

LES YUCUNAS, LES CINÉASTES ANTHROPOLOGUES ET LES TROIS VERSIONS DE *CHRONIQUE D'UNE DANSE DE MARIONNETTE* (2000-2005)

Angélica Mateus Mora, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

La danse de marionnette (*el baile de muñeco*) est un rituel pratiqué dans l'Amazonie colombienne par le peuple yucuna. Il a lieu chaque hiver, à l'époque où le fruit du palmier de *chontaduro* est mûr pour la préparation de la boisson qui constitue le support du rite. Pendant un mois, la communauté s'organise pour élaborer les masques, les vêtements, la nourriture et la boisson qui sont utilisés lors du rituel. Au cours de celui-ci, les Yucunas représentent, par la danse et les costumes, l'origine sacrée des animaux. À travers cette pratique, la communauté renouvelle les liens sociaux entre ses membres, ainsi qu'avec les membres d'autres communautés qui sont invités à partager la danse.

Au début des années quatre-vingt-dix, l'anthropologue Lavinia Fiori Regio entreprend une recherche sur cette danse. Son approche entend explorer et questionner les liens entre l'anthropologie et le théâtre. À partir de ce premier contact, les Yucunas commencent à s'intéresser au thème de la représentation et, peu à peu, ils entament des discussions autour de l'introduction de l'image dans les rituels. Les chefs de la communauté proposent alors à Lavinia Fiori de faire un film sur la danse de marionnette. Elle prend contact avec Pablo Mora Calderón, anthropologue et réalisateur, qui accepte de participer à la réalisation du projet.

En 1999, la direction de la Cinématographie du ministère de la Culture de Colombie octroie une « bourse pour la création et la réalisation de documentaires » à Pablo Mora pour la réalisation de son projet, *La Danse de marionnette*, qui deviendra par la suite, en faisant allusion à l'œuvre de Jean Rouch, *Chronique d'une danse de marionnette* (*Crónica de un baile de muñeco*). Le financement de la production sera par ailleurs assuré par une société constituée par Pablo Mora, Lavinia Fiori, la communauté yucuna de Puerto Córdoba Amerú et l'Université Javeriana de Bogotá.

Chronique d'une danse de marionnette est un film documentaire qui s'inscrit, en partie, dans le prolongement de l'histoire des films ethnographiques de terrain, commencée par Alfred Cort Haddon, William Baldwin Spencer et Rudolf Pöch qui, comme Pablo Mora, se sont déplacés dans des territoires éloignés en emportant avec eux du matériel cinématographique qui leur a permis ensuite de témoigner d'autres cultures¹. Il suit également la perspective des films ethnographiques de David MacDougall qui, d'après Marc Henri Piault, met en avant celui qui est filmé « comme partenaire égal dans la réalisation du film, comme 'producteur primaire' de la réalité filmique, au même titre que le réalisateur lui-même »². Cette démarche s'accorde avec les exigences contemporaines des communautés amérindiennes, qui mettent en question les images qui ont fait de l'Indien un objet exotique passif voire pitoyable. C'est en s'inscrivant dans cette lignée que *Chronique d'une danse de marionnette* connaîtra trois versions : une version destinée à la communauté yucuna de Puerto Córdoba Amerú, une « version réalisateur » et une version créée pour la chaîne de télévision publique Señal Colombia.

Une version pour la communauté

L'arrivée des cinéastes sur le territoire yucuna est précédée d'une série de négociations entre la communauté et le réalisateur qui se poursuivront jusqu'au moment du montage du film. Au cours de ces négociations, la communauté délibère et décide, entre autres, d'approuver à travers ses chefs le projet présenté par Lavinia Fiori et Pablo Mora, et de choisir un groupe d'Indiens pour qu'ils soient formés par les cinéastes à la prise de son et d'images et qu'ils puissent participer au tournage et au montage du documentaire³.

Pablo Mora et son équipe restent environ un mois sur le territoire yucuna. L'ensemble des plans filmés au cours de cette période représente quatre-vingts heures et ne se limite pas au déroulement de la danse : les images comprennent aussi la préparation des aliments, la fabrication des masques et des vêtements, les ateliers de prise de son et d'image destinés aux Indiens, l'expérience de l'équipe des cinéastes sur ce territoire, etc.

Au moment du montage, les chefs de la communauté expriment une certaine insatisfaction à l'égard des techniques traditionnelles employées. Ils proposent alors de faire un film pour le public des « Blancs » et un autre pour celui de la communauté : le premier serait organisé selon les principes classiques du montage, tandis que le deuxième serait une « description par images »⁴, qui respecterait la chronologie et la durée réelle de la danse, c'est-à-dire quarante-huit heures. Or, dans la mesure où cette demande s'avère impossible à satisfaire, les Yucunas acceptent, « après de longues négociations », de faire une version d'une durée de six heures. Cette version ne sera jamais achevée, et le film « yucuna » ne comptera finalement que quatre heures.

Pablo Mora explique : « Les séquences rituelles de la danse ont une durée de quarante-huit heures, au cours desquelles les personnes qui représentent les animaux entrent et sortent de la Maloca⁵. La personne qui représente tel ou tel animal doit faire au moins trois ou quatre entrées, et des mouvements différents à chaque fois. [...] Nous avons décidé de garder dans le montage une seule partie de la séquence de la danse, au lieu des trois parties »⁶.

Dans cette version, les Indiens « font abstraction de toute idée de 'réflexion', de toute idée de témoignage qui rendrait compte du rituel. Il s'agit d'une description pure, par l'image, de la danse et des mouvements du rituel »⁷. Dès lors, la version destinée à la communauté yucuna fait disparaître toute image représentant les anthropologues, l'équipe des cinéastes et les Indiens qui expliquent et commentent le rituel, de même que le générique du film. Cette version est essentiellement projetée au sein de l'école Amerú, qui est la première école autonome créée par les Indiens eux-mêmes afin de réduire l'influence religieuse des missions sur leur territoire.

Deux versions destinées aux « Blancs »

Suivant la logique des chefs yucunas, la version réalisateur et la version réalisée pour la télévision colombienne peuvent être désignées comme des films destinés aux « Blancs ». Elles ont en commun cinq parties.

- La première partie correspond au prologue du film et présente la « genèse du projet ».
- La deuxième partie comporte le « contrat » établi dans la Maloca, où les Yucunas accueillent les documentaristes. Traditionnellement, la communauté y écoute ses représentants. Pablo Mora présente son projet de mettre en images la danse de marionnette ; un contrat est signé de manière symbolique entre la communauté et les cinéastes.
- La troisième partie s'organise autour de la « formation d'un groupe de vidéo yucuna ». Une

série de séquences montre la manière dont un groupe d'Indiens est initié par les cinéastes aux techniques de la vidéo ; elles sont enrichies par les témoignages de Yucunas qui parlent de leur rapport à l'image et de leur méfiance à l'égard de l'usage qui en est fait à l'extérieur du monde indien ; ils signalent les limites du film pour l'éducation de la communauté, tout en reconnaissant l'importance de l'arrivée d'un nouveau support qui pourra aider la communauté dans la transmission de sa mémoire culturelle. Nous voyons également des échanges où les activités des documentaristes sont comparées avec celles des Indiens.

- La quatrième partie est celle de la danse de marionnette. Le documentaire rend compte de toutes les activités menées autour de ce rituel. Nous découvrons la danse elle-même, ainsi que l'importance qu'elle revêt pour la communauté avant, durant, et après son déroulement.
- Enfin, la cinquième partie montre les Indiens yucunas se rendant à la capitale, Bogotá, pour participer au travail de montage. Ils critiquent le résultat de cette expérience et en dressent un bilan.

Malgré ce découpage commun, les deux versions présentent d'importantes variantes : les cinq parties ne sont pas structurées de la même manière et la « version réalisateur » comporte plusieurs séquences qui ne figurent pas dans la version télévision. Cette dernière dure ainsi 50 minutes tandis que celle-là dure 1 h 30. Ces deux versions n'ont pas été montées au même moment : la version pour la télévision est une commande faite par la chaîne Señal Colombia en 2004 ; la « version réalisateur » est créée en 2003 à l'initiative de Pablo Mora et Lavinia Fiori pour être distribuée à l'étranger par le Fondo Mixto de Producción Cinematográfica Proimágenes en Movimiento, elle est traduite en anglais et en français. Les génériques initiaux des deux versions donnent des informations différentes. La version télévision présente tout d'abord les dates clés de l'histoire du documentaire, de 2000 à 2005 ; nous y trouvons les noms des personnes ou des institutions qui ont participé à la réalisation, suivis d'un prologue qui précède le titre ; la « version réalisateur » présente en premier le logo du Fondo Mixto de Producción Cinematográfica, Proimágenes en Movimiento, qui n'est pas mentionné dans la version télévision ; de même, les dates relatives à l'histoire du film disparaissent ; le prologue du documentaire alterne dans un premier temps avec le générique initial et, après l'apparition du titre du film, ce prologue se poursuit.

Les séquences où apparaît la langue arawak, parlée par les Indiens yucunas, ne sont pas présentées de la même façon dans les deux versions : dans la version télévision, ces séquences sont traduites en castillan, soit à travers la voix *off* d'un Indien qui parle les deux langues, soit dans des sous-titres ; dans la « version réalisateur » la traduction en langue étrangère est fournie par des sous-titres. Cet aspect souligne le fait que chaque version vise un public particulier : le public colombien non indien d'une part, le public des festivals spécialisés internationaux d'autre part.

Enfin, l'élément principal qui distingue les deux versions est la suppression de certains plans ou de certaines séquences, d'où la différence de durée de 40 minutes. Ainsi, dans la « version réalisateur » apparaît une série de trois séquences, absentes de la version télévision, qui montrent le travail des cinéastes en territoire yucuna. La première de ces séquences montre Lavinia Fiori en train de représenter sur une scène de théâtre le mythe yucuna du tigre et du cerf. La deuxième montre Pablo Mora, accompagné de Calixto et Ricardo, deux Indiens de la communauté, se préparant pour partir à la chasse : « la chasse aux images » pour le premier, la chasse au cochon ou au tapir pour les deux autres. La troisième séquence comprend l'arrivée de Lavinia Fiori chez « Matasiete », l'un des leaders de la communauté, ainsi que le dialogue qu'ils entretiennent à propos de la représentation théâtrale faite par Lavinia.

Par ailleurs, il faut ajouter les changements créés à partir du traitement de certains thèmes dans l'œuvre par les cinéastes. Arrêtons-nous sur la première partie du film pour analyser la question du voyage qui est introduite différemment dans les deux versions.

Le « voyage » dans la version télévision et dans la version réalisateur

Dans la forêt de l'Amazonie colombienne, des Indiens yucunas se disposent à célébrer un rituel ancestral sur l'origine sacrée des animaux. Voulant faire l'expérience de nouvelles formes de transmission de la mémoire culturelle, le shaman invite un couple d'anthropologues documentaristes. Peu avant leur arrivée, le shaman meurt. Ignorant les détails du projet, la communauté est dans l'attente de l'arrivée des Blancs. Ce qui suit est l'histoire racontée par les Indiens.

Ce texte, en castillan, accompagne dans la version télévision un plan où l'on voit l'aile d'un avion qui vole au-dessus des nuages et de la forêt, tandis que l'on entend le bruit du moteur. La forêt de l'Amazonie colombienne apparaît ainsi comme la scène où a lieu un « rituel ancestral » ; elle nous est également donnée comme le lieu d'arrivée d'un couple d'anthropologues documentaristes qui se déplacent pour répondre à une invitation de la communauté.

Ainsi, le réalisateur nous présente la richesse d'un voyage. S'il est vrai qu'il implique un départ, un déplacement, un lieu d'arrivée et un lieu de retour, il reste, comme le signale Rodolphe Christin, bien autre chose qu'un parcours anodin entre deux points différents situés dans l'espace⁸. Le voyage des anthropologues est marqué par certaines règles et finalités. Seule l'invitation du shaman est à l'origine de ce voyage, et celui-ci a un but précis : les anthropologues se rendent dans le territoire amazonien parce qu'ils possèdent un savoir-faire, la réalisation documentaire, qui peut contribuer à la transmission de la mémoire culturelle chez les Yucunas. Par ailleurs, tout voyage entraîne une certaine attente, tant chez le voyageur que chez celui qui l'attend. Le prologue de la version télévision souligne que la communauté se trouve dans « l'attente de l'arrivée des Blancs », ce qui suggère une expérience de l'altérité.

La « version réalisateur » introduit elle aussi l'idée de voyage dans le prologue. Elle est suggérée par un enchaînement de plans et de voix : au départ, on voit Pablo Mora qui parle au téléphone en castillan, devant une grande fenêtre à travers laquelle on peut identifier des immeubles de Bogotá ; son image et sa voix alternent avec le générique et avec des plans où figurent d'autres personnes que nous retrouverons par la suite dans le documentaire, notamment le chef yucuna Felipe Santiago Méndez ; puis, après l'apparition du titre du film, nous entendons brièvement la voix de ce dernier, suivie de celle de Lavinia Fiori qui l'interroge ; à la fin de cette série de plans, on aperçoit l'image d'un avion, sur laquelle apparaît l'inscription : « Quatre mois plus tard ».

Ce prologue nous donne de nouveaux éléments qui nous permettent de mieux comprendre certains aspects qui sont à peine énoncés dans la version télévision. Ici, le texte écrit qui apparaît dans le prologue de la version télévision est remplacé par des images. Le bruit du moteur de l'avion est remplacé par les voix des anthropologues documentaristes et celle de Felipe Santiago Méndez. La phrase : « Le shaman meurt », que nous trouvons dans la version télévision, est remplacée ici par cette phrase prononcée par le réalisateur : « Abelardo, le chef de la Maloca, a disparu depuis deux jours ». La référence à cette « disparition » met en évidence les difficultés qui ont précédé le début du tournage, et qui ont failli annuler le voyage du réalisateur et de son équipe. Pablo Mora dit au téléphone : « Si le chef est mort, alors il n'y aura pas de danse ».

Le problème de la « disparition » du chef des Yucunas est mis en avant au début du film pour souligner le fait qu'il ne s'agit pas d'un voyage anodin. Se rendre en territoire yucuna implique un certain risque, dû en grande partie à la situation de violence et de guerre qui frappe le pays. Les anthropologues documentaristes ne savent pas ce qui s'est passé exactement : « Certaines personnes disent qu'il a été pris par la guérilla, et qu'il a été tué [...] ; d'autres pensent qu'il s'est

noyé dans le fleuve Caquetá ». Ainsi, l'attente et même une certaine inquiétude sont présentes dans cette version comme dans l'autre, mais elles touchent cette fois-ci moins les Yucunas que les réalisateurs : « Ici [à Bogotá] nous pouvons imaginer des choses, mais c'est vous qui savez ce qui se passe là-bas », dit Lavinia Fiori à Felipe Santiago Méndez, lequel apparaît dès le début comme le médiateur entre deux mondes, celui des cinéastes et celui des Indiens. La même inquiétude est exprimée par l'anthropologue dont la voix *off* accompagne l'image de l'aile de l'avion en plein vol : « Abelardo n'est plus là, et nous avons organisé ce voyage avec lui. C'est lui qui a eu l'idée de tourner une vidéo ensemble. Qu'est-ce qu'il a dit aux autres gens de sa communauté ? Qu'est-ce qu'ils en pensent ? Et puis, s'il a été tué, la situation d'ordre public va être tendue. On ne nous laissera même pas filmer ». Les documentaristes partent dans l'incertitude : le tournage est comme suspendu à un fil. L'équipe ne peut d'ailleurs pas commencer le tournage au moment prévu : le voyage doit être retardé de quatre mois, comme l'indique l'inscription « Quatre mois plus tard ».

Après l'incertitude, il y a l'étonnement de l'arrivée et le défi de l'adaptation, autre thème très présent dans la « version réalisateur ». En évoquant ces aspects de l'expérience du voyage, Pablo Mora parlera plus tard d'une double sensation d'« étonnement » et d'« incommodité », due aux « limitations qu'implique le fait d'adapter le corps et l'esprit à d'autres habitudes »⁹. Comme le note Rodolphe Christin, le voyageur se trouve « face à un espace qui nécessitera la mise en œuvre de modalités d'existence spécifiques qui échappent par définition aux connaissances et savoir-faire du groupe auquel il appartient »¹⁰. La « version réalisateur » intègre ce thème de l'adaptation du cinéaste anthropologue à l'espace naturel et culturel du tournage.

Le cinéaste anthropologue sur le terrain

Le cinéaste anthropologue est un sujet qui s'éloigne pour un temps déterminé de son lieu habituel de résidence, et qui doit le plus souvent mettre entre parenthèses ses pratiques sociales et culturelles habituelles. À son retour, il construit un film, un récit, où il raconte ce qu'il a vu, mais aussi, parfois, sa propre expérience, c'est-à-dire qu'il se raconte lui-même. Dans la « version réalisateur », de nombreuses séquences sont destinées à décrire et mettre en valeur le travail des cinéastes anthropologues sur le terrain, ce qui établit une nette différence avec la version télévision où, comme l'indique Pablo Mora, « ce travail a pratiquement disparu »¹¹.

La « version réalisateur » de Pablo Mora et Lavinia Fiori introduit la question de la « réflexivité », qui fait écho aux discussions anthropologiques et esthétiques sur la crise de la représentation et du statut de l'auteur. Dans cette perspective, la présence du cinéaste anthropologue dans le film va au-delà du simple « j'y étais » : il apparaît comme un sujet qui échange en permanence avec le sujet représenté, qui questionne son approche à une culture et une société qui ne sont pas les siennes, qui juge ses propres actions lui-même et à travers le dialogue établi avec les Indiens. Le cinéaste anthropologue n'entreprend pas son travail selon son bon vouloir : il doit négocier certaines conditions ou règles établies par la communauté avant, durant et après le tournage.

Les scènes suivantes de la « version réalisateur », peuvent illustrer ce processus de dialogue entre le cinéaste anthropologue et la communauté yucuna. Dans la séquence « groupe de vidéo », Lavinia Fiori et Pablo Mora pénètrent à l'intérieur de la Maloca afin de présenter aux Yucunas le matériel avec lequel ils vont travailler, et qui restera dans la communauté après le tournage. Au fil de ces images, on entend la voix *off* d'un Yucuna qui dit : « Vous êtes arrivés, on a discuté et décidé que l'on devait parvenir à un accord. C'est ce qu'on est en train de faire maintenant ».

Lavinia Fiori sort de la Maloca. La caméra la suit. On entend à nouveau en voix *off* un Indien : « J'avais déjà préparé cette conversation. Je voulais rencontrer Lavinia, car les choses ne me semblaient pas claires et je rejetais complètement tout ça » (c'est-à-dire le projet de tournage). Nous retrouvons ensuite l'anthropologue assise à côté de l'Indien. Celui-ci a entre ses mains le projet de scénario de *La Danse de marionnette* qu'ils parcourent ensemble. La voix de l'Indien poursuit : « Le seul désaccord qu'on a trouvé dans ce projet concerne la partie de la danse de marionnette. Autrement, on est d'accord sur tout le reste ». Dans les plans suivants, nous assistons à un atelier de prise de son et d'image, où est représenté l'échange des savoirs.

Dans cette perspective, la représentation est tout autant narrative qu'esthétique, sociale et politique. Le cinéaste anthropologue présent à Puerto Córdoba Amerú ne peut pas oublier que la communauté yucuna se réclame des mouvements indiens, qui exigent le droit au contrôle de leur image et qui, dès lors, participent à la réalisation de l'œuvre comme un « fait collectif ». La réalisation de *Chronique d'une danse de marionnette* a permis aux Yucunas de découvrir une nouvelle forme de transmission de leur mémoire culturelle. Ils ont pu établir un rapport direct avec le cinéma et ont eu surtout l'occasion de faire entendre leur point de vue sur la représentation de leur image. Pour les cinéastes anthropologues, la réalisation de *Chronique d'une danse de marionnette* a signifié une perpétuelle remise en question de leur méthode de travail. Les différences entre les trois versions du film vont au-delà de la forme : elles touchent à des questions fondamentales telles que la conception de l'image et la représentation de l'autre et de soi.

Les traductions de l'espagnol ont été faites par l'auteur.

- 1 Grâce à cela, nous avons aujourd'hui des témoignages cinématographiques datant des débuts du xx^e siècle sur la vie sociale, matérielle et religieuse des habitants du détroit de Torres entre l'Australie et la Nouvelle-Guinée ou d'une partie des coutumes des Arandas d'Australie et des Papous de la Nouvelle-Guinée. Voir Marc Henri Piault, *Anthropologie et Cinéma*, Nathan, Paris 2000, pp. 16-18.
- 2 *Idem*, p. 241.
- 3 « Nous avons formé un groupe de Yucunas. [...] Ils se sont approprié les ressources techniques nécessaires pour mettre en pratique l'aventure de l'autoreprésentation » (entretien inédit avec Pablo Mora Calderón, réalisé à Santa Fé de Bogotá le 16 août 2007).
- 4 *Ibidem*.
- 5 La Maloca est une grande maison communautaire, dont le centre a un caractère sacré pour les Indiens.
- 6 Pablo Mora Calderón, entretien cité.
- 7 *Ibidem*.
- 8 Rodolphe Christin, *L'Imaginaire voyageur ou l'Expérience exotique*, L'Harmattan, Paris 2000, p. 11.
- 9 Pablo Mora Calderón, « De caníbales, peregrinos y otras historias. Sobre arte y etnografía visual », texte inédit.
- 10 Rodolphe Christin, *L'Imaginaire voyageur ou l'Expérience exotique*, cit., p. 72.
- 11 Pablo Mora Calderón, « De caníbales, peregrinos y otras historias. Sobre arte y etnografía visual », cit.