventre, et la PF0175224 présente une femme peignant un enfant pendant que sa mère lui donne le sein.

Caron poursuit : « elles procèdent aussi, régulièrement, à leurs peintures mutuelles ». Les photographies PF0175061 à PF0175065, et les PF0175223 et PF0175225 nous montrent les femmes se peignant les unes les autres. René Fuerst a consacré un livre à la peinture corporelle collective des femmes Xikrin<sup>189</sup>. Il explique les différentes étapes :

« Les femmes se peignent alternativement, d'abord le visage, ensuite les différentes parties du corps, à savoir, dans l'ordre, le haut de celui-ci ou ce que j'appellerai l'encolure » : la PF0175223 montre l'étape initiale de la peinture du visage, et la PF0175062 montre la seconde étape de l'encolure. Ensuite vient la peinture des bras<sup>190</sup>, présentée par la PF0175061, la PF0175063, la PF0175064 et la PF0175066, et enfin celle du dos.

« Dans le cas particulier du dos, la femme est couchée sur le ventre, tandis qu'une ou deux autres lui appliquent les dessins ». C'est exactement la vision que nous donne la PF0175225 : une femme est allongée sur une natte, entourée par d'autres femmes, de longues stries noires parcourant tout son corps. En ce qui concerne la peinture du visage, comme c'est le cas de la PF0175223, René Fuerst précise : « Le visage est orné d'un dessin linéaire particulièrement soigné qui, sous la forme de deux rectangles semblables, recouvre les joues seulement. » Le résultat est présenté avec le portrait de femme de la PF0175064 (Figure 7.15.3)<sup>191</sup>.

On peut préciser que les femmes se peignent tout au long de leur vie, à partir de l'âge de huit ans, contrairement aux hommes. Elles organisent des séances de peintures corporelles tous les quinze jours<sup>192</sup>.

On remarque que seule la couleur noire, obtenue à base de genipapo, est utilisée pour les peintures quotidienne : cet usage possède une symbolique. L'anthropologue brésilienne Lux Boelitz Vidal s'est attachée à analyser cette symbolique, et elle s'est d'ailleurs servi de certaines photographies de Raymond Caron pour ses recherches, comme le courrier du 4 Mars 1974 de Caron à Y.Laplaze en témoigne.<sup>193</sup>

---

<sup>189</sup> René Fuerst

<sup>190</sup> Ibid

<sup>191</sup> Annexe VII, planche 15

<sup>192</sup> Gustaaf Verswijver, Kaiapó, Amazonie : plumes et peintures corporelles, 1992

<sup>193</sup> Annexe 1, figure 1.9

### 3.2.2. Portraits d'individus peints

#### *a. La symbolique des couleurs*

En effet, trois couleurs sont à la base de la peinture Kayapo en général. Le rouge à partir du roucou, c'est-à-dire des semences de l'arbre bixine (*bixa orellana*). Il s'agit de fruits qui possèdent au centre de leur bogue des graines qui sont enrobées d'un produit rouge visqueux.<sup>194</sup> Les graines sont séchées et stockées, et on les utilise avec de l'eau afin d'obtenir le colorant. Ce colorant part au lavage. Le noir est obtenu à partir de l'arbre *Genipa americana*. La pulpe et les pépins du fruit sont mâchés et mélangés dans une demi-calebasse avec de l'eau et du charbon de bois. Ce colorant reste visible sur la peau de huit à quinze jours<sup>195</sup>.

La peinture noire peut aussi être obtenue avec un mélange d'eau et de charbon de bois. Elle part également au lavage. Ces couleurs sont appliquées à des parties du corps spécifiques : le rouge concerne les extrémités du corps, le visage, les avant-bras, les mains, le dessous des genoux et les pieds. On constate cela avec les diapositives classées dans la catégorie 2 de la planche 7.15 : de la PF0175070 à la PF0175072 (figures 7.15.11 à 7.15.13), qui sont les portraits d'enfants ayant le visage et le haut du crâne recouverts par une épaisse couche d'urucu. La PF0175058 Figure (7.15.14) est cette fois-ci le portrait d'un homme dont le visage est également recouvert d'urucu.

La couleur noire<sup>196</sup> est réservée au tronc et aux parties supérieures des membres. Sur le visage, elle prend la forme d'un motif en carré qui orne les joues, comme c'est le cas de la PF0175064 (Figure 7.15.3), ou bien d'une bande qui recouvre la partie inférieure du visage<sup>197</sup>, avec la PF0175177, la PF0175178, la PF0175164, la PF0175165, (figures 7.15.1 à 7.15.4) qui sont des portraits de femmes, et la PF0175051, un portrait d'enfant. « *Les visages... portent souvent, des coins de la bouche aux oreilles, deux trapèzes quadrillés noirs, accolés par la base ou deux bandes parallèles* » nous informe en effet Simone Dreyfus.<sup>198</sup>

Cette répartition des peintures corporelles s'explique par la symbolique qu'elles revêtent.

Le rouge symbolise l'énergie, la santé et la rapidité<sup>199</sup>. En effet, la PF0175070 (Figure 7.15.11) est le portrait d'une petite fille qui a le ventre gonflé par des parasites intestinaux : c'est pour qu'elle recouvre la santé qu'on lui a apposé la peinture rouge sur le visage.

---

<sup>194</sup> Annexe IX, figure 9.4, branche de roucou donnée par Caron, numéro d'inventaire : 71.1965.9.4

<sup>195</sup> Gustaaf Verswijver, Kaiapó, Amazonie : plumes et peintures corporelles, 1992

<sup>196</sup> Annexe VII, planche 7.15, « catégorie 1 »

<sup>197</sup> Ibid

<sup>198</sup> Simone Dreyfus, Les Kayapos du Nord, 1963

<sup>199</sup> Gustaaf Verswijver, Kaiapó, Amazonie : plumes et peintures corporelles, 1992

La PF0175071 (Figure 7.15.12) est le portrait en pied d'un garçon dont le ventre est très gonflé, sûrement par les mêmes parasites. Les malades sont donc peints en rouge<sup>200</sup>. La rapidité doit être entendue dans un sens précis ici, car elle désigne l'agilité et la sensibilité accrue, en lien avec la légèreté de la peau et de son contact avec le monde extérieur<sup>201</sup> : c'est pour cela que les pieds et les chevilles sont peints d'urucu, comme on le voit sur la PF0175071 (Figure 7.15.12). Le noir incarne les états de transitions, les catégories liminaires, les seuils, les passages, et les zones de frontière où les règles sociales n'ont plus cours<sup>202</sup>. C'est l'idée d'une zone intermédiaire que constitue le cimetière, pour les morts, et le camp de retraite, pour ceux qui accomplissent des rites de passage.

Il est donc précisément question de la transition entre l'univers social ordonné et l'univers antisocial<sup>203</sup>, qui doit être entendu comme l'espace au-delà du village.

La couleur rouge, qui représente au contraire l'ancrage de l'individu dans le monde extérieur, est donc à la fois opposé et complémentaire à la noire qui en représente la rupture.

Quand nous regardons ces hommes, femmes et enfants peints capturés par l'appareil photographique de Caron, ce ne sont pas de simples portraits qui nous sont donnés à voir : c'est l'ordre social qui transparait en réalité à travers ces corps. « Orner la surface du corps relie l'être intime d'une personne à certaines valeurs fondamentales de la société dans laquelle il vit »<sup>204</sup>.

Il apparait ainsi pertinent de distinguer et d'analyser quelles sont les peintures appliquées afin de déterminer le contexte rituel et social.

### *c. La peinture en fonction des évènements*

Les évènements concernés par les peintures rituelles sont les suivants : la naissance, la cérémonie d'imposition de nom, d'initiation et de mariage, la restriction de deuil et d'après-guerre.

En effet, la séquence de ces évènements possède une structure similaire.

Les rites d'initiation ont lieu à huit ans pour les filles et les garçons. Pour les garçons, c'est un détachement total avec le monde maternel qui s'opère. Tout le corps du jeune garçon est peint de noir sur la place du village par un « père suppléant » : cette peinture nous est dévoilée par la photographie PF0175073 (Figure 7.15.10), où seuls le haut du visage, les avant-bras et les pieds ne sont pas peints. Le jeune garçon est ensuite amené sur dans la maison des hommes, où il

---

<sup>200</sup> Ibid

<sup>201</sup> Ibid

<sup>202</sup> Ibid

<sup>203</sup> Ibid

<sup>204</sup> Terence Turner

réside désormais. Les femmes ne le peindront plus jamais, à l'exception de rares occasions rituelles.<sup>205</sup>

Pour comprendre ces peintures noires recouvrant l'entièreté du corps, il faut s'intéresser à la conception de l'enfant chez les Xikrin.

Les enfants ne sont pas considérés comme des individus mais comme la prolongation de l'existence des parents. Dans la pensée Kayapo, le fœtus est pensé comme étant nourri par le lait maternel de la mère et le sperme du père. Dès lors, la naissance est perçue comme une rupture avec le père, et cela place alors ce dernier dans un état de danger : il s'abstient de faire des efforts physiques à ce moment-là. Il se coupe les cheveux pour signifier un affaiblissement du lien biologique avec les autres.<sup>206</sup> Il revêt alors la peinture noire appelée « metyk »<sup>207</sup> qui recouvre l'entièreté de son corps. On observe cette peinture adoptée par l'homme de la photographie PF0175075 (Figure 7.15.8). Lux Vidal désigne cette peinture par le nom d'« *ã-kakei* »<sup>208</sup> C'est une peinture corporelle dont les hommes s'ornent également durant la fête des Me-rere-mê, comme nous l'avons vu avec les photographies de cette fête PF0175200 et PF0175201, de la planche 7.11.

La PF0175182 (Figure 7.15.9) présente une peinture de fines bandes parallèles sur un fonds noir qui recouvre encore une fois presque l'entièreté du corps d'un homme comme pour la peinture « metyk », mais nous n'avons pas réussi à savoir s'il s'agissait vraiment de cette peinture-là. On observe cependant les cheveux coupés de l'homme représenté.

En ce qui concerne les peintures féminines, la peinture représentée par la figure 9.7.2<sup>209</sup> « poisson » va jusqu'au cou, comme on le remarque avec la PF0175060, la PF0175065, la PF0175127 et la PF0175225. Une ligne centrale émerge du cou, tandis que deux lignes se dirigent vers les épaules. Il existe un mythe Kayapo qui évoque la transformation des femmes en poisson, c'est potentiellement pour cette raison qu'on leur attribuerait ce motif<sup>210</sup>.

D'autres peintures s'arrêtent à l'encolure, comme on le voit avec de la peinture PF0175063 à PF0175065 on pourrait supposer qu'il s'agit de la figure 9.7.1 ou 9.7.3<sup>211</sup>, comme nous ne visualisons que le début de la scène de peinture collective.

En ce qui concerne la peinture du visage des femmes, les portraits photographiques de Caron de la FP0175177 (Figure 7.15.1) et la PF0175178 (Figure 7.15.2) représentent des motifs sur

---

<sup>205</sup> Ibid

<sup>206</sup> Ibid

<sup>207</sup> Annexe IX, planche 9.6, figure 9.6.2

<sup>208</sup> Site <https://lisa.fflch.usp.br/en/node/5470>

<sup>209</sup> Annexe IX, planche 9.7, figure 9.7.2

<sup>210</sup> Alfred Métraux, Mythes et contes Kayapos, Revista do museu Paulista Sao Paulo, 1960, p.25-26

<sup>211</sup> Annexe IX, planche 9.7, figure 9.7.1 ou figure 9.7.3

les joues que l'on pourrait rattacher à la figure 9.8.3<sup>212</sup> qui ne renvoient pas à la métaphore du poisson contrairement aux autres modèles de motifs faciaux.

Pour les peintures de petites filles cette fois, certaines sont, comme pour les garçons, spécifiques aux rituels d'initiation à l'âge de huit ans : la peinture noire appliquée en stries. Elles intègrent la classe d'âge qui se nomme « celles aux cuisses noircies ». Cela symbolise leur disponibilité sexuelle. La PF0175068 (Figure 7.15.6) et la PF0175069 (Figure 7.15.7), présentent la même petite fille au corps recouvert de ces stries au genipapo.

De manière globale, les motifs au genipapo se caractérisent par leur symétrie, des lignes fines, régulières et parallèles<sup>213</sup>.

Même si des modèles assez stricts sont à respecter pour la peinture sur adultes, car ils apportent des informations primordiales quant à l'âge et le sexe, la peinture sur les bébés et les jeunes enfants laisse davantage de liberté de choix. En effet, ils offrent aux femmes un support où elles peuvent s'exercer<sup>214</sup>. On remarque que la femme peint de grosses lignes noires sur le bébé allongé sur elle avec la PF0175060 (Figure 7.14.1)<sup>215</sup>: ce motif plutôt grossier correspond au modèle de la peinture sur enfant présenté par la planche 9.10<sup>216</sup>. Le tirage sur papier collé sur carton de la PP0078962 (Figure 7.14.10) montre une femme Xikrin qui peint son enfant avec des lignes beaucoup moins méticuleuses que la peinture réservée aux adultes.

Un autre type de peinture plutôt grossière est celle qui est réservée aux hommes qui vont à la chasse. C'est une peinture noire non pas à base de genipapo, mais de charbon de bois. Avec la PF0175085 (Figure 7.6.6), que nous avons déjà vu avec la planche 7.6, un adolescent tient fermement un fusil dans sa main droite, on remarque que la peinture a été appliquée de manière rapide sur son visage. Cette peinture est également réservée aux hommes qui vont à la guerre<sup>217</sup>. Si nous avons choisi de considérer des portraits en tant qu'informations données sur les peintures corporelles, nous pouvons à présent nous interroger sur les individus dont il est ici question, leur identité en tant que personnages d'une histoire que Raymond a voulu raconter.

## 2.4. Les portraits de personnages majeurs

---

<sup>212</sup> Annexe IX, planche 9.8, figure 9.8.3

<sup>213</sup> Gustaaf Verswijver, Kaiapó, Amazonie : plumes et peintures corporelles, 1992

<sup>214</sup> Ibid

<sup>215</sup> Annexe VII, planche 7.14

<sup>216</sup> Annexe IX, planche 9.10, figure 9.10.2

<sup>217</sup> Simone Dreyfus, Kayapos du Nord

Comme l'explique Christine Barthe, mettre un nom sur les visages humains représentés par les photographies et ainsi les sortir de l'anonymat est une des missions de l'iconothèque aujourd'hui<sup>218</sup>.

Raymond Caron a justement précisé quelles étaient les personnes représentées pour certaines photographies, et ces personnes se distinguent justement par leur rôle majeur qu'elles jouent à l'égard de leur communauté, comme en témoigne *Curé d'Indiens*.

#### a. *Les portraits de Bep-Karoti*

Les photographies PF0175055 (Figure 7.16.1) et PF0175056 (Figure 7.16.2) sont des portraits en buste d'un personnage Xikrin emblématique : le vieux chef Bep-Karoti. La PF0175055 est également possédée par l'Université de Sao Paulo, comme nous le constatons sur le site Internet de LISA (Laboratory of Image and Sound in Anthropology) de l'Université, et cette photographie fait l'objet d'une attribution à Claude Duménil, encore une fois. Bep-Karoti est un formidable informateur sur la culture de son peuple<sup>219</sup>.

On remarque le travail sur la lumière, la photo étant un peu surexposée : le vieux chef semble rayonner, une puissante lumière émanant de lui, comme si cela était à l'image de sa personnalité. En effet, il est très respecté par les Xikrin. Son importance est symbolisée par son ornement labial, un labret plat circulaire. L'élargissement de ce disque symbolise la faculté d'éloquence. Cette capacité à discourir avec vivacité participe aux qualités que se doivent d'avoir les pères : le dynamisme et l'agressivité orale<sup>220</sup>. Ils expriment ces qualités en public de manière à signifier leur amour propre, leur fierté et leur vaillance sexuelle<sup>221</sup>. Ainsi, le port du grand labret incarne à la fois la maîtrise du sexe, dans la sphère familiale, que la maîtrise du langage, dans la sphère communautaire. Il est donc de toute importance pour le chef de posséder un tel talent.

On remarque que Bep-Karoti est très vieux, et étant donné l'importance de son rôle au sein de la tribu, Caron pressent l'impact que pourrait avoir sa perte sur cette dernière : « La disparition du vieux cacique qui conduit sa tribu depuis le début du siècle sera une dure épreuve pour celle-ci ».

On connaît en effet le dénouement qu'aura sa mort à la fin de l'ouvrage : le rejet de Caron de l'aldeia, car on le suspecte d'avoir été indirectement à l'origine de sa mort, Caron s'étant absenté alors que le vieux chef était malade.

---

<sup>218</sup> Christine Barthe, « De l'échantillon au corpus, du type à la personne », *Journal des anthropologues*, 80-81 | 2000, 71-90

<sup>219</sup> René Fuerst, *Xikrin, Hommes oiseaux d'Amazonie*

<sup>220</sup> Gustaaf Verswijver, *Kaiapó, Amazonie : plumes et peintures corporelles*, 1992

<sup>221</sup> *Ibid*

C'est l'identité entière des Chikri du Caetete qui est cristallisée en la personne même du vieux chef : « Conservera-t-elle sa cohésion, ses traditions ? » s'interroge à la page 96 de *Curé d'Indiens* Caron. Nous obtenons la réponse quelques centaines de lignes plus tard, quand Caron décrit l'état de tensions et de crise dans lequel sa disparition a plongé les Xikrin.

« La mort du vieux chef a ébranlé la tribu qu'il gouvernait depuis si longtemps. Né dans le campo, avant le début du siècle, il pouvait avoir quatre-vingt-cinq ans. Il était d'une stature, d'une constitution, d'un caractère exceptionnels. Il avait longtemps combattu les blancs et avait vu tomber les membres de sa famille. »

La diapositive PF0175195 « Le vieux chef Bep-Karoti travaille à la vannerie » (Figure 7.16.3) le montre affairé à tresser différents fils d'un bandeau. En effet, il détient un savoir-faire unique que nul autre que lui ne saura exercer : « Il pourvoyait le reste de la tribu en accessoires de toute sorte, en particulier les petites bourses de chasse : Mükro et l'aï, la ceinture berceau. Lui disparu, qui saura encore les fabriquer ? » C'est la question posée par le paradigme des derniers, théorisé par Daniel Fabre, qui est ici en jeu : c'est l'idée que, quand une culture, une civilisation décline, il arrive une période critique où les quelques-uns qui subsistent se découvrent sans successeurs<sup>222</sup>. Bep-Karoti a son fils Bemoti pour successeur, pourtant, on pourrait considérer qu'il représente un de ces « derniers », car le savoir à la fois historique et manuel qu'il détenait, personne d'autre que lui ne semble le posséder, du moins d'après le récit qu'en fait Caron. La question de la transmission de ce patrimoine culturel immatériel paraît ainsi cruciale pour Raymond Caron.

### b. *Le portrait de Bemoti*

Bemoti est le fils aîné de Bep-Karoti, qui est destiné à lui succéder. L'anthropologue Lux Vidal s'est installée dans sa case quand elle a vécu à l'aldeia, et il était pour elle « un excellent informateur » raconte Caron à la page 302. Raymond Caron a vécu avec lui quelque chose de plutôt surprenant : il l'a amené au cinéma ! Lors de la visite de Bélem par Joarès et Bemoti guidés par Caron, qui sont deux Xikrin, le Père décide en effet de les emmener au cinéma. Cette aventure est cocasse : on empêche les autochtones d'entrer, car ils portent des sandales et non des bottines, donc ils partent à la recherche d'un autre cinéma. C'est alors que ce deuxième cinéma propose un film... « un Tarzan » ! « Comme par hasard, il s'agit du Brésil et des Indiens » s'étonne Caron à la page 318. Bemoti décida de partir au milieu de la séance, sans que le prêtre ne sache où il avait bien pu aller, ce qui lui déclencha une frayeur. Cet épisode

---

<sup>222</sup> Thierry Wendling. Daniel Fabre et le paradigme des derniers. Sylvie Sagnes, Claudie Voisenat (dir.). 2021. Daniel Fabre, le dernier des romantiques. Actes du colloque de Paris, octobre 2018. Paris, édition de la Maison des sciences de l'homme. Editions de la Maison des sciences de l'homme, p.195-216, 2021.

n'est pas simplement amusant, il est révélateur du choc culturel que les occidentaux peuvent produire en confrontant des amérindiens à leurs modes de vie et leurs loisirs. Dans ce portrait, Bemoti ne regarde pas le spectateur, son regard est dirigé vers la gauche. Il porte un labret orné de plume, ce qui caractérise, encore une fois, sa faculté d'éloquence.

## 2.5 Autres thèmes

### 2.5.1. L'enfance:

#### *a. Le portage des enfants*

Plusieurs tirages sur papier partagent le titre "Femme portant son enfant soutenu par l'aï », et la relation des mères à leur enfant est décrite dans *Curé d'Indiens* :

« La plupart portent un jeune enfant, à cheval sur la hanche gauche, soutenu par un baudrier de palme tressée : l'aï ; elles vont au bain et à la provision d'eau »

Le tirage sur papier PP0079157 (Figure 7.17.1), un portrait en pied d'une femme et de son enfant, nous offre cette vision, même s'il ne s'agit pas d'une photo prise à la même époque ni au même lieu, s'agissant des Kouben Kan Kegn et non des Xikrin, bien qu'ils se rattachent tous deux au groupe Kayapo. Elle est en train de marcher sur un sentier dans la nature, et porte un récipient.

Le tirage sur papier PP0079154 (Figure 7.17.2) possède le même titre "Femme portant son enfant soutenu par l'aï », et c'est également un portrait en pied qui nous présente cette technique de portage. Par contre, la mère est dans le village cette fois-ci, une maison se distingue à l'arrière-plan ainsi que d'autres individus.

La PP0079148 (Figure 7.17.3) est un portrait au plan rapproché, nous montrant une mère souriante tenant un enfant craintif, grimaçant, en train de manger un morceau de banane. Il s'agit des Kouben Kran Kegn encore une fois.

#### *b. Les portraits de mères avec leurs enfants*

Les portraits de femmes avec leurs enfants se retrouvent également représentés par les diapositives pour les Xikrin, il s'agit dans ce cas-là de portraits en buste de femmes portant leur enfant sur leur hanche gauche : la diapositive PF0175197 "Enfant soutenu par un baudrier de vannerie" (Figure 7.17.4), la PF0175048 « Brésil [femme et enfant] » (Figure 7.17.5) et la PF0175057 « Mère et enfant » (Figure 7.17.6).

Sur cette dernière, l'attention se focalise sur l'enfant dont la tête est plutôt vers le centre de l'image alors qu'une partie de la mère est hors champ. De plus, le contraste entre le visage de la mère plongé dans l'ombre, et le front de l'enfant sur lequel vient se refléter une lumière vive

et verticale participe de cette valorisation de la figure enfantine. Comme chez les Kouben Kran Kegn, on distingue l'aï entourant la mère et l'enfant. Caron a d'ailleurs vendu une bande de portage aï au musée de l'Homme, inscrite sous le numéro d'inventaire 71.1964.119.20<sup>223</sup> : cet objet était donc pour lui tout à fait singulier.

Avec la PF0175215 « Femme et son enfant » (Figure 7.17.7), un portrait en buste d'une femme qui tient son enfant dans ses bras, sa tête est inclinée vers lui, on ressent cette tendresse maternelle. La tête de profil du bébé donne également à voir ses gros dilatateurs de lobe. Des parures similaires se retrouvent aux oreilles de l'enfant de la PF0175137, « Mère apprenant à marcher à son enfant » Figure (7.17.8).

Ces parures sont spécifiques aux enfants de bas-âge, filles et garçons confondus. Quelques jours après la naissance, le bébé a les lobes d'oreille perforés par le père<sup>224</sup>. On y introduit des pendants d'oreilles qui consistent en un ornement en bois rouge, oblong, du même type que ceux des photographies précédemment mentionnées. Le bois dur est la symbolique de la persévérance et de la santé. Les enfants gardent ces pendants d'oreille jusqu'à l'âge de deux ans. On remarque la connotation phallique de cette forme de cigare<sup>225</sup>, qui symboliserait un substitut du père qui imprènerait toujours l'enfant, ou que l'enfant lui-même représenterait.<sup>226</sup> Les pendants d'oreille sont tributaires d'un mode passif, qui consiste à recevoir la parole des hommes, à l'écouter, contrairement aux labrets des hommes adultes qui ont pour symbolique l'émission de la parole, sur un mode actif<sup>227</sup>.

Pourtant, les bébés masculins se font également percer la lèvre inférieure à la naissance afin d'y recevoir un labret, comme on le voit avec la PF0175054 (Figure 7.17.9) et la PF0175078 (Figure 7.17.10) « Enfant portant un "akokako" dans la lèvre ». Mais ce labret est spécifique : ce n'est pas le disque circulaire des adultes, mais un labret tubulaire nommé « akokako », orné de perles de verre. Avec la vue rapprochée présentée par la PF0175078, on distingue effectivement bien cet ornement en perles bleues et rouges fixé dans la lèvre inférieure.

## 2.5.2. L'habitat

### a. *Le Ngob Xikrin*

Les diapositives PF0215659, PF0175045, PF0175044, PF0175138 (figures 7.18.1 à 7.18.4)<sup>228</sup> ont pour titre « Rassemblement autour du Ngob, la maison des Hommes » : nous y distinguons

---

<sup>223</sup> Annexe IX, figure 9.5, bande de portage aï, numéro d'inventaire 71.1964.119.20

<sup>224</sup> Gustaaf Verswijver, Kaiapó, Amazonie : plumes et peintures corporelles, 1992

<sup>225</sup> *Ibid*

<sup>226</sup> *Ibid*

<sup>227</sup> *Ibid*

<sup>228</sup> Annexe VII, planche 7.18

des hommes groupés en cercle, tenant de longs bâtons, le visage peint en rouge d'urucu, et assis sur de larges nattes en feuilles de palmier.

Le rassemblement autour du Ngob est narré une première fois à la page 48 :

« Au centre du village se trouve la place publique, lieu des réunions, des danses, des fêtes. C'est aussi là qu'est située la « maison des hommes » ou plus exactement des célibataires. (...) A la tombée de la nuit, les hommes : adolescents (meokre), guerriers (meroronure), mariés et veufs...viennent prendre place sur les palmes. Ils s'assoient, leur bâton (borduna) reposant à terre et sur l'épaule, baissent la tête et se recueillent en silence. Tout à coup, une clameur s'élève de toutes ces poitrines : la maison des hommes est constituée. »

Il est aussi décrit une deuxième fois à la page 129 de *Curé d'Indiens*, et daté du 22 Février 1967 : « la nuit venue, ils se rassemblent au Ngob autour de Bep-Karoti, très en forme, et chantent longuement, tandis que dansent les femmes ». Enfin, ce rassemblement est évoqué à la page 195, le 25 Septembre : « armés de bâtons, les hommes frappent sur place, imitant probablement le battage des fagots dans l'eau ». Ce rituel précède la pêche au timbo, dont « ces mimes ont probablement pour but d'interpréter la pêche ».

La maison des hommes est « le centre de la vie sociale, siège de l'instruction et de l'initiation des adolescents, lieu de préparation des fêtes, de répétition des danses et des chants, salle de « conseil » surtout, où se réajustaient chaque soir, au fil d'interminables discours, les mécanismes de la vie tribale » selon Pierre et Maria-Lourdes Sauchis<sup>229</sup>. Ainsi, on y dirige les affaires politiques de la communauté.<sup>230</sup> On dort à la maison des hommes et on s'y réunit selon la classe d'âge : ainsi, il est le lieu de résidence des jeunes hommes célibataires, qui n'ont pas encore trouvé de femme avec qui se marier pour aller vivre en périphérie<sup>231</sup>.

#### *b. Le Ngob et les maisons Kouben Kran Kegn*

Le tirage sur papier PP0079357 (Figure 7.18.5) et le PP0079364 (Figure 7.18.6) possèdent un titre identique : « Case des hommes et des adolescents (Ngob). » Dans le mode d'habitation Kuben Kran Kegn, comme pour les Kayapos Xikrin, la maison des hommes « ngob » siège au centre du village tandis que les cases familiales sont situées sur le pourtour<sup>232</sup>. C'est donc le même schéma d'imbrication de cercles concentriques que pour les Xikrin. Le style des maisons est néo-brésilien<sup>233</sup>, comme l'indique la légende du tirage sur papier PP0078907 (Figure 7.18.6)

---

<sup>229</sup> Raymond Caron, *Curé d'Indiens*, Préface de P. et M-L Sauchis, p.13

<sup>230</sup> Ibid

<sup>231</sup> Ibid

<sup>232</sup> Simone Dreyfus, *Les Kayapos du Nord*, p.21-22

<sup>233</sup> Ibid

: « les cases actuelles sont fabriqués sur le modèle des maisons de la région : mur de taipa et toits de palme ». Sur ce point-là, elles diffèrent donc des maisons Xikrin.

## **2.6. L'apport occidental de Caron**

Le choix de présenter les photographies suivantes relève du constat que le bouleversement culturel que connaît Raymond Caron n'est pas à sens unique : les Xikrin eux-mêmes témoignent de cet échange culturel et des influences que provoque la culture occidentale sur leur mode de vie, ne serait-ce que par les apports de Raymond Caron.

### *a. Les représentations d'avions*

Tout d'abord, Caron fait construire une piste d'atterrissage pour acheminer plus facilement les Xikrin très malades à l'hôpital. Il relate toutes les phases de la construction de cette piste, en ayant mis à profit les efforts des Xikrin dans cette entreprise, dans le chapitre qui lui est dédié : « La liaison avion », ayant pour délimitation temporelle mars à avril 1966. Le jour de l'inauguration de la piste d'atterrissage est un évènement marquant pour Caron, mais aussi pour tous les Xikrin : ils ne sont pas habitués à voir des avions, on se rappelle la terreur que déclenche chez eux l'arrivée du premier avion. Ces bouleversements dans leur univers culturel se retrouve dans l'imaginaire des enfants. En effet, la diapositive PF0175198 « Modèles réduits d'avions » nous présente deux garçons avec les objets qu'ils ont fabriqué : deux avions, en bois orné de motifs peints. Cet objet leur est donc devenu familier, au point d'en devenir des jouets, comme pour n'importe quel enfant occidental. Ce « motko », le terme « avion » en Xikrin, dont les malades implorent l'arrivée afin d'être amenés à Maraba, est donc le symbole d'une nouvelle ère pour eux : celle de l'accessibilité aux moyens médicaux occidentaux.

### *b. Les chants enregistrés sur bande magnétique :*

Un deuxième objet qui impressionne les Xikrin et qu'ils ne cessent de demander à Raymond Caron, ce sont les bandes magnétiques où il a enregistré leurs chants.

« Ils veulent revoir des photographies qu'ils ont vu maintes fois, écouter sans se lasser des chants enregistrés au magnétophone ou sur disques », énonce-t-il à la page 222.

Le tirage sur papier PP0079190 « Représentants de la tribu écoutant leurs chants enregistrés sur bande magnétique » (Figure 7.19.2), nous montre justement cette scène où des enfants et des femmes Xikrin sont concentrés à écouter leurs chants rediffusés.

Il mentionne l'enregistrement de leurs chants à la page 237 : « Les chants reprennent au Ngob, au clair de lune, et j'ai commencé à les enregistrer ».

Caron sait que les objets qu'il amène à l'aldeia Xikrin modifient le mode de vie des amérindiens. Mais il ne le fait pas pour leur nuire, au contraire, puisqu'il s'agit de les soigner grâce à l'opportunité offerte par la piste d'atterrissage par exemple. Mais il ne se contente pas de seulement leur offrir une aide médicale. Il convient donc d'établir en quoi Caron se bat pour les Xikrin, et envers quoi : c'est justement envers la société occidentale qui ne voit en les peuples autochtones que de potentiels producteurs.

### **III/ Le regard porté sur la condition des peuples autochtones : l'appel à la prise de conscience**

#### **3.1. Caron, un militant qui lutte pour les droits des autochtones du Brésil**

Nous allons tout d'abord définir les organismes que Caron critique et combat et en expliquer les méfaits.

##### **3.1.1. La dénonciation des organismes de « protection des Indiens » successifs**

###### *a. Le Service de Protection des Indiens (SPI)*

Le Service de Protection des Indiens (Serviço de Proteção aos Índios) est créé en 1910 par Cândido Rondon<sup>234</sup>. Il dépend du ministère de l'agriculture<sup>235</sup>. Il établit des postes proches des *aldeia* amérindiennes dans le but que les autochtones s'y installent. En entreprenant cela, ils s'attachent à délimiter leurs territoires, afin d'éviter les affrontements avec les brésiliens qui étendent leurs terres agricoles. Leur mode d'action principal est la pacification des amérindiens. Mais-est-ce que cet organisme vise à défendre l'existence des amérindiens comme le donne à penser son appellation ?

Les mots de Claire Pic nous informent de sa mentalité sous-jacente :

« Le projet du SPI, porté par les militaires et les penseurs positivistes, est sous-tendu par une conception univoque du progrès qui voudrait que toutes les sociétés dites primitives « évoluent » pour se transformer en sociétés basées sur la raison et la science<sup>236</sup> ».

Elle énonce ainsi leurs véritables objectifs : « un service qui doit permettre de consolider et de contrôler l'ensemble du territoire national », ainsi que d'« affirmer la présence brésilienne

---

<sup>234</sup> Claire Pic : Les Dominicains de Toulouse au Brésil (1861-1952). De la mission à l'apostolat intellectuel, 338 p. Sous la direction de Richard Marin, Université de Toulouse-Le Mirail, 2014

<sup>235</sup> Ibid

<sup>236</sup> Ibid, p.206

militaire dans ces régions où l'état est encore peu présent ». <sup>237</sup> Pour pacifier les populations, le SPI met en place certaines méthodes : la distribution de cadeaux et la mise en place d'une activité agricole aux alentours des postes, de manière à attirer les amérindiens.

On leur demande ensuite des services et on les persuade de s'habiller. L'étape suivante consiste à employer les Amérindiens aux côtés des Brésiliens dans de véritables fermes d'élevage <sup>238</sup>. Le SPI devient par la suite la FUNAI en 1967.

Les Petites sœurs de Jésus nous donnent les raisons de la dissolution du SPI dans leur diaire: « Le SPI (...) remplacé en 1967, à la suite de scandales irréversibles. Rapport ambigu, si souvent conflictuel et si éloigné de la protection promise aux peuples indiens, à leurs terres, leurs intérêts, à leur culture, santé et survie <sup>239</sup> ». Les Tapirapé connaissent le même problème d'occupation de leurs terres que les Xikrin :

« ils se trouvent aussi en rapport avec les populations paysannes non indiennes d'agriculteurs qui vivent au bord de l'Araguaia ou cachées dans les petites ou grandes propriétés, et qui ont fini par occuper l'ancien territoire des Tapirapé, les obligeant à reculer toujours davantage, en vue d'éviter le contact et de maintenir leur autonomie, en les obligeant, finalement, à résister et à reconquérir leurs terres, pour pouvoir survivre ».

C'est précisément la réalité de la pacification qui est dénoncée par Raymond Caron : « Dès l'instant où une tribu acceptait de déposer les armes, si l'on peut dire, et d'entrer en rapports spécifiques avec ses ennemis héréditaires, elle signait sa condamnation à mort » <sup>240</sup>.

Le SPI ne répond pas aux objectifs qu'il prétend remplir : « Mais en fait le SPI est démuné de moyens, d'hommes et de ressources pour faire respecter les droits des Indiens ; les « réserves » attribuées aux Indiens ne sont pas délimitées officiellement <sup>241</sup> ».

Raymond Caron témoigne de la dissolution du SPI en 1967 pour des raisons similaires :

« De très graves accusations pèsent sur le SPI. Dans le Parana et le Rio Grande do Sol, des crimes de droit commun ont été pratiqués contre les Indiens par des fonctionnaires du SPI, et par des étrangers. De puissants groupes économiques ont occupé des terres des Indiens, réduits à vivre comme esclaves sur leur propre territoire et à travailler pour le compte de leurs nouveaux maîtres » <sup>242</sup>.

Le SPI a procédé à des détournements de fonds, « des milliards <sup>243</sup> ».

---

<sup>237</sup> *Ibid*, p.206

<sup>238</sup> *Ibid*

<sup>239</sup> « Les petites sœurs de Jésus, En Amazonie, Renaissance de la tribu indienne des Tapirapé », Archives de sciences sociales des religions, Paris, Karthala, coll. « Signes des temps », 2011

<sup>240</sup> Raymond Caron (Père), Curé d'Indiens, Paris, Union Générale d'Édition, Coll. 10/18, 1971, Introduction, p.27

<sup>241</sup> *Ibid*

<sup>242</sup> *Ibid*, p.204-205

<sup>243</sup> *Ibid* p.205

Il est également question de massacres commis par les *seringueiros*, les collecteurs de caoutchouc.

### *b. Les seringueiros et les castaneiros*

L'évènement rapporté par Caron qui explique en partie les raisons de la mise à terme du SPI est le suivant : «Au Mato Grosso, des seringueiros commandés par un dénommé Antonio Junqueira, et ravitaillés par un avion Cessna, ont poursuivi les Indiens « ceintures larges » jusqu'à Vilhena et ont massacré à la mitrailleuse la quasi-totalité de la tribu »<sup>244</sup>. Il précise que l'impunité reste entière pour ces criminels : « les responsables de ce massacre (...) n'ont jamais été inquiétés »<sup>245</sup>. Les « Guerres meurtrières » des peuples autochtones avec les *seringueiros*, les collecteurs de caoutchouc, et les castaneiros, les ramasseurs de noix du Brésil, sont évoquées dans la préface de *Curé d'Indiens*, par Pierre et Maria Lourdes Sauchis. Mais selon eux, ils ne sont pas les responsables directs : « ces hommes, la plupart du temps salariés misérables et réduits aux pires conditions d'existence, ne sont eux-mêmes que les exécuteurs inconscients d'une politique qui les dépasse.<sup>246</sup> » En effet, la violence a un lien direct avec le marché économique, elle est même induite par elle : « C'est toujours au moment où le prix du caoutchouc, puis de la noix du Para atteint son maximum sur le marché international que la pression se fait la plus violente et meurtrière : 1913, 1930, 1952 ».<sup>247</sup> L'impact du système économique dans lequel les travailleurs se trouvent happés, c'est-à-dire du capitalisme, est ainsi décisif sur le sort des populations autochtones. Un ethnologue brésilien dont le nom nous est inconnu résume ainsi la situation : « C'est à la bourse de Londres ou de New York que se décide le sort des Indiens du Brésil.<sup>248</sup> ».

C'est de ce tragique effet domino que résulte le sort des amérindiens. Sauchis émet la critique selon laquelle cette « toile de fond à échelle mondiale manque un peu, avouons-le, au récit de P. Caron », cantonnant son récit à ce « micro-univers<sup>249</sup> ».

### *c. La FUNAI*

La FUNAI (Fondation Nationale de l'Indien) est le nouvel organisme créé suite à la dissolution du SPI en 1967<sup>250</sup>. En 1969, la FUNAI avait promis à Caron que le territoire Chikri

---

<sup>244</sup> *Ibid*, p.205

<sup>245</sup> *Ibid*, p.205

<sup>246</sup> *Ibid*, préface, p.14

<sup>247</sup> *Ibid*, p.15

<sup>248</sup> *Ibid*, p.15

<sup>249</sup> *Ibid*, p.15

<sup>250</sup> Voir au sujet de cette dissolution le rapport publié par Jader Figueiredo, un procureur fédéral brésilien, en 1967 et qui fait 7 000 pages : il répertorie l'ensemble des crimes et des méfaits commis à l'égard des

serait réservé « dans les deux semaines » : « or le décret préparé depuis lors n'a jamais été signé<sup>251</sup> », affirme Caron, un an après, en 1970. Le 6 Mai 1970, Caron rencontre le président de la FUNAI, le docteur José Queiros Campos : « Je lui ai signalé les dangers qui pesaient sur eux du fait de la découverte du minerai de fer dans la Serra dos Carajas.<sup>252</sup> ». Le président répond « qu'il ne pouvait absolument rien faire en ce qui concerne la réserve du territoire, car le nouveau ministre de l'Intérieur, C.C., grand ami des propriétaires terriens et des compagnies, ne signe aucune réserve de territoire en faveur des Indiens ». <sup>253</sup>

En Septembre 1970, Caron a la surprise de découvrir l'annonce suivante :

« la FUNAI lance huit expéditions pour pacifier les tribus sauvages situées sur le pourtour de la « Transamazonica ». Les travaux vont bientôt commencer et il est urgent d'apaiser ces tribus rebelles, au nombre desquelles je suis surpris de voir figurer les Indiens Surui, du F.Gil, pacifiés depuis longtemps, et les Indiens Chikri. D'autant plus surpris que la nouvelle route passera à 200 kilomètres du Caetete. » <sup>254</sup>

Il ne comprend pas ce que cela signifie, étant donné qu'il a déjà visité le président de la FUNAI peu de temps avant. L'inspecteur qui est venu à l'aldeia a fait un rapport qui critique l'action du Père, comme ce dernier s'en rend compte le Lundi 19 Octobre 1970 : « Le modèle des cases Chikri n'a pas plu à la FUNAI ; j'aurais dû leur apprendre à faire des maisons de type *sertanêge*, avec des murs. Les Indiens présents ont réclamé chemises et caleçons : c'est donc que je ne leur en donne pas suffisamment<sup>255</sup>. » Caron est perçu comme incompetent, alors que ses actes visent avant tout à obtenir les moyens médicaux : l'approvisionnement en chemises et caleçon est un détail bien secondaire face aux dangers épidémiques. Mais pour la FUNAI, c'est l'intégration à la société occidentale qui importe avant tout. « Le Major délégué m'a dit que c'était la FUNAI qui avait autorisé la compagnie de recherche de minéraux à prospecter sur le territoire Chikri » <sup>256</sup> : le lien entre l'intérêt des entreprises et l'agence de protection des Indiens est donc clairement démontré.

#### *d. Le complot monté contre Caron*

---

amérindiens au Brésil. Ce rapport fut relayé par les médias internationaux, et cette polémique eut tant d'ampleur qu'il conduisit à la dissolution du SPI. Quelques décennies avant cela, dans les années 1950, Darcy Ribeiro, un sénateur et anthropologue avait annoncé que les Indiens disparaîtraient dans les années 1980. Une telle crainte se trouve justifiée par l'estimation réalisée par Survival, l'organisme de défense des peuples autochtones international, selon laquelle un groupe autochtone disparaissait chaque année au XXème.

<sup>251</sup> Ibid, p.329

<sup>252</sup> Ibid, p.329

<sup>253</sup> Ibid, p.329

<sup>254</sup> Ibid, p.344

<sup>255</sup> Ibid, p.234

<sup>256</sup> Ibid

Le chapitre 3 de *Curé d'Indiens* est intitulé « le complot », et concerne la période qui va d'octobre à décembre 1966. Il démontre qu'en réalité, le SPI œuvre en fonction des intérêts des sociétés de vente des noix. Le SPI a décidé le transfert des Indiens Chikri, à « Mae Maria », « dans une réserve appartenant au SPI, riche en castanhas, et qui vient d'accueillir les Indiens gavioes ». « Je tombe des nues ! » s'exclame Caron. C'est comme si son action était ignorée, niée. Il apprend que l'on n'a pas présenté son action au directeur Meireles. Plinio Pinheiro, qui est absolument au courant des démarches de Caron pour les Xikrin, n'en a pas parlé au SPI, il a même affirmé l'inverse : que les Chikri sont « abandonnés<sup>257</sup> ». C'est alors que Caron comprend la situation : « Un soupçon m'effleure : Plinio Pinheiro est le président du syndicat des castanheiros de Maraba. Or, ceux-ci, depuis toujours, sont en lutte contre les Chikri et convoitent leur territoire. »<sup>258</sup> Il s'agit donc d'un groupe commercial qui fait pression sur des institutions politiques, et l'on peut considérer cela comme une forme de corruption.

Ce sinistre dessein de délocaliser les Xikrin afin d'exploiter leur travail se révèle par la réaction d'un suborné du SPI : « Nous avons besoin de quarante hommes pour la prochaine récolte des castanhas ! »<sup>259</sup> C'est donc un véritable projet de « regrouper là des Indiens de différentes tribus », afin de se servir de cette « main d'œuvre à bon marché »<sup>260</sup>. Pour lutter contre ce projet, Caron entend faire reconnaître sa Mission par l'organisme officiel qui représente les Indiens au niveau national.

Fuerst résume ce complot, qui concerne le commerce des noix du Brésil mais aussi des peaux de jaguar organisé par Caron : « devant l'ampleur des résultats obtenus par le père Caron et les profits qu'ils leur faisait ainsi perdre, la réaction des « castanheiros » ne se fit pas attendre. Par l'entremise du président de leur syndicat à Maraba, Plinio Pinheiro, et dans l'intention de s'approprier à la fois le territoire et la piste d'atterrissage des Xikrin, ils diffamèrent le religieux auprès du SPI. »<sup>261</sup> Il s'agit d'un véritable complot car Caron se rend compte que toutes les personnes autour de lui sont impliquées « De connivence avec les « castanheiros », les pilotes de Maraba refusèrent de conduire le père Caron à Pukatingro après qu'il se fut plaint aux autorités responsables et que d'heureuses circonstances eurent déjoué le complot meurtrier »<sup>262</sup>. Ce complot est meurtrier dans le sens où des Xikrin périrent faute de soin apporté par le prêtre, ce dernier ne pouvant accéder à l'*aldeia* à un moment épidémique critique.

---

<sup>257</sup> Ibid p.87

<sup>258</sup> Ibid p.87

<sup>259</sup> Ibid p.88

<sup>260</sup> Ibid p.88

<sup>261</sup> René Fuerst, *Xikrin, Hommes oiseaux d'Amazonie*, 2006, p.41

<sup>262</sup> Ibid, p.41

### 3.1.2. Parallèle avec le photographe René Fuerst, portant ces dénonciations à un niveau global

René Fuerst photographie également les Xikrin, à la même époque que Caron<sup>263</sup>, et la lutte qu'il mène en faveur des peuples autochtones peut être comparée à celle du prêtre.

#### *a. Ethnologie et militantisme*

L'anthropologue engagé René Fuerst rédige un manifeste intitulé *Les Indiens veulent avant tout rester des Indiens*, qu'il débute en citant les propos d'Alfred Métraux<sup>264</sup> : « à nous ethnologues incombe le devoir de dénoncer ces cruautés imbéciles et de sauver pour la postérité le souvenir de cultures qui ont encore beaucoup à nous apprendre. »<sup>265</sup> Il critique l'attitude de certains de ses collègues : « ces prétendus experts ont fait preuve d'un désintéressement pour le moins surprenant et incompatible avec une science qui se veut avant tout humaine. »<sup>266</sup> Ce sont les chercheurs qui « acceptent avec résignation un fait désormais établi » qui posent problème :

« ces derniers jouent le jeu des autorités, des missions religieuses et de la société dominante en général, et –qu'ils le veuillent ou non, contribuent à la discrimination des Indiens ». Il est intéressant de se dire que Caron, pour le coup, ne joue pas le jeu des missions religieuses.

La politique d'intégration menée par le SPI est définie par René Fuerst comme « un procédé légal visant à rendre les populations tribales dépendantes de la société nationale dominante pour finalement les faire disparaître en tant que groupes ethniques distincts ». <sup>267</sup> Le dilemme que la FUNAI pose aux amérindiens est le même que celui posé par le SPI dix ans auparavant : l'intégration ou la disparition<sup>268</sup>. Il qualifie cette politique d'« ethnocide », comme le montra une caricature représentant le SPI.<sup>269</sup>

René Fuerst évoque premièrement la conférence de Genève du 20 au 23 Septembre 1977 au Palais des Nations : il s'agit de la première conférence internationale à l'égard des populations les plus opprimées. Il fait remarquer l'absence des missions religieuses à cette conférence, « pourtant nombreuses à prétendre à la protection des populations indigènes partout en

---

<sup>263</sup> Annexe IX, figure 9.22, portrait de Raymond Caron, René Fuerst et un Xikrin, photographie par Claudia Andujar en 1966, « en train de discuter de la construction de la piste d'atterrissage », cf. Annexe XIII, planche 8.1, question 2

<sup>264</sup> C'est lors du Congrès de la Société des Américanistes de 1960 à Vienne qu'Alfred Métraux s'est exprimé ainsi

<sup>265</sup> René Fuerst, *Les Indiens veulent avant tout rester des Indiens*. Indianer heute, Société suisse d'ethnologie, Berne, 1979, p.9

<sup>266</sup> Ibid, p.9

<sup>267</sup> Ibid, p.10

<sup>268</sup> « ou l'Indien refuse de s'intégrer, ou il disparaît »

<sup>269</sup> Annexe IX, figure 9.13

Amérique »<sup>270</sup>. Le bilan qu'il dresse pour le XXème siècle est le suivant : « rien qu'au cours de ce siècle, au Brésil, près de cent populations tribales ont totalement disparu »<sup>271</sup>. Ce qu'il souligne, c'est qu'il s'agissait de populations qui « avaient préservé leur identité propre » : cela signifie que ce qui paraissait être un dilemme n'en est pas un, les deux options ayant en réalité la même finalité.

Le moment où Raymond Caron photographie les amérindiens est une époque charnière, car c'est lors de son départ, en 1970, que s'amorcent les années « les plus troublantes et les plus marquantes de l'histoire toute entière des peuples du Brésil » selon René Fuerst : les années 1970-1974, précèdent la dictature de 1975, qui interdit à ce dernier de revenir au Brésil. En 1976 c'est le général Bandeira de Mello qui intègre la présidence de la FUNAI, ex-chef de sécurité et d'information du ministère de l'intérieur. Fuerst rapporte les propos des frères Villas Boas à son sujet : « il avait réussi à mettre en pratique la méthode la plus sûre pour rapidement faire disparaître les Indiens qu'il considérait comme un obstacle au développement de son pays »<sup>272</sup>. Pour finir, nous pouvons noter que René Fuerst déplore que la FUNAI ne contacte jamais les peuples autochtones en matière de politique indigéniste<sup>273</sup>. L'origine d'une telle défaillance serait cette dépendance de l'organisme au ministère de l'intérieur<sup>274</sup>.

#### *b. La photographie de René Fuerst*

Mais René Fuerst n'est pas seulement un militant, c'est avant tout un photographe qui étudie les mêmes populations que Caron à la cette époque-là : les Xikrin. C'est d'ailleurs lui qui présente le prêtre à ces derniers lors de son arrivée à l'*aldeia*.<sup>275</sup>

Contrairement à Raymond Caron, René Fuerst a opté uniquement pour le noir et blanc en photographie. Il photographie également les hommes oiseaux du Merere-mê<sup>276</sup> : comment rendre alors la couleur flamboyante des parures de plumes quand n'utilise que du monochrome ? C'est par les dessins, réalisés par son ancienne compagne du séjour chez les Xikrin, Arlette Détruche, qui, selon lui, sont mieux à même de rendre la polychromie que la photographie.<sup>277</sup>

---

<sup>270</sup> Ibid, p.13

<sup>271</sup> Ibid, p.19

<sup>272</sup> Ibid, p.21, «il recourt à la force pour réduire à 20 000 le nombre des derniers indiens de son pays qu'il croyait devoir estimer à 200 000 »

<sup>273</sup> Ibid,

<sup>274</sup> Ibid

<sup>275</sup> Annexe VIII, planche 8.1, question 1

<sup>276</sup> Annexe IX, figure 9.14, figure 9.15

<sup>277</sup> Annexe VIII, planche 8.1, question 4

## 3.2. La photographie comme moyen d'exprimer l'angoisse de la disparition

### 3.2.1. La prégnance lexicale de la mort dans *Curé d'Indiens*

Le récit de *Curé d'Indien* est structuré autour de cette imminence de la mort. Il ne s'agit pas de la justifier, mais tout au contraire de réussir à prendre pleinement conscience du danger afin de redoubler de force dans son combat.

Ce journal est en effet défini comme étant « celui d'un homme, un parmi les blancs, qui assume la lutte obscure de ces autres, pour les aider à ne pas mourir. A ne pas mourir physiquement, à ne pas mourir en tant que porteurs d'une culture, qui enserme leurs raisons d'être-au-monde et justifie leur exister<sup>278</sup>. ». Il est donc question d'une double mort dont il faudrait se prémunir : celle qui est visible, flagrante, de la chute catastrophique de la population, mais aussi celle, insidieuse, des traits culturels spécifiques à un groupe humain. La mort physique n'est pas la seule à craindre : que sont les amérindiens dépossédés de leurs rites et de leurs coutumes ? Ne sont-ils pas aliénés dans un mode de vie qui n'est pas originellement le leur, et qui entend exercer sur eux son hégémonie inexorable ?

La thématique de la mort est tant présente dans *Curé d'Indiens* qu'elle en imprègne au plus profondément l'ossature : les chapitres sont organisés de manière à rendre visible cette angoisse de la disparition, « décimés » (chapitre IV), « courir plus vite que la mort » (chapitre V), « survivre » (chapitre VI).<sup>279</sup>

« Cette agonie –combat, lente mort-, il nous la conte au jour le jour, dans ses cheminements modestes, faits d'humbles espérances et de précaires réalisations »<sup>280</sup>.

Le monstre contre lequel ce prêtre entend lutter est la civilisation occidentale et ses méfaits criminels, car elle déclenche « le processus implacable de destruction d'une culture ».<sup>281</sup>

« C'est cette culture originale et profondément humaine (...) hors de laquelle l'Indien dégénère rapidement, qu'il importe de sauver quand on parle de sauver les Indiens »<sup>282</sup>.

La volonté de « civiliser » l'autochtone signe son arrêt de mort : « sous prétexte de le « civiliser », l'Indien devra disparaître en même temps que sa culture<sup>283</sup> ».

---

<sup>278</sup> Raymond Caron (Père), *Curé d'Indiens*, Paris, Union Générale d'Édition, Coll. 10/18, 1971, préface par P. et M-L Sauchis, p.8

<sup>279</sup> Annexe VI, figure 6.4

<sup>280</sup> Raymond Caron (Père), *Curé d'Indiens*, Paris, Union Générale d'Édition, Coll. 10/18, 1971, préface par P. et M-L Sauchis, p.9

<sup>281</sup> Ibid, p.9

<sup>282</sup> Ibid, Introduction, p.35

<sup>283</sup> Ibid

La disparition des amérindiens peut paraître en un sens inévitable pour Caron, mais il n'y voit en aucun cas une raison pour abandonner la lutte. « Même s'ils doivent disparaître dans un proche avenir, nous devons leur assurer jusqu'au bout justice, liberté, dignité »<sup>284</sup>

La logique de la civilisation occidentale pourrait se résumer par la sentence « Produire ou mourir », comme le dénonce Pierre Clastres : « En d'autres termes, les Xicri périront, si d'une certaine manière, ils ne deviennent pas des producteurs »<sup>285</sup>.

Caron témoigne de cette difficulté pour les Xikrin à devenir des producteurs dans un système économique occidental qui ne correspond pas à leur mode d'existence : « Ce serait d'ailleurs une erreur de contraindre les Indiens à un rythme de travail qui n'est pas le leur. Leur insertion dans l'économie brésilienne ne peut se faire que lentement sous peine d'altérer dangereusement leur équilibre traditionnel »<sup>286</sup>. L'autarcie n'est pas non plus envisageable, contrairement à leur vie passée : « Les Indiens ne sont pas en mesure d'exploiter tous seuls les ressources de leur territoire, afin de se suffire économiquement<sup>287</sup> ».

Ils se situent donc dans un entre-deux économique, où leur rythme de vie sociale se doit d'être préservé : « Il leur faut revenir au temps marqué célébrer leurs fêtes et se livrer aux entreprises collectives, comme la pêche au timbo ou la chasse aux porcs sauvages. Ces rythmes et ces alternances sont nécessaires à leur santé physique et morale, à leur dynamisme et à leur joie de vivre.<sup>288</sup> ».

La cause véritable de la disparition, c'est la destruction de leurs rites sociaux, car c'est par leur culture qu'ils affirment leur existence propre. La mort des êtres est impliquée dans le processus d'anéantissement de la culture, précisément quand celle-ci en vient à être remplacée par une autre qu'ils ne parviennent pas à intégrer : « lorsqu'ils perdent leur culture, sans en acquérir une autre en échange, comme c'est généralement le cas lorsqu'on prétend les civiliser, leur pauvreté se transforme en misère et ils dégénèrent et disparaissent rapidement<sup>289</sup> ». Claudio Villas-Boas formule similairement ce danger quand il s'adresse au jeune Raoni, célèbre chef Kayapo : « Dans le futur, les enfants des Indiens vont chercher à imiter les colons : ils vont oublier leur culture, abandonner leurs traditions, ils n'iront plus chasser. Ce sera votre fin ! »<sup>290</sup>. Son frère

---

<sup>284</sup> Ibid, p.36

<sup>285</sup> L'Homme, revue française d'anthropologie, Année 1972 12-1 pp. 142-144), Pierre Clastres, Père Caron, Curé d'Indiens, [compte-rendu]

<sup>286</sup> Raymond Caron (Père), Curé d'Indiens, Paris, Union Générale d'Édition, Coll. 10/18, 1971, p.220

<sup>287</sup> Ibid

<sup>288</sup> Ibid

<sup>289</sup> Ibid

<sup>290</sup> Raoni (Metyktire), Dutilleux Jean-Pierre, Le combat de ma vie : mon testament pour sauver l'Amazonie, J'ai lu, Paris, 2021, p.74

Orlando souligne particulièrement les dangers de l'alcoolisme, de la bière que leur donnent les portugais qui leur font perdre « la tête et la terre »<sup>291</sup>.

• *Constat démographique : Le ravage des épidémies*

Un des moments les plus critiques au niveau épidémique est, pour les Xikrin, Février 1967, comme nous en informe René Fuerst : « 92 personnes en plus ou moins bonne santé »<sup>292</sup>.

Le même constat est fait dans *Curé d'Indien* à la date du 22 Février 1967 : « huit adultes sont morts depuis un an, ainsi que cinq enfants ; des nouveau-nés, un seul a survécu<sup>293</sup> ».

Il y a déjà eu une « terrible épidémie » en 1963, qui paralyse les malades et leur donne des vomissements, jusqu'à les tuer, comme l'explique Caron<sup>294</sup>, qui en constate les récives à son arrivée en 1966. C'est René Fuerst qui a cette époque côtoyait les Xikrin, il a donc été témoin des ravages de l'épidémie. Dans le chapitre « Décimé », Caron raconte que les autochtones meurent de tuberculose, de malaria, de varicelle. A la fin de l'ouvrage, les Xikrin sont affectés par la syphilis, à cause du contact avec les *sertanèges* à l'embouchure du rio Caetete.

### 3.3.2 : La photographie comme intrinsèquement liée à la disparition

La photographie a pu être pensée comme liée dans son principe même à l'expérience de la disparation des êtres : elle peut même, dans certains cas, participer à cette disparition.

Raymond Caron, dans l'article « Drames chez les Kouben Kran Kegn » publié en 1967 dans le fascicule III de la revue *Objets et Monde*, décrit les morts successives que connaît cette population, à causes des épidémies mais aussi des excès de violence exercés par l'un des chefs. Il fait mention de sa pratique photographique à la p.238<sup>295</sup>, expliquant qu'il passe une semaine à soigner les malades, à enregistrer chants et à prendre des photographies. Aux pages 238- 239, il précise qu'il prend ses photographies au flash, malgré les femmes qui craignent cette « sorcellerie ». En effet, le terme employé par les autochtones pour désigner la photographie, « mekarao », signifie en langue kaiapo « esprit, fantôme, revenant »<sup>296</sup>. On sait à quel point elle peut provoquer la méfiance et la peur de certains amérindiens, si l'on pense à l'expérience menée par René Fuerst avec les Yanomami <sup>297</sup>, rattachant la posture de l'ethnologue à celle

---

<sup>291</sup> Ibid, « Tu ne peux pas boire de bière sinon tu vas perdre la terre et la tête. C'est ainsi que font les Portugais. Ils donnent de la bière aux Indiens et après...ils les tuent ! » p.67

<sup>292</sup> René Fuerst, Xikrin hommes oiseaux d'Amazonie, p.41

<sup>293</sup> Raymond Caron (Père), Curé d'Indiens, Paris, Union Générale d'Édition, Coll. 10/18, 1971, p.129

<sup>294</sup>Ibid, p.51

<sup>295</sup> Annexe IV, planche 4.2, figure 4.2.8

<sup>296</sup> Annexe IV, planche 4.2, figure 4.2.9, photographie PP0079236

<sup>297</sup> Annexe VIII, planche 8.1, question 3

d'un « voleur d'images »<sup>298</sup>. Ce danger que représenterait la photographie peut être mis en parallèle avec les propos incisifs de Lévi-Strauss, quand il dénonce une photographie « mangeuse d'hommes » pratiquée par certains photographes : « Non satisfait encore ni même conscient de vous abolir, il lui faut rassasier fiévreusement **de vos ombres** le cannibalisme nostalgique d'une histoire à laquelle vous avez déjà succombé »<sup>299</sup>. Vincent Debaene fait remarquer le contexte historique qui est crucial dans cette crainte de la mort : *Tristes Tropiques* sont publiés en 1955, « dix ans après la fin de la Seconde Guerre Mondiale ». Cela signifie que « la question de la disparition d'une civilisation par la suppression physique d'une population demeurait d'une actualité angoissante »<sup>300</sup>. L'œuvre de Caron est plus tardive, mais on peut clairement penser qu'elle est tributaire de cette inquiétude. « On aurait tort de réduire cette inquiétude à une grandiloquence mélancolique un peu désuète » : on pourrait faire exactement le même commentaire à l'égard de l'œuvre de Caron. Son caractère alarmiste renvoie à un danger qui est bien réel. Les photographies sont le signe même de la mort, de la disparition définitive, si l'on pense à l'expression de Roland Barthe, le « ça a été »<sup>301</sup>. Elles sont ainsi qualifiées par Vincent Debaene de « traces d'un passé révolu à jamais inaccessible aux sens... », et il ajoute qu'« elles disent que certaines résurrections sont impossibles ». Il établit dans cette perspective, que la photographie « dans son principe même contient une temporalité linéaire et irréversible (entre la « prise » et la révélation, entre le tirage et l'exposition) », et constitue donc un « signe de ce qui a été et ne reviendra plus »<sup>302</sup>. Pourtant, la photographie ne conduirait pas à nous désintéresser du sort actuel de ces peuples photographiés : bien au contraire.

### **3.3. Les Xikrin et autres peuples autochtones du Brésil racontés par les photographes d'hier et d'aujourd'hui : quels constats, quels combats ?**

Si en 1969 les Xikrin ne sont pas encore légalement en possession de leur territoire, bien que la constitution brésilienne leur reconnaisse ce droit, c'est parce que les intérêts économiques d'une entreprise les en empêche, comme Caron le découvre : « une compagnie américaine (Companhia de Mineração Meridional) a découvert un très important gisement de minerai de

---

<sup>298</sup> Ibid, question 3.

<sup>299</sup> Debaene, Vincent. « Cadrage cannibale. Les photographies de Tristes Tropiques ». Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts, no 27 (23 mai 2018), p.97

<sup>300</sup> Ibid, p.98

<sup>301</sup> Roland Barthe, La Chambre Claire, Note sur la photographie, Cahiers du cinéma Gallimard, Paris, 1980

<sup>302</sup> Debaene, Vincent. « Cadrage cannibale. Les photographies de Tristes Tropiques ». Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts, no 27 (23 mai 2018), p.115

fer dans la « serra dos Carajas », non loin du territoire du Caeteté. »<sup>303</sup> Les derniers mots de Caron à la fin de *Curé d'Indiens* sont alors prémonitoires : « D'ici peu, de lourdes et bruyantes machines éventreront les collines pour en extraire le dur métal, le métal qui permettra peut-être aux hommes d'aller poursuivre ailleurs leur aventure. »<sup>304</sup>

### 3.3.1. Aurélien Fontanet et la lutte contre les compagnies minières

Le photographe suisse Aurélien Fontanet qui actuellement photographie les Xikrin est particulièrement engagé pour leur cause. Avec le docteur Botelho, il dénonce la pollution du fleuve dont dépendent les Xikrin par la multinationale Vale. Vale est un leader mondial de la production du minerai de fer qui s'est déjà rendu responsable de catastrophes humaines, notamment avec la rupture d'un barrage de Vale, le 25 Janvier 2019 à Brumadinho, dans l'Etat de Minas Gerais. Des millions de mètres cube de déchets miniers avaient provoqué un tsunami de boue qui a causé plus de 270 morts et disparus<sup>305</sup>. Aujourd'hui, les villages Xikrin sont encerclés par les usines de Vale<sup>306</sup>. Le train qui transporte les minerais découpe la forêt, il traverse des villages et des villes entières, les coupant parfois en deux pendant des heures.

« L'usine la plus problématique s'appelle Onça Puma. Elle s'élève en amont du fleuve dont les Indiens dépendent pour vivre. La pollution des eaux les empoisonne. Défrayés en échange de l'expropriation de leurs terres, les Xikrin utilisent l'argent pour... se soigner ! »

Il a créé le site internet Inhobikwa qui témoigne la lutte au jour le jour des Xikrin contre Vale<sup>307</sup>, et ce site mentionne l'action de Caron<sup>308</sup>. C'est également la mise en place d'un groupe Whatsapp qui permet la communication des villages autochtones entre eux, et la communication avec Aurélien Fontanet qui habite en Suisse<sup>309</sup>. Les photographies d'Aurélien Fontanet nous donnent à voir le mélange d'influences culturelles qui s'est effectué chez les Xikrin : le film d'animation Fourmiz s'invitant dans le Ngob des enfants<sup>310</sup>, le t-shirt et le short se mêle aux traditionnelles coiffes de plumes<sup>311</sup>.

---

<sup>303</sup> Raymond Caron (Père), *Curé d'Indiens*, Paris, Union Générale d'Édition, Coll. 10/18, 1971, p.289

<sup>304</sup> *Ibid*, p.361

<sup>305</sup> Cédric Reichenbach, « Brésil Les Xikrin contre la mine », Photographies d'Aurélien Fontanet, *Echos Magazine*, 693, Genève, 12 Novembre 2020, p. 20

<sup>306</sup> Annexe IX, figure 9.20

<sup>307</sup> Annexe IX, figure 9.18, lien vers le site internet : <https://inhobikwa.org/>

<sup>308</sup> Annexe IX, figure 9.19

<sup>309</sup> Annexe VIII, planche 8.2, question 3

<sup>310</sup> Annexe IX, figure 9.16

<sup>311</sup> Annexe IX, figure 9.17

La photographie est ainsi perçue par Aurélien Fontanet comme « passeuse de message », ce dernier « militant en images ». <sup>312</sup>

### 3.3.2. Claudia Andujar, le photojournalisme et la cause Yanomami

Claudia Andujar a visité les Xikrin en même temps que Caron, elle prévoyait même de faire un reportage pour le magazine américain *Life* sur eux, même si cela n'a pas été réalisé <sup>313</sup>.

C'est une photojournaliste : le militantisme est donc intrinsèquement lié à sa pratique photographique. Dans les années 1960, le photojournalisme se construit sur de nouvelles bases <sup>314</sup>. Avec la guerre du Vietnam et Mai 68 en France, la photographie acquiert un rôle de prise de conscience sur ces conflits <sup>315</sup>. C'est dans ce même élan d'engagement que l'action de Caron se situe. La photographie se démarque d'un certain spectaculaire inhérent à la télévision. Elle offre « la possibilité de choisir le discours que l'on souhaite lier aux images », et on retrouve bien ici la volonté de Caron d'allier les mots aux images. A partir des années 1960, un grand nombre de photoreporters publient également des ouvrages <sup>316</sup>.

Pour Claudia Andujar, les peuples autochtones, comme pour Caron, sont une famille pour elle. « Ce petit monde au milieu de l'immensité de la jungle amazonienne était mon lieu à moi, et le serait toujours » <sup>317</sup>. Son esprit militant a pour source le sentiment de fraternité envers les autochtones : « Je suis reliée à l'Indien, à la terre, à la lutte première ». En effet, sa véritable famille a été détruite par la seconde guerre mondiale : « Pendant la guerre, le monde qui était le mien a été dévasté du jour au lendemain. Je suis restée en vie pendant que les autres sont morts ». <sup>318</sup> Ce sont les Yanomami, autre peuple du Brésil, localisé au Nord, proche du Venezuela, qu'elle a photographiés, et pour lesquels elle s'est battue toute sa vie, depuis les années 1970. Elle les a défendus lors de la construction de la route transamazonienne dans le sud de leur territoire : ce projet a eu pour conséquences la déforestation et la mort de nombreux autochtones par les épidémies ainsi amenées. Dans sa photographie, elle privilégie les plans resserrés de visage ou de fragments du corps pour transmettre un sentiment d'empathie envers

---

<sup>312</sup> Cédric Reichenbach, « Brésil Les Xikrin contre la mine », Photographies d'Aurélien Fontanet, Echos Magazine, 693, Genève, 12 Novembre 2020, p. 20

<sup>313</sup> Annexe VIII, planche 8.1, question 2

<sup>314</sup> Quentin Bajac, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Découvertes Galimard, Paris, 2010

<sup>315</sup> Ibid, « *L'évolution de la société après 1968, la politisation croissante d'un certain nombre de travaux photographiques* » p.44

<sup>316</sup> « *Le livre est devenu le grand médium d'expression du reporter-auteur* » p.49

<sup>317</sup> Claudia Andujar, *La lutte Yanomami* (exposition à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 30 Janvier-10 Mai 2020), Thyago Nogueira, 303 p.

<sup>318</sup> Ibid

les sujets qu'elle photographie<sup>319</sup>. Ses photographies ont été exposées récemment avec celles d'Aurélien Fontanet à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, en 2019, avec l'exposition « Regards d'ici et au-delà ».

## Conclusion

La collection photographique de Raymond Caron conservée au quai Branly – Jacques Chirac nous révèle la curiosité d'un prêtre à l'égard de la culture de peuples autochtones des années 1960 à 1970. C'est en liant ces photographies au récit *Curé d'Indiens* que nous en comprenons la pensée sous-jacente militante. Par les mots et les images, Caron tente à la fois de laisser une trace de ces peuples, mais aussi et surtout de nous sensibiliser à la menace que l'influence occidentale fait peser sur leur existence et leurs traditions. Ce qui menace aujourd'hui ces populations, ce sont les mines et les barrages hydroélectriques. On pense à la multinationale Belo Monte qui réduit le régime hydrique de la rivière Bacaja, et l'impact sur les Xikrin du Bacaja est si forte qu'elle n'ébranle pas seulement leur mode de vie mais aussi leur conception de l'espace<sup>320</sup>. On peut se dire que la population Xikrin a considérablement augmenté depuis les actions de Caron : à partir de 1968, il constate une importante croissance démographique. Il dénombre 126 Xikrin en Septembre 1970, René Fuerst 187 en 1976<sup>321</sup>, et ils sont 1606 d'après le dernier recensement effectué en juillet 2021.<sup>322</sup> Les actions de Caron portèrent donc leurs fruits. Mais qu'en est-il de leur culture ? Le docteur Botelho décrit l'impact sur leur santé qu'ont les grandes firmes occidentales, ils sont particulièrement affectés par le diabète de type 2, la malbouffe occidentale<sup>323</sup>. Les jeunes perpétuant les traditions sont de moins en moins nombreux. Ce ne sont pas des causes disparates qui menacent ces peuples : elles forment un tout, à la fois sur le plan culturel, sanitaire et écologique. Ce sont alors les mots de Claude Lévi-Strauss<sup>324</sup>, qui nous viennent à l'esprit :

« À mon sens, toute politique de sauvegarde des populations indigènes en Amérique tropicale, et notamment au Brésil, devrait s'inspirer de deux principes: 1) Les langues, traditions, croyances, coutumes et institutions indigènes constituent des monuments historiques qui, pour n'être pas de pierre, font intégralement partie du patrimoine scientifique, moral et esthétique de l'humanité (...) » 2) Ce respect n'est possible qu'à la condition que des fractions substantielles

---

<sup>319</sup> Annexe IX, figure 9.21

<sup>320</sup> Stéphanie Tselouiko, *Entre ciel et terre : socio-spatialité des Mebengôkré-Xikrin. Terre Indigène Trincheira Bacajá (T.I.T.B, Pará, Brésil)*. Thèse de doctorat sous la direction de Alexandre Surrallés et de Clarice Cohn, École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales, 2018

<sup>321</sup> René Fuerst, *Adieu l'Amazonie*, 1998

<sup>322</sup> Annexe VIII, planche 8.2, question 2

<sup>323</sup> Ibid, « *Aujourd'hui, ce sont les usines, les bulldozers et Coca-cola qui ravagent l'équilibre de leur civilisation* »

<sup>324</sup> Lévi-Strauss, Lettre du 30/08/1968

du territoire national, convenablement délimitées, soient (comme déjà le parc du Xingu) réservées au libre développement et à la survie des espèces animales, végétales et des cultures indiennes qui y voient depuis des millénaires sans se faire de tort réciproque, détenant ainsi le secret d'un équilibre harmonieux entre l'homme et la nature dont les générations futures, plus sages, espérons-le, que la nôtre, sauront peut-être un jour s'inspirer. »

## Bibliographie

### Archives :

-Archives du MQB- JC

Dossier de collection 719 de la photothèque du MH n° D004040

-Archives privées

Archives privées de René Fuerst

### Ouvrages :

*Les petites sœurs de Jésus, En Amazonie, Renaissance de la tribu indienne des Tapirapé*, (2011)  
Archives de sciences sociales des religions, Paris, Karthala, coll. « Signes des temps », 315 p.

BAJAC Quentin, (2005), *La photographie : l'époque moderne 1880-1960*, Découvertes Gallimard, Paris

BAJAC Quentin, (2010), *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Découvertes Galimard, Paris

BARTHE Roland, (1980) *La Chambre Claire, Note sur la photographie*, Ed. de l'Etoile, Gallimard & Seuil, Coll. « Cahiers du cinéma Gallimard », Paris, 192 p.

BALDUS Herbert (1970), *Tapirapé : tribo tupí no Brasil central*. Companhia editora nacional : Ed. da Universidade de São Paulo, Sao Paulo

CARON Raymond (Père), (1971) *Curé d'Indiens*, Union Générale d'Édition, Paris, Coll. « 10/18 », 366 p.

DREYFUS Simone, (1963) *Les Kayapo du Nord, Contribution à l'étude des Indiens Gé*, Mouton & Co, Paris

FRIKEL Protasio (1963), *Notas sôbre a situaçao actual dos indios Xikrin do Rio Cateté*, Revista do Museu Paulista, Sao Paulo, 119 p.

FUERST René, (1993), *Indiens d'Amazonie : ressemblances et dissemblances : témoignages photographiques d'un passé encore récent*. Texte et images de René Fuerst ; avec une ill. et des extraits du texte de Jean de Léry (1578), Georg, 142 p.

(1998), *Adieu l'Amazonie, mémoires d'un ethnologue engagé*. Totem, Musée d'ethnographie, Genève, Société suisse des Américanistes, 153 p.

(2006), *Xikrin : hommes oiseaux d'Amazonie*. Photographies de René Fuerst, gouaches d'Arlette Détruche et de Willy Reinhard, 5 continents, Milan, 228 p.

GALLAIS Etienne (Père), (1902), *Une catéchèse chez les Indiens*, Vialelle et Perry, Toulouse

LAVEDRINE Bertrand, (2007), *(Re)connaître et conserver les photographies anciennes*, avec la collaboration de Jean Paul Godolfo et de Sibylle Monod, Editions du comité des travaux scientifiques et historiques, Collec. « Orientations et Méthodes » n°10, 345 p.

METRAUX Alfred, (1960), *Mythes et contes des Indiens Kayapo (Groupe Kuben Kran Kegn)*, Revista do Museu Paulista, Sao Paulo,

(1962), *Disparition des Indiens dans le Brésil Central*, Akten des 34sten Internationalen Amerikanistenkongresses, Vienne

RAONI (Metyktire), DUTILLEUX Jean-Pierre, (2021), *Le combat de ma vie : mon testament pour sauver l'Amazonie*, J'ai lu, Paris,

TAPIE (Père) Marie-Hilarion, (1926), *Chez les peaux-rouges, feuilles de route d'un missionnaire dans le Brésil inconnu*, Librairie Plon, Paris

TURNER Terence, (1969), *Xikrin : a Central Brazilian Tribe and its Symbolic Langage of Body Adornment*, Natural History, New York

VERSWIJVER Gustaaf (1992) *Kaiapó, Amazonie : plumes et peintures corporelles*, Tervuren, Musée royal d'Afrique centrale, Snoeck-Ducaju & Zoon, Gand. Avec la collaboration de Viviane Baeke, Terence Turner, Lux Vidal

VIDAL Lux Boelitz, (1977), *Morte e vida de una sociedade indigena brasileira : os Xikrin do Rio Cateté*. Editora de Universidade de Sao Paulo, 268 p.

VIDAL Lux Boelitz, (1992), *Grafismo Indigena : estudos de antropologia estética*, Studio Nobel : Editora da Universidade de Sao Paulo, 296 p.

WAGLEY Charles (1977) *Welcome of Tears: the Tapirape indians of Central Brazil*, Oxford University Press, New York, 328 p.

### Articles

Actes de la société, Index général du journal de la société des américanistes : 1947 – 1976, (1976), *Journal de la société des américanistes*, 1973, pp. 256-266,

BARTHE Christine, « De l'échantillon au corpus, du type à la personne », *Journal des anthropologues*, 80-81 | 2000, 71-90

BARTHE Christine, « La photothèque du musée de l'Homme », Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 1994, n° 2, p. 56-57

BLANCKAERT Claude (dir.), *Le Musée de l'Homme : histoire d'un musée laboratoire*. Paris, Muséum national d'histoire naturelle/Éditions Artlys, 2015, 288 p.

BOULOUCHE Nathalie. *Le ciel est bleu: une histoire de la photographie couleur*. Nathalie Boulouche. L'écriture photographique. Paris: Textuel, 2011.

BOULOUCHE, Nathalie, Musée de l'Élysée. Diapositive: histoire de la photographie projetée [exposition, Lausanne, Musée de l'Élysée, 1er juin-24 septembre 2017]. Sous la direction d'Anne Lacoste, Nathalie Boulouche, Olivier Lugon ... [et al.]. avec l'assistance d'Émilie Delcambre Hirsch. Collection-Musée de l'Élysée n° 5. Lausanne Lausanne, Paris: Musée de l'Élysée les Éditions Noir sur blanc, 2017.

CARELLI Pierre, Père Caron, Curé d'Indiens, in *Mémoire dominicaine*, 6, « Fondations et missions », Paris, Editions du Cerf, 1995, pp. 173-174.

CARON Raymond, « Fête de la banane et du can-oui-ô chez les Indiens Tapirapés », *Objets et Monde*, automne 1966, tome VI, fascicule 3, la revue du musée de l'Homme, Muséum d'Histoire naturelle, Paris, pp. 213-234

CARON Raymond, « Drame chez les Kouben Kran Kegn », *Objets et Monde*, automne, 1967 tome VII, fascicule 3, la revue du musée de l'Homme, Muséum d'Histoire naturelle, Paris, pp. 233-240

CLASTRES, Pierre, Père Caron, Curé d'Indiens [compte-rendu], in *L'Homme, revue française d'anthropologie*, 1972, t.12 n°1, pp. 142-144

DEBAENE, Vincent. « Cadrage cannibale. Les photographies de Tristes Tropiques ». *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, no 27, 23 mai 2018

FOSSATI Céline, « Regards d'ici et d'au-delà, Amazonie, » *Choisir (magazine)*, Carouge, Section Photographie, p.21

KEMPF Jean, « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens ? (États-Unis 1960-1990) », *Revue française d'études américaines*, 2005/3 (n° 105), p. 110-124.

MAUUARIN Anaïs, 2019, « Une agence au musée: la photothèque du musée de l'Homme », *Transbordeur. Photographie, histoire, société*, n° 3, p.150-161.

PELTIER Carine, « Le chantier de l'iconothèque du musée du quai Branly 2004-2005 », *International Preservation News IFLA*, n°53, Mai 2011, p.33-36.

REICHENBACH Cédric, « Brésil Les Xikrin contre la mine », *Photographies d'Aurélien Fontanet, Echos Magazine*, 693, Genève, 12 Novembre 2020, p. 20

WENDLING Thierry, Daniel Fabre et le paradigme des derniers. Sylvie Sagnes, Claudie Voisenat(dir.).2021. Daniel Fabre, le dernier des romantiques. Actes du colloque de Paris, octobre 2018. Paris, édition de la Maison des sciences de l'homme., Editions de la Maison des sciences de l'homme, p.195-216, 2021, Daniel Fabre, le dernier des romantiques. Actes du colloque de Paris, octobre 2018

#### Recueils de textes

FUERST René, 1964 : *La peinture collective des femmes Xikrin* (Contribution à l'étude des Indiens Kayapo du Brésil central), Hannover

1979 : *Les Indiens veulent avant tout rester des Indiens*. Indianer heute, Société suisse d'ethnologie, Berne

#### Catalogue d'exposition

ANDUJAR Claudia, *La lutte Yanomami* (exposition à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 30 Janvier-10 Mai 2020), Thyago Nogueira, 303 p.

#### Thèses

PIC Claire, 2014 : *Les Dominicains de Toulouse au Brésil (1861-1952). De la mission à l'apostolat intellectuel*. Sous la direction de Richard Marin, Université de Toulouse-Le Mirail, 338 p

TSELOUIKO Stéphanie, 2018 : *Entre ciel et terre : socio-spatialité des Mebengôkré-Xikrin*. Terre Indigène Trancheira Bacajá (T.I.T.B, Pará, Brésil). Thèse de doctorat sous la direction de Alexandre Surrallés et de Clarice Cohn, École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales, 373 p.

#### Mémoire

WEHRUNG Virginie, 1998 : *La photothèque du musée de l'Homme, de l'outil scientifique à la collection muséographique*. Sous la direction de Michel Poivert, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 87 p.

#### Conférences

« L'art de la plume en Amazonie », Conférence, avec Bepkamrek Kayapó, représentant Kayapó, Serge Guiraud, réalisateur, association Jabiru Prod et Marie-Paule Imberti, le vendredi 24 mai 2019, Musée des Confluences, Lyon, lien URL : <https://www.youtube.com/watch?v=JdlpVUEsan0>

#### Ressource en ligne

Joao Paulo Botelho Vieira Filho, (2021), *Rappels d'un médecin vivant avec des Indiens amazoniens et du centre-ouest pendant 56 ans (1965-2021)*, (traduit par Fred Spafti), Goiana-Go, Editora Kelps, <https://books.google.fr>, consulté le 05/04/2022

## Sitographie

<https://www.survivalinternational.fr/textes/3561-Bolsonaro>

<https://www.survivalinternational.fr/peuples/bresil>

<https://inhobikwa.org/>