

TAMANDUÁ VERMELHO & ENQUADRAMENTO PRODUÇÕES PRÉSENTENT



ABRAZO DU MEILLEUR FILM
BIARRITZ 2019
Festival du cinéma latino-américain



72
Locarno Film Festival
Leopard d'or du Meilleur Acteur
Prix Fipresci de la Critique Internationale

LA FIÈVRE

UN FILM DE
MAYA DA-RIN



AU CINÉMA LE 30 JUIN



TAMANDUÁ VERMELHO

ENQUADRAMENTO PRODUÇÕES



HEBISBARO



aricine



STILL MOVING

Komplizen Film



Co-Production Fund



TFL

MEDIA Programme of the European Union

with the support of the Creative Europe MEDIA



INSTITUT FRANÇAIS

* Ile de France



CAHIERS
CINEMA



QUE TAL
PARIS?

survivance



SYNOPSIS

À Manaus, ville industrielle au cœur de l'Amazonie, Justino, amérindien de l'éthnie Desana, travaille comme vigile dans le tentaculaire port de commerce. Sa fille, aide-soignante, est sur le point de partir faire ses études de médecine à Brasilia. Confronté à la solitude de sa modeste maison et à ses nuits hantées par la poursuite d'un animal sauvage, Justino est saisi d'une fièvre mystérieuse. La visite de son frère lui remémore sa vie dans la forêt. Tirillé entre sa vie urbaine et l'Amazonie de son passé, Justino cherche sa place.



/// ENTRETIEN AVEC MAYA DA-RIN

D'où vient La Fièvre ?

L'idée originale est née alors que je tournais deux films documentaires en Amazonie. J'y ai rencontré plusieurs familles autochtones qui avaient quitté leurs villages dans la forêt pour s'installer en ville. J'ai fini par me rapprocher d'une de ces familles, et la relation que j'ai nouée avec elle a été à l'origine de l'histoire. J'ai donc décidé de tourner le film à Manaus, une ville que j'avais déjà visitée plusieurs fois et qui m'avait toujours intriguée par sa nature de hub industriel situé au milieu de la forêt. D'une certaine manière, mon point de départ est basé sur des histoires vraies. Ces histoires m'intéressaient surtout parce qu'elles mettaient en avant des personnages avec lesquels je pouvais interagir dans ma vie quotidienne. Nous sommes tous conscients de la propension du cinéma à exotiser les peuples indigènes et à les percevoir à travers un prisme romantique et positiviste, comme des vestiges de ce que les cultures occidentales étaient par le passé et non comme des sociétés complexes contemporaines. Mais la première mouture du projet est très différente du résultat final. Il a fallu six ans de travail et d'innombrables voyages à Manaus avant de pouvoir commencer le tournage.

Comment s'est déroulé le processus de recherche ? Le film traite de langues et de cultures spécifiques : quels sont les éléments qui ont servi de base au film, et comment ces éléments ont-ils été incorporés (ou non) dans le scénario ?

Le scénario a été écrit au cours de la période que j'ai passée à Manaus avec Miguel Seabra Lopes, mon co-auteur. Au cours de nos recherches, nous avons rendu visite à certaines communautés indigènes

de la périphérie de la ville et accompagné la routine des travailleurs portuaires et des infirmières des centres de santé publique. Nous avons vécu des situations qui ont ensuite été intégrées dans le scénario, et j'en ai imaginé beaucoup d'autres qui ne nous seraient même pas venues à l'esprit sans ces expériences. Je pense que c'est une méthode que j'ai tirée de mon expérience du documentaire et qui reflète l'essentiel de mon intérêt pour la réalisation cinématographique : être proche des gens et écouter ce qu'ils ont à dire. Il est très difficile pour moi d'imaginer un film en étant assise devant un ordinateur. Peu de temps après, j'ai invité Pedro Cesarino, un ami anthropologue et écrivain, à travailler avec moi sur une nouvelle version. Enfin, pendant les répétitions, j'ai également travaillé avec les acteurs, qui ont grandement contribué au développement du scénario.

Comment avez-vous choisi les acteurs du film ? Avez-vous toujours voulu travailler avec des acteurs non-professionnels dans les rôles principaux ?

Le casting a été un processus de longue haleine, qui s'est étalé sur plus d'un an et a mobilisé une équipe de jeunes cinéastes et acteurs de Manaus. Pour moi, une expérience préalable en tant qu'acteur n'était pas importante. J'ai toujours eu envie de travailler avec des gens ayant vécu personnellement une histoire similaire à celle que nous voulions raconter. Comme des personnes issues de nombreuses ethnies ont migré vers Manaus, j'ai décidé de ne pas déterminer l'origine des personnages avant d'avoir procédé au casting. Nous avons donc fait le tour des communautés indigènes de Manaus et de São Gabriel da Cachoeira en invitant les personnes intéressées à participer au film à venir discuter avec nous. J'ai auditionné plus de 500 personnes pour trouver mes acteurs. Régis a attiré mon attention par sa forte présence et la précision de ses mouvements. Rosa, quant à elle, avait quelque chose de secret, un élément que je recherchais pour le rôle de Vanessa. Tous deux avaient déjà joué des rôles secondaires, mais c'était la première fois qu'ils participaient à un tournage aussi intense.

Comment avez-vous préparé le tournage ? Y a-t-il eu des répétitions ou avez-vous préféré improviser ? Quelle a été la dynamique entre les acteurs et le scénario pendant le tournage ?

Il y a eu autant de répétitions que d'improvisation. Avec Amanda Gabriel, qui m'a aidée dans la préparation de la troupe, j'ai passé deux mois à faire répéter les acteurs avant de commencer le tournage proprement dit. Au début, je ne savais pas encore comment les scènes allaient se développer. J'avais quelques pistes et je voulais tenter certaines choses, mais les réponses sont venues des acteurs. Nous avons souvent commencé par des improvisations, après quoi nous avons lentement construit les scènes avec eux. Nous passions parfois des jours à travailler une scène spécifique, et nous échangeons beaucoup autour de nos impressions. Nous avons ainsi appris à mieux nous connaître et avons pu faire émerger un film que nous avons tous envie de voir.

Le tournage en lui-même s'est inscrit dans la continuité de ce processus. Nous commençons généralement à répéter pendant le tournage et jouons le même plan encore et encore, jusqu'à

ce que l'épuisement conduise les acteurs dans une zone de moindre contrôle et de plus grand abandon. Au fur et à mesure que nous répétons les scènes, les intentions que les acteurs et moi-même avons intégrées dans le processus se diluaient et ouvraient la voie à une présence plus active. Le simple fait d'être là, d'ouvrir une porte, de boire un café, de descendre d'un bus, de parler ou de dormir. Les répétitions ont insufflé au film un ton plus juste, en contraste avec la fraîcheur de la première prise, mais je n'ai constaté cela qu'après plusieurs jours de tournage.

Comment le choix des lieux s'est-il fait ? Avez-vous choisi les lieux ?

Le quartier du port, avec ses immenses containers et ses grues, me semblait particulièrement graphique. Mais Manaus présente aussi des frontières assez floues entre ville et forêt.

J'étais intéressée par les relations et les contrastes qui se créent entre les espaces dans lesquels Justino évolue. Dans la forêt, par exemple, Justino se trouve en permanence au ras de la végétation, entouré et camouflé par celle-ci. C'est un endroit où le contraste entre la silhouette et le fond est très ténu. En revanche, au port, on trouve d'immenses cours en béton remplies de containers. Outre la différence d'échelle entre les hommes et les machines, on observe une coupure franche et nette entre les silhouettes et le fond, entre les hommes et leur environnement. C'est un espace nu où Justino semble beaucoup plus vulnérable.

D'un autre côté, les couloirs qui séparent les piles de containers renvoient à la sensation labyrinthique que l'on éprouve en se promenant dans la forêt, et les mouvements de Justino lors de ses rondes de garde m'ont souvent fait penser à ceux d'un chasseur à l'affût rôdant dans la forêt. Je me suis efforcée de mettre à profit ces associations dans les images, la mise en scène et le montage. Bien qu'il s'agisse d'associations subtiles, elles s'accumulent tout au long du film et sont importantes dans la construction du personnage.

Comment la relation entre les espaces naturels et urbains dans les images s'est-elle traduite dans le travail du son ?

Nous avons cherché à créer une musicalité dans la conception sonore en nous appuyant sur les bruits et les sons ambiants. Au cours de nos recherches sonores, le directeur du son Felipe Mussel a perçu un parallèle entre les bourdonnements aigus des insectes de la forêt et le son de certaines machines de la zone portuaire. Nous avons commencé à prêter plus d'attention à ces sonorités et, au cours du montage-son, nous avons cherché à créer des compositions avec des bruits provenant du port et de la forêt. L'objectif était de ne plus pouvoir identifier l'origine de chaque son. Il s'agit toujours de sonorités répétitives, qui induisent un état quasi-hypnotique et qui apportent au film son ambiance fébrile.

Les questions relatives à la santé et à la médecine font partie des fils conducteurs du film. Justino est accablé par la fièvre, mais il ne semble pas croire que les médecins puissent le guérir. Rosa est infirmière et s'apprête à étudier la médecine. Le titre est également très évocateur de cet aspect du film. Comment envisagez-vous la relation entre ces éléments ?

Le concept de maladie chez les Amérindiens est complexe. Souvent, il concerne non seulement le corps physique du malade, mais aussi ses relations avec les autres créatures de la forêt (les autres hommes, les animaux et les esprits). Il faut donc tenir compte de ces différents aspects lorsqu'il s'agit de poser un diagnostic et de trouver un remède à leur maladie. C'est ce que font généralement les chamans (ou kumu, comme les autochtones de la région du Haut Rio Negro les appellent). Ce sont des personnes capables de composer avec les multiples altérités qui agissent sur le patient. Il s'agit d'un travail de traduction et de médiation entre les animaux, les esprits et les hommes. C'est pourquoi les shamans sont souvent qualifiés de diplomates.

Dans la langue des Tukano, il n'y a pas de mot pour désigner la nature, ni de distinction entre l'humanité et l'environnement. Tout comme les humains, les créatures animées d'une volonté propre sont considérées comme des "personnes". En d'autres termes, ce sont des individus et non des objets. Cette approche a un impact considérable sur la façon dont fonctionnent les relations au sein de la société. Elle est très différente de notre approche, qui a toujours consisté à nier ou à considérer comme suspecte l'humanité des autres. On le voit bien dans la manière dont les Européens sont arrivés en Amérique et en Afrique, en affirmant que les indigènes et les Noirs n'avaient pas d'âme afin de les réduire en esclavage. On le voit aussi dans les conditions cruelles dans lesquelles nous élevons le bétail pour l'abattre ensuite à grande échelle, ou encore dans la façon dont nous dépouillons les forêts de leurs ressources naturelles, en croyant agir dans notre propre intérêt mais sans tenir compte de toutes les autres espèces qui y vivent.

J'estime que notre société moderne est malade, car elle est incapable de s'identifier à l'altérité et d'agir en faveur des différences. Nous sommes la seule espèce qui s'extermine elle-même. Ce phénomène a existé pendant des siècles avec la colonisation, et il se perpétue encore aujourd'hui lorsque nous fermons les yeux sur les épreuves subies par les immigrants et les réfugiés ou lorsque nous agissons avec indifférence face au réchauffement climatique et à la déforestation.

Le film se termine par une chanson. D'où vient cette chanson, et qui la chante ? Avez-vous prévu cette conclusion dès le début ?

La chanson à la fin du film a été composée par Rosa, l'actrice qui joue Vanessa. Elle s'inscrit dans une tradition musicale tukano appelée Ahábeki, ou Håde Håde. Il s'agit d'improvisations mélodiques que les femmes entonnent en travaillant ou en accomplissant des rituels. Les paroles sont toujours improvisées, mais elles suivent une métrique établie qui est enseignée aux jeunes femmes par les femmes plus âgées. Lors d'une de nos répétitions, nous avons demandé aux actrices si l'une d'entre

elles souhaitait chanter une Håde Håde, et Rosa a proposé celle-ci. Bien qu'elle ait déménagé à Manaus quand elle était encore enfant, elle connaît les mélodies que chantait sa mère. Mais à ce moment-là, nous ne savions pas encore que le film se terminerait ainsi. L'idée nous est venue pendant le montage avec Karen Akerman.

Certains films vous ont-ils inspiré ?

Aujourd'hui, au Brésil, il existe une tradition bien ancrée de films réalisés par des cinéastes indigènes. Ceux-ci ont été pour moi une référence majeure, notamment des films comme *Tatakox* (2007) et *Xupapoyñãg* (2012), d'Isael et Suely Maxacali. Ce sont des films qui établissent un rapport très libre vis-à-vis de la temporalité et de la structure narrative. Certains de ces films me rappellent les premières années du cinéma, lorsque les conventions narratives n'étaient pas encore aussi fermement établies et que les cinéastes avaient beaucoup plus de liberté pour travailler.

Certains autres films réalisés par des cinéastes non indigènes ont également été importants dans le développement de *La Fièvre*. *The Exiles* (USA, 1961) est un film dans lequel Kent Mackenzie accompagne un groupe d'indigènes récemment arrivés dans la périphérie urbaine de Los Angeles. C'est un beau film en noir et blanc avec un jeu d'acteur très intéressant basé sur l'improvisation. Le film brésilien *Iracema : Uma Transa Amazônica* (1975), d'Orlando Sena et Jorge Bodanzky, est un classique que j'ai regardé plusieurs fois en préparant *La Fièvre*. Et *L'Homme-léopard* (USA, 1943) est un film qui, dès les années 1940, présentait une critique cinglante de nos préjugés à l'égard des peuples indigènes. De plus, il a bénéficié du génie de Jacques Tourneur pour la construction du suspense et de l'atmosphère.

/// ENTRETIEN

AVEC RÉGIS MYRUPU (JUSTINO)

Où êtes-vous né et où avez-vous grandi ?

Je suis né dans le village tukano de Pari-Cachoeira, et j'y ai vécu jusqu'à l'âge de 15 ans. J'ai eu la grande chance de naître dans une famille de chamans. Dès mon plus jeune âge, quand j'avais trois ou quatre ans, j'étais constamment aux côtés de mon grand-père, qui me racontait des histoires sur notre culture et sur la nature en général. Quand j'ai eu six ans, j'ai commencé l'école. J'allais à l'école le matin et, à mon retour, je mangeais quelque chose, je jouais avec mes amis, puis je restais auprès de mon grand-père ou de mon père, son successeur dans la préservation du savoir de notre culture.

Pourquoi vous et votre famille êtes allés à Manaus ?

Pari-Cachoeira était un très grand village. Des indigènes de vingt-trois groupes ethniques différents y vivent, notamment à cause des écoles. La communauté s'est beaucoup développée, et la nourriture y est devenue de plus en plus rare. Certains jours, nous n'avions à manger que du quinhapira, un pot d'eau, du sel et des poivrons. Nous les faisons chauffer et les mangions avec des gaufrettes de biju à base de manioc. Lorsqu'une mine d'or a été découverte près du village, mon père y a travaillé pendant trois mois pour subvenir à nos besoins. Comme beaucoup de sacrifices étaient nécessaires pour trouver un peu d'or, il a voulu vendre son minerai à un meilleur prix et a décidé de se rendre à Manaus. Au cours de son voyage, il a rencontré mon oncle, qui était parti plus de vingt ans auparavant et qui l'a invité à vivre près de chez lui. Mon père lui a répondu : « D'accord, mais je dois retourner dans mon village, car je ne peux pas prendre cette décision seul. » Il nous a demandé ce que nous en pensions. Nous avons réfléchi un moment, car déménager n'était pas simple. Un mois plus tard, nous avons acheté des billets et sommes allés à Vila dos Carvoeiros, une communauté de la ville de Barcelos, où nous avons passé six ans. Plus tard, nous sommes partis à São João do Tupé, à 25 kilomètres de Manaus.

Comment en êtes-vous venu à participer à La Fièvre ?

À vrai dire, c'est le film qui est venu à moi. En 2014, j'ai commencé à travailler dans le domaine du tourisme et de la préservation de la culture des peuples indigènes. Comme j'étais responsable d'un groupe, Dheik Praia (une productrice de Manaus chargée du casting de *La Fièvre*) m'a demandé si je connaissais un homme âgé de 45 à 50 ans qui pourrait jouer dans un film. Dheik a commencé à me parler du profil de Justino, un homme calme et réfléchi qui connaît très bien sa culture. J'ai répondu que personne dans mon groupe ne correspondait à ce profil et que j'étais moi-même trop jeune, car j'avais 38 ans à l'époque. Mais quand elle a vu ma façon de converser et de m'exprimer, elle m'a proposé de m'inscrire. Puis, un jour, mon téléphone a sonné et j'ai été invité à passer une audition. C'était tout nouveau pour moi, je n'avais jamais été dans une telle situation. Maya m'a salué et m'a posé quelques questions. J'ai parlé un peu de moi, puis elle m'a demandé de faire quelques mouvements. Elle ne m'a pas donné de réponse tout de suite, mais quand je lui ai dit que je me rendrais bientôt en Italie, Maya m'a demandé combien de temps allait durer mon voyage. C'est là que j'ai compris qu'elle allait me choisir.

Comment avez-vous vécu la préparation et le tournage du film ?

Avant, comme nous travaillions dans le tourisme, des équipes de télévision venaient de partout pour faire toutes sortes de tournages. Avec *La Fièvre*, j'ai découvert ce que signifiait vraiment tourner un film. Nous avons effectué des répétitions avec deux personnes très bien formées : Amanda Gabriel et

Maya Da-Rin, la réalisatrice. Elles ont réveillé quelque chose qui dormait en nous et nous ont fait voir des choses que nous ignorions. Leur aide m'a permis de me sentir plus serein et de me laisser aller. C'était très positif et nouveau pour moi. J'ai appris beaucoup de choses, et une nouvelle opportunité s'est présentée à moi : une opportunité de survie. De plus, nous étions libres de nous exprimer et de faire les choses à notre façon, à la façon des Desana.

Dans quelle mesure avez-vous contribué à l'écriture du scénario ?

Avant le début des répétitions, Maya est venue à São João do Tupé, où je vivais, et elle y est restée deux ou trois jours. Nous avons travaillé sur le scénario. Comme le personnage principal est un Desana, le film devait refléter nos façons d'agir et de communiquer. J'ai donc aidé Maya dans l'élaboration de cette facette du film, notamment avec les dialogues, car les échanges en portugais sont très différents des échanges indigènes. C'était un travail très subtil, très délicat, et vraiment très difficile. Mais si des indigènes appartenant à mon groupe, qui se compose de vingt-trois tribus différentes, viennent voir le film et entendent cette version, ils comprendront et confirmeront qu'elle est fidèle à la réalité.

À quoi ressemble votre vie aujourd'hui, et quels sont vos espoirs pour le film ?

Depuis 2014, date à laquelle nous avons commencé à travailler sur le projet de la forêt culturelle de Herisārō, ma plus grande préoccupation est de sauver notre culture, car près de la moitié de celle-ci a été perdue à l'arrivée des missionnaires. C'est aussi pour cette raison qu'il était très important pour moi de participer à *La Fièvre* et d'avoir la possibilité de faire connaître notre culture par ce biais. Normalement, nous, les indigènes, nous marions tôt. Moi, à 24 ans, j'étais encore célibataire. C'était l'une des principales préoccupations de mon père. Il me répétait toujours : « Mon fils, tu dois penser à toi-même, mais aussi à l'avenir. » L'avenir, pour lui, c'était se marier et avoir des enfants afin de pouvoir transmettre notre savoir. En 2013, un changement radical s'est opéré dans ma vie lorsque j'ai rencontré ma femme.

Elle est italienne, étrangère. Je voulais épouser quelqu'un qui apprécierait et respecterait ma culture, et c'est exactement ce qu'elle est, peut-être même davantage que les femmes indigènes. Dans ma famille, nous vivons notre culture de manière superficielle, parce que c'est une chose naturelle pour nous. Mais de son point de vue, notre culture est très précieuse. Sa vision des choses m'a donc beaucoup encouragé. J'ai commencé à étudier davantage avec mon père et à faire des recherches, même si je n'avais pas encore d'enfants pour perpétuer ce savoir. Nous avons essayé, mais le moment ne s'est présenté qu'en juin 2019, à la naissance de notre premier enfant. J'avais espéré un garçon, conformément à notre tradition, et nous avons eu une fille. Mais quand elle est arrivée, elle est arrivée de toutes ses forces. Elle est arrivée plus forte que moi, c'est ce que j'ai ressenti. Quand je ne serai plus là, elle rapportera tout ce que ses parents et ses grands-parents lui auront dit.



/// REPÈRES

Les Peuples de la région du Haut Rio Negro

Les Desana, ou Umuko Masá ("peuple de l'univers"), appartiennent à un vaste maillage interculturel composé de plus de vingt groupes ethniques habitant la région du Haut Rio Negro, dans le nord-ouest de l'État brésilien d'Amazonas, non loin de la frontière avec la Colombie. Outre les Desana, la région abrite, entre autres, les peuples Tukano, Tariano, Karapanã et Tuyuca. Ce sont des groupes ethniques patrilinéaires et exogames - en d'autres termes, les membres parlent la langue de leur père, mais se marient avec des membres d'autres groupes. Ils partagent de nombreuses caractéristiques communes, notamment en ce qui concerne les mythes, les moyens de subsistance et le mode de vie.

Bien que chacun de ces peuples ait sa propre langue, le tukano a été adopté comme langue véhiculaire, ce qui facilite la communication entre les différents groupes ethniques. Les principaux acteurs de *La Fièvre* sont des locuteurs de tukano issus des communautés de la région du Haut Rio Negro. Regis Myrupu (Justino) est Desana ; Rosa Peixoto (Vanessa) et Jonathan Sodré (Everton) sont Tariano ; Edmildo Vaz Pimentel (André), Anunciata Teles (Marta), et Rodson Vasconcelos (Josué) sont Tukano. Le film est joué en portugais et en tukano, et les dialogues en tukano ont été élaborés et traduits par les acteurs lors des répétitions.

Cosmologie

Les relations entre humains, animaux et forêt constituent un élément crucial de la cosmologie des peuples du Haut Rio Negro. Dans leur mythologie et leurs discours chamaniques, les animaux et autres êtres ont une volonté propre et sont des « peuples » qui habitent des mondes similaires au monde des hommes : ils vivent au sein de communautés organisées en malocas (maisons de groupes, ou maisons longues) ; ils chassent, pêchent et cultivent de petites parcelles de terre pour survivre ; enfin, ils participent à des fêtes et utilisent des ornements.

Par conséquent, ce que tous ces êtres si différents ont en commun, c'est leur subjectivité. En tant que sujets, leur mode de vie est celui de la culture humaine. Cependant, des différences subsistent. En effet, leurs corps, leurs coutumes et leurs comportements diffèrent, et ils voient le monde sous des angles qui leur sont propres. Si, dans leur vie quotidienne, les hommes soulignent leurs différences vis-à-vis des animaux, dans le monde des esprits, auquel on peut accéder grâce aux rituels, au chamanisme et aux rêves, cette façon de penser est souvent inversée ou renversée.

Cela a des répercussions importantes dans la vie quotidienne car, dans ces sociétés imprégnées d'une dimension mystérieuse et métaphysique, chaque adulte doit disposer d'une certaine capacité à maîtriser les forces de création et de destruction qui l'entourent afin de survivre, de prospérer et d'assurer le bien-être de sa famille.

Premiers contacts

Immergée dans une forêt dense et dotée de nombreuses chutes d'eau qui rendent la navigation difficile, la région du Haut Rio Negro a été relativement épargnée par le génocide qui a suivi l'invasion européenne en Amérique du Sud, du moins pendant un certain temps. Les premiers contacts entre les autochtones et les étrangers ont eu lieu au XVI^e siècle, lorsque des colons espagnols venus de l'actuelle Colombie ont traversé la région. Au XVIII^e siècle, des Portugais en quête d'esclaves destinés aux plantations de canne à sucre et de coton ont fait irruption.



Et parmi eux, de nombreux autochtones qui ont quitté leurs habitations traditionnelles de la forêt pour un salaire, des services de santé et d'éducation. Malheureusement, la ville ne disposait ni d'un plan d'urbanisme, ni de programmes sociaux permettant de mieux accueillir ces nouveaux arrivants. Par conséquent, l'expansion urbaine s'est étendue aux zones forestières. Si Manaus comptait à l'époque 200 000 habitants, elle en compte aujourd'hui plus de 2 millions, et de nouveaux indigènes s'y installent chaque jour.

Depuis lors, l'extension des villes dans la forêt, ainsi que la pénurie de nourriture, la déforestation et la présence de chercheurs d'or ont incité un nombre croissant d'indigènes à quitter leurs villages de la région du Haut Rio Negro. Lorsqu'ils arrivent dans les villes, ils doivent cependant faire face aux préjugés de la société brésilienne et sont souvent contraints de renoncer à leurs coutumes et traditions. La Constitution brésilienne de 1988 a permis de nombreuses avancées dans la reconnaissance des droits spécifiques des populations indigènes, notamment leur droit à la terre. Par la suite, nombreux sont ceux qui ont recommencé à s'auto-identifier comme indigènes. Plus récemment, les luttes identitaires, la valorisation des cultures et les revendications en faveur de la mise en place de politiques spécifiques ont pris de l'ampleur. Cependant, ces dernières années ont également été marquées par de nombreux revers, qui représentent une menace réelle pour ces avancées durement acquises.

Puis, au XIX^e siècle, de nouveaux groupes ont débarqué, à la recherche d'indigènes à employer comme extracteurs de caoutchouc.

Mais c'est l'arrivée des missionnaires salésiens (congrégation cléricale) du début du XX^e siècle qui a provoqué les plus grands bouleversements dans la région. Les Maloca, ces maisons longues communautaires, considérées comme des « lieux de débauche et de promiscuité », ont été remplacées par des maisons unifamiliales, et les enfants ont été retirés à leurs familles par la force afin d'être éduqués dans des internats. Les fêtes accompagnées de danses étaient perçues comme propices à « l'indécence et à l'ivresse », et les Pajés (chefs spirituels) étaient considérés comme des « charlatans » qui tenaient le peuple sous leur emprise. Dans le cadre strict des internats, les enfants apprenaient à rejeter les valeurs et le mode de vie de leurs parents, étaient encouragés à se marier au sein de leur propre groupe ethnique et avaient l'interdiction de parler les langues qui leur offraient des identités multiples et interconnectées.

La migration vers les villes

À la fin des années 60, les politiques de développement visant à occuper la région amazonienne ont donné naissance à la zone franche de Manaus. Plus d'un million de personnes sont arrivées de tout le Brésil pour travailler dans les nouvelles usines de ce hub industriel.



/// MAY DA-RIN, RÉALISATRICE

Maya Da-Rin est une réalisatrice et vidéaste brésilienne. Elle est née à Rio en 1979 où elle a suivi des études d'esthétique et de design. Elle est diplômée du Fresnoy, studio national d'art contemporain et d'un master de Cinéma à la Sorbonne Nouvelle. Son documentaire *Terras* (2010) et *Margin* (2007) qui se passent déjà au cœur de l'Amazonie ont été projetés dans plus de 40 festivals. *La Fièvre* est son premier long métrage de fiction co-produit par la société de Maya Da-Rin au Brésil, Komplizen fondé par la réalisatrice allemande Maren Ade et Still Moving en France. Le film a été sélectionné en compétition au festival de Locarno où il a remporté le Pardo d'or du meilleur acteur et le prix Fipresci. Il a remporté plus de 40 prix à travers le monde.

Filmographie :

E Agora, José ? (Documentaire, 2002, 26 min)

Margin (Documentaire, 2007, 54 min)

Lands (Documentaire, 2009, 75 min)

French Version (CM, 2011, 19 min)

A Febre (LM, 2019, 98 min)

/// FICHE TECHNIQUE

Équipe

Réalisation	Maya Da-Rin
Scénario	Maya Da-Rin, Miguel Seabra Lopes, Pedro Cesarino
Production	Maya Da-Rin, Leonardo Mecchi, Juliette Lepoutre
Co-production	Pierre Menahem, Janine Jackowski, Jonas Dornbach
Production déléguée	Tamanduá Vermelho, Enquadramento Produções (Brazil)
Société de co-production	Still Moving (France), Komplizen Film (Germany)
Direction de production	Leonardo Mecchi
Assistant réalisation	Milena Times
Image	Bárbara Alvarez
Son	Felippe Schultz Mussel, Breno Furtado, Romain Ozanne
Décor	Ana Paula Cardoso
Costume	Joana Gatis
Maquillage	Helena d'Araújo
Montage	Karen Akerman
Mixage	Emmanuel Croset

Avec :

Regis Myrupu : Justino
Rosa Peixoto : Vanessa
Johnatan Sodrê : Everton
Kaisara Jussara Brito : Jalmira
Edmildo Vaz Pimentel : André
Anunciata Teles Soares : Marta
Lourinelson Wladmir : Wanderlei

2019 | DCP | 1:1,85 | 5.1 Mix | 98 min

