Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

28 | 2018

Capsules temporelles

Réappropriations contemporaines du rituel. Regards croisés sur le cinéma kuikuro (Haut-Xingu, Brésil) et le festival traditionnel luvale (Haut- Zambèze, Angola)

*Contemporary reappropriations of a ritual. Compared perspectives on kuikuro
cinema (upper Xingu, Brazil) and the luvale culture Festival (upper Zambezi,
Angola)*

Isabel Penoni

Traducteur : Anne-Laure Bonvalot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3849>

DOI : 10.4000/gradhiva.3849

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 28 novembre 2018

Pagination : 194-219

ISBN : 978-2-35744-111-8

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Isabel Penoni, « Réappropriations contemporaines du rituel. Regards croisés sur le cinéma kuikuro (Haut-Xingu, Brésil) et le festival traditionnel luvale (Haut-Zambèze, Angola) », *Gradhiva* [En ligne], 28 | 2018, mis en ligne le 28 novembre 2020, consulté le 07 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3849> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.3849>

Réappropriations contemporaines du rituel

Regards croisés sur le cinéma kuikuro (Haut-Xingu, Brésil) et le festival traditionnel luvale (Haut-Zambèze, Angola)

par Isabel Penoni

L'article pose un regard croisé sur la récente production artistico-culturelle de deux populations autochtones : les Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil) et les Luvale du Haut-Zambèze (Angola). L'analyse porte principalement sur la manière dont un rituel dit traditionnel se trouve réapproprié de façon inédite au moyen de nouvelles technologies et d'expressions artistico-culturelles contemporaines. Dans le cas des Kuikuro, il s'agit de réfléchir sur un ensemble de films qui abordent le rituel à travers un langage cinématographique articulant fiction et documentaire selon une nouvelle technique de la mémoire. Dans le cas des Luvale, en revanche, il s'agit d'analyser un spectacle renfermant une collection de « morceaux culturels » qui condensent et évoquent des séquences entières des principaux rituels luvale. On interrogera le rôle que jouent le festival luvale et le cinéma kuikuro dans la transmission et la préservation des savoirs rituels autochtones, c'est-à-dire, pour reprendre les termes locaux, la manière dont ces deux manifestations constituent, respectivement, un dispositif de « rappel » et un dispositif de « conservation » de la « culture ».

mots clés

patrimonialisation,
nouveaux modes mémoriels,
festival luvale, cinéma kuikuro

1. Entre guillemets, comme le souligne Carneiro da Cunha (2009) pour qualifier l'usage réflexif qui est fait de la notion de *culture* par les populations autochtones en contexte interethnique.

2. Le titre de reine Nyakatolo correspond au rang le plus prestigieux dans la tradition des Luvale d'Angola.

Fin juin 2012, je foulai pour la première fois le sol de la petite ville de Cazombo, à l'extrême est de l'Angola, en vue d'entamer mon travail de terrain chez les Luvale de la région. Initialement, mon idée était d'y rester le moins de temps possible et de gagner rapidement les hameaux alentour où je prévoyais de faire des recherches sur les rituels de guérison, plus connus sous le nom de rituels de *mahamba*. Un événement inattendu allait pourtant bouleverser mes projets. Moins d'un mois plus tard aurait lieu à Cazombo un grand festival, le Festival international traditionnel luvale : dès mon arrivée, la plupart de mes interlocuteurs m'ont convaincue de rester à Cazombo. Après tout, puisque toute la « culture¹ » luvale serait exposée lors du festival, pourquoi irais-je chercher plus loin ?

Créé en 2010 et se tenant chaque année au mois de juillet (cœur de la saison sèche dans le Haut-Zambèze), le festival luvale est rapidement devenu mon principal objet de recherche, puis le sujet central de ma thèse de doctorat (Penoni 2015). Pensé pour devenir un jour aussi célèbre que le carnaval brésilien, comme me l'a dit un jour la reine Nyakatolo², il s'inscrit dans le vaste panorama décrit par John et Jean Comaroff (2009) comme un phénomène généralisé d'objectivation et de commercialisation de la « culture », envisagée en tant que moyen de survie et d'*empowerment* (*ibid.* : 15) ou simplement de transmettre au monde le message suivant : « We exist ; we are different ; we can do something we are proud of ; we have something uniquely ours » (*ibid.* : 10). Mais ce n'est pas tout.

Outre une grande publicité de la « culture » – laquelle se trouve en effet instrumentalisée par les chefferies luvale d'Angola dans un contexte protéiforme marqué par les rivalités territoriales, les questions d'altérité ethnique et de souveraineté –, un autre aspect d'importance caractérise le festival : par sa présence concrète dans le présent, l'événement est tourné à la fois vers l'avenir et vers le passé. D'après ses organisateurs, la tenue du festival luvale a non seulement pour objectif de diffuser la « culture », mais également d'éviter à tout prix que celle-ci ne se trouve frappée d'oubli. Le *Likumbi Lya Vaka Cinyama* (« Le jour des fils de Cinyama »), ainsi qu'il est convenu d'appeler la fête en langue luvale, est le jour où l'on « se rappelle la culture ».

Cette expérience de travail auprès des Luvale d'Angola, qui m'ont associée à leur projet de « diffusion et de préservation de la culture », m'a conduite à ethnographier les éditions 2012 et 2013 de leur festival, et fait écho à une autre expérience vécue quelques années auparavant, de l'autre côté de l'Atlantique, avec les Indiens Kuikuro du Haut-Xingu (Brésil). Récemment mobilisés face au risque de « perte culturelle » dû à l'influence non-indigène croissante dans leurs villages, les Kuikuro sont aujourd'hui engagés dans un vaste « Projet de documentation » de leurs savoirs rituels auquel j'ai eu l'occasion de contribuer entre 2009 et 2010, en collaborant à la documentation du rituel *Hagaka* (Penoni 2010) et à la réalisation du premier film de fiction produit en partenariat avec les Kuikuro, *Porcs enragés* (10 min, 2012).

Les films produits par ou en partenariat avec ceux que l'on appelle les « réalisateurs kuikuro » ont été diffusés et primés dans les festivals de cinéma les plus importants au Brésil et à l'international, remplissant ainsi l'un des principaux objectifs de leurs réalisateurs, à savoir la diffusion de la « culture » kuikuro auprès d'un public non-indigène. Comme l'a mentionné le cinéaste et ethnologue Vincent Carelli dans une conférence au musée du quai Branly en 2015, c'est là une caractéristique générale du cinéma produit aujourd'hui par de nombreuses communautés indigènes d'Amazonie : constituer une sorte

de «carte d'identité» pour sortir les Indiens du «fossé d'invisibilité» dans lequel ils se trouvent. Toutefois, comme dans le cas du festival luvale, l'effort pour faire rayonner la «culture» par-delà les limites régionales n'est qu'un des aspects du dit cinéma kuikuro, qui est avant tout réalisé afin de «conserver la culture», pour qu'elle ne disparaisse pas. Ce n'est pas un hasard si la plupart des films sont marqués par une volonté de réappropriation du rituel et de l'ensemble des savoirs qui y sont attachés.

La réappropriation du rituel est également un élément structurant du festival luvale, dont la programmation offre une sorte de *pot-pourri*³ d'extraits divers et variés de cérémonies traditionnelles. Le caractère central du rituel dans ces deux manifestations artistico-culturelles, le festival luvale et le cinéma kuikuro, semble suggérer que, pour les deux communautés, le rituel se trouve au cœur de leur idée de «culture», constituant ce qu'il leur importe réellement de faire rayonner et, en même temps, de retenir. En outre, à mes yeux, une telle centralité justifie la perspective épistémologique adoptée, fondée sur le rapprochement des objets luvale et kuikuro. Ainsi, malgré l'immense écart géographique et culturel qui sépare ces deux populations autochtones, je souhaite réfléchir ici à la manière dont le rituel y est aujourd'hui réapproprié, au travers de nouvelles technologies et expressions artistico-culturelles. On insistera en particulier sur la dimension mnésique de cette réappropriation, c'est-à-dire sur la manière dont le festival luvale et le cinéma kuikuro forment, respectivement, un dispositif pour «conserver» et se «remémorer la "culture"».

Deux communautés, une même question ?

Avant de poursuivre plus avant la réflexion, il est capital de situer les deux contextes ethnographiques considérés, en rappelant notamment les différences d'échelle entre les éléments luvale et kuikuro.

Les Luvale sont un peuple de langue bantoue principalement présent dans la municipalité du Haut-Zambèze (province de Moxico, Angola) et dans les circonscriptions de Cavuma, Zambèze et Kabompo (Northwest Province, Zambie)⁴. Il s'agit d'une population de plus de cent mille habitants, aujourd'hui traversée par plusieurs frontières nationales. La région dans laquelle j'ai travaillé en Angola a été profondément affectée par les guerres successives qui ont dévasté le pays des années 1960 jusqu'au début du XXI^e siècle⁵. Au cours des plus de quarante ans de conflits qui ont ravagé la région, les Luvale ont été forcés de se réfugier ailleurs, en particulier dans la circonscription de Chavuma, en Zambie, qui a vu sa population multipliée par sept en cinquante ans (Silva 2004 : 32). Le rapatriement officiel n'a débuté qu'en 2003, et ce n'est donc que très récemment que les Luvale d'Angola ont commencé à revenir d'exil.

C'est dans ce contexte de reconstruction de la vie dans l'après-guerre que naît l'idée du Festival international traditionnel luvale qui, d'après mes interlocuteurs, est le premier événement du genre organisé en Angola. Depuis 1950, il existe en Zambie un festival comparable organisé par des groupes luvale installés de l'autre côté de la frontière. Le *Likumbi Lya Mize*, nom du festival luvale zambien, propose une programmation prisée de «cérémonies traditionnelles» qui dynamise le marché touristique du pays. Organisé en hommage au «roi» Ndungo, principale «autorité traditionnelle» luvale en Zambie, ce festival est la plus grande scène publique accueillant la *performance*

3. En français dans le texte (NdT).

4. Les Luvale s'autodésignent de différentes manières : *valuvalé* (sing. : *kaluvale*), en référence au palmier *mavale* (*Raphia farinifera*), ou encore *valwena* (sing. : *kalwena*), lorsqu'ils vivent près de la rivière Luena, en Angola (Silva 2004 : 27). Dans la littérature, ils sont souvent désignés par des termes plus englobants, comme *mawiko*, *balovale* et *ganguelas*. Pour plus d'informations sur ces ethnonymes, voir McCulloch 1951, White 1949 et Oppen 1994.

5. L'Angola a connu une longue période de conflits : après les guerres de libération nationale (1960-1975), le pays traverse une longue guerre civile qui ne prend fin qu'en 2002.

6. Les *makixi* (au singulier, *likixi*) sont des ancêtres qui apparaissent au public sous la forme de danseurs masqués. Traditionnellement présents dans les rituels de circoncision masculine (*mukanda*), ils peuvent aussi apparaître lors des cérémonies d'intronisation de chefs ou d'autres événements sociopolitiques. Il existe plus de cent types ou variations de types de *makixi* (Jordán 1998 et 2006), qui présentent des différences morphologiques et comportementales, généralement associées à leurs fonctions rituelles (Bastin 1982 et 1984 ; Wele 1993 ; Jordán 1998 et 2006).

7. Comme la plupart des hommes luvale de moins de quarante ans, mes interlocuteurs de la Cofetral étaient bilingues. C'est pourquoi de nombreuses catégories et notions associées au festival ont été formulées en portugais, comme les idées de « préservation » et d'« exposition » de la « culture ».

8. Pour plus d'informations sur les Kuikuro, voir ce qu'en dit Bruna Franchetto sur le site du Projet de documentation sur la langue karib du Haut-Xingu ou sur le kuikuro, Programme Dobes, disponible à l'adresse suivante : www.mpi.nl/dobes. De la même auteure, voir aussi l'article « Kuikuro » de l'Encyclopédie des peuples indigènes, disponible sur : www.socioambiental.org.

9. Créé par les indigénistes Claudio, Orlando et Leonardo Villas Boas, le projet pionnier du Parc indigène du Haut-Xingu (Pix) a été homologué en 1961 par le président de l'époque, Jânio Quadros. S'étendant sur 2 642 003 hectares, le Pix a été administré par les frères Villas Boas jusqu'en 1975, puis par les présidences successives de la Fondation nationale de l'Indien (Funai). À partir de 1990, l'administration du parc est passée entièrement aux mains des Indiens.

des *makixi*, célèbres danseurs masqués⁶ reconnus en 2005 patrimoine oral et immatériel de l'Humanité par l'Unesco. Bien que, du fait de la longue période de guerres et de sa récente redémocratisation l'Angola demeure encore fermé aux influences extérieures ayant leur conséquence en termes de libre circulation des personnes et d'augmentation du tourisme, l'incidence de la manifestation zambienne sur le processus de production du festival luvale est indéniable. Voisins de la frontière zambienne et suivant de près l'impact du *Likumbi Lya Mize*, les organisateurs du festival angolais, aujourd'hui réunis au sein du Comité du Festival traditionnel luvale (Cofetral), sont très au fait de la valeur de la « culture traditionnelle » en ces temps nouveaux d'internationalisation des politiques de patrimonialisation. Ce n'est pas un hasard si le principal objectif de la manifestation est de « préserver la culture », de « montrer que la culture ne s'est pas perdue⁷ », ainsi qu'ils me l'ont tant de fois répété.

Portons à présent le regard vers une autre région : celle du fleuve Xingu, au sud de l'Amazonie brésilienne, où se trouve la communauté kuikuro. Les Kuikuro⁸ sont un peuple de langue karib comptant près de six cents individus répartis sur trois villages principaux (Ipatse, Ahukugí et Lahatuá). Ils font partie du système multiethnique et multilingue du Haut-Xingu, composé de dix groupes indigènes parlant les langues arauak, karib et tupi, en plus des Trumai, de langue isolée.

D'après Michael Heckenberger (2001, 2003 et 2005), les premières occupations datent du premier millénaire après Jésus-Christ, la région connaissant ensuite des « périodes de transformation » successives, et ce jusqu'à présent. La dernière (de 1950 à aujourd'hui), qualifiée par l'auteur de « moderne », se caractérise par l'établissement définitif de l'État brésilien sur le territoire, notamment via la création du Parc indigène du Xingu en 1961⁹. Bien qu'il représente à l'évidence un dispositif de protection de la sociobiodiversité indigène, le parc induit en même temps un processus irréversible de contact avec la société nationale et d'appropriation massive des « coutumes des Blancs » (*kagaihá ügühütu*) – dont la généralisation de la langue portugaise n'est qu'un des aspects.

Inquiet de l'influence non-indigène croissante et de l'apparent désintérêt des jeunes pour l'apprentissage de leur propre « culture », en particulier des longs répertoires de chants autour desquels se structurent la plupart des rituels kuikuro, le cacique Afukaká, du village kuikuro d'Ipatse, a résolu de lancer un grand Projet de documentation des savoirs rituels de son peuple afin de garantir leur transmission aux générations futures. Ce projet naît en réponse à la progressive pénétration de la technologie chez les jeunes Kuikuro, cherchant à la mettre au service de la mémoire, « dans l'espoir que cela serve autant le passé que l'avenir » (Fausto 2011 : 14).

Le Projet de documentation kuikuro, auquel travaillent des anthropologues du Museu Nacional (« Musée national », Université fédérale de Rio de Janeiro) et des cinéastes de l'ONG Vídeo nas Aldeias (VnA, « Vidéo dans les villages »), a débuté en 2002 avec la création de l'Association indigène Kuikuro du Haut-Xingu (Aixax). Durant les dix premières années de son existence, un centre de recherches a été construit dans le village d'Ipatse, une équipe de jeunes chercheurs et de vidéastes locaux s'est créée, un important fonds numérique de chants et expressions rituelles s'est constitué, et une série de courts, moyens et longs métrages ont été produits, l'ensemble étant la partie la plus connue de ce projet.

fig. 1

Reine Nyakatolo sur son trône lors du festival Iuvale à Cazombo. Haut-Zambèze, Angola, 2013.
Photo Isabel Penoni.

fig. 2

Numéro de danse
exécuté par le *likixi*
Ngulo pendant le festival
Iuvale, Haut-Zambèze,
Angola, 2012.
Photo Isabel Penoni.

Le cinéma kuikuro, comme je l'ai déjà mentionné, est rapidement devenu le fer de lance du projet.

Cette brève présentation ne saurait bien entendu rendre compte de toute la spécificité des deux terrains ethnographiques considérés, mais tente simplement d'expliquer les différences d'échelle, et de mieux définir les unités d'analyse. Dans le premier cas, il est donc question d'un festival produit dans un contexte d'après-guerre au sein d'une société à grande échelle aux processus historiques complexes et composée de milliers de personnes qui cherchent à reprendre le cours de leur vie après une longue période d'exil hors de leur territoire. Dans le second, en revanche, c'est une production audiovisuelle réalisée dans un contexte bien plus restreint où il s'agit pour un groupe de ne pas cesser d'exister, ce qui, dans ses propres termes, revient à ne pas devenir complètement « blanc » (Fausto 2011).

Le caractère politique et stratégique de ces deux manifestations artistico-culturelles est patent et mériterait un article à lui seul. Je m'attellerai ici à comprendre quel rôle le festival luvale et le cinéma kuikuro jouent dans la transmission et la préservation de la mémoire sociale, ou du moins de la mémoire des rituels de ces deux communautés. C'est là l'un des objectifs principaux de leurs organisateurs et réalisateurs – « préserver la culture » –, et je choisis ici de le prendre au sérieux plutôt que de le considérer comme le simple fruit d'une rhétorique patrimonialiste.

Un spectacle pour « se rappeler »

Chaque fois que j'interrogeais un Luvalé sur le sens du festival annuel de Cazombo¹⁰, sa réponse commençait par ce mot qui reviendrait scander systématiquement mon travail de terrain : *cisemwa* – presque toujours rendu en portugais par « culture » ou « tradition ». Il était généralement dit que le festival servait à « exposer la culture ». Mes interlocuteurs du comité organisateur définissaient quant à eux l'événement comme un moyen de « préserver la culture ». Un important chef traditionnel a en outre formulé un jour une définition qui me semble particulièrement intéressante : d'après lui, « le jour des fils de Cinyama » est l'occasion de « se rappeler la culture ».

Le vocable *cisemwa* ne figure pas parmi les plus de cinq mille entrées référencées dans *A Dictionary of Luvalé* de A.E. Horton (1953), probablement parce qu'il n'était pas très employé à l'époque où l'auteur menait ses recherches. Sur le terrain, j'ai pour ma part eu accès à deux définitions intéressantes. L'une d'elles est en particulier féconde dans l'ethnographie du Festival traditionnel luvale, dans la mesure où elle semble précisément faire écho à la « culture » telle qu'elle est produite aujourd'hui par et dans la manifestation. Selon Abraão Lingoma, dirigeant du Cofetral et l'un de mes principaux collaborateurs sur le terrain, la *cisemwa* est comme une boîte contenant une sélection de morceaux choisis ou, pour reprendre ses propres termes, un « ensemble de mécanismes traditionnels » :

Cisemwa, c'est la tradition, c'est comme une boîte qui contient de nombreux mécanismes traditionnels, ou comme une marmite de soupe. La soupe est faite de nombreux ingrédients. Tout comme la *cisemwa*. *Cisemwa*, ce n'est pas seulement danser, manger ou pratiquer une religion, c'est tout cela au sein d'une tradition donnée. [...]

10. Cazombo est le chef-lieu de la municipalité du Haut-Zambèze (province de Moxico, Angola), aujourd'hui divisée en sept communes (en Angola, la commune est la troisième unité administrative, après la municipalité) : Cavungu, Caianda, Calunda, Lóvua, Macondo, Lumbala-Kakengue et Cazombo. Y vivent principalement des groupes luvalé et lunda-ndembu, la population totale s'élevant à 125 550 habitants, dont plus de la moitié se concentre à Cazombo.

Tout ce qui est réalisé au sein d'un groupe traditionnel donné, dans une tribu donnée, s'appelle *cisemwa*. (Lingoma, clip 1171, 3 septembre 2013. Propos originellement prononcés en portugais.)

Le festival *luvale* se tient toujours au mois de juillet. D'une durée de trois ou quatre jours, il attire près de trois mille personnes sur un territoire relativement éloigné du centre de Cazombo, dénommé *vambunda* («terre rouge»). Passée l'inauguration, consistant en une série d'actes destinés à mettre en lumière le caractère typiquement *luvale* du festival – chant d'un hymne de louanges à l'ethnie, déclamation d'un ensemble de discours politiques –, la manifestation se poursuit par ce qu'on appelle la «programmation culturelle¹¹». Celle-ci met en scène des extraits des cérémonies et des rituels traditionnels *luvale* les plus divers exécutés devant la reine Nyakatolo, c'est vers elle que tout converge dans ce festival (fig. 1). Celui-ci pourrait être défini, à l'image du spectacle xavante analysé par Laura Graham, comme l'exposition scénarisée d'une série d'extraits décontextualisés, choisis parmi les parties les plus performatives et publiques d'ensembles rituels plus vastes (Graham 2005 : 633).

Ce qui nous renvoie à nouveau à la définition que donne Lingoma de la «culture» *luvale* (*cisemwa*), qu'il compare à une boîte contenant une sélection de morceaux choisis ou à une soupe comprenant de multiples ingrédients. Coupés de leur contexte d'origine et reproduits dans le cadre de la programmation du festival, les «morceaux» présentés le jour J configurent un nouvel ensemble qui n'a pas d'existence propre hors du cadre de la manifestation. Reste cependant à savoir dans quelle mesure cette nouvelle unité, cette «culture» qu'évoquent les organisateurs du festival, constitue un dispositif capable de mobiliser l'imagination et la mémoire des gens, autrement dit leur capacité à «se rappeler».

«Morceaux culturels»

Durant les deux années où j'ai couvert le festival *luvale* dans la municipalité du Haut-Zambèze, les extraits de rituels présentés étaient qualifiés, dans le portugais d'Angola de mes interlocuteurs, de «morceaux culturels». Pour eux, lesdits morceaux constituaient des exemplaires légitimes de «la manière dont les choses se faisaient par le passé», et prenaient la forme d'objets artisanaux, de numéros de chant et de danse, de sketches théâtraux et de performances de danseurs masqués (*makixi*). Les «groupes culturels» étaient les principaux responsables de la production et de la présentation de ces morceaux. Pour sa part, le Cofetral¹² était chargé d'organiser les groupes et bien souvent de sélectionner les extraits à préparer. Les organisateurs du festival entendaient présenter une mosaïque de morceaux choisis toujours plus variée et, partant, une exposition toujours plus complète de la «culture» (*cisemwa*) *luvale*.

Le travail des dirigeants du Cofetral démarrait au contact des «plus vieux» (les anciens), qui les aidaient à cartographier les rituels, les cérémonies, mais aussi les pratiques et techniques utilisées par les *Luvale* depuis des temps immémoriaux – des savoirs dont beaucoup ont déjà disparu ou sont en voie de disparition. Venait ensuite le moment de la sélection des morceaux puis, plus crucial encore, celui de la recherche de spécialistes capables de les (re)produire. Pour ce faire, les anciens pouvaient compter

11. Pour une description détaillée des étapes d'ouverture du festival *luvale*, voir Penoni 2015.

12. Le Comité du Festival traditionnel *luvale* (Cofetral) a été créé en 2002, dans la ville de Luena (capitale de la province de Moxico), par un groupe d'«intellectuels» *luvale* exilés à l'issue des conflits qui ont touché le Haut-Zambèze, notamment dans les années 1980 et 1990. Composé principalement d'hommes *luvale* occupant des positions administratives stratégiques dans la municipalité du Haut-Zambèze, le comité travaille depuis plus de dix ans à créer les conditions nécessaires à la tenue du festival, dans le but déclaré de préserver et de diffuser la «culture» des *Luvale* tout en renforçant l'autorité de leurs «chefs traditionnels».

ci-contre

fig. 3

Numéro de danse exécuté par le *likixi* Mwana Pwo pendant le festival *luvale*. Haut-Zambèze, Angola, 2012. Photo Isabel Penoni.

fig. 4

Numéro de danse exécuté par le *likixi* Kalelwa pendant le festival *luvale*. Haut-Zambèze, Angola, 2012. Photo Isabel Penoni.

13. Au moment de mon travail de terrain, la municipalité comptait cinq « groupes culturels ». Deux d'entre eux étaient de Cazombo, deux de Cavungu et un de Lumbala-Kakengue – les communes à plus forte concentration luvale de la région. Articulés autour d'un ou deux spécialistes rituels de leur village, ces groupes participaient au festival ainsi qu'à une série d'événements socioculturels organisés par le gouvernement : les festivités du 4 avril (Journée de la Paix), du 11 novembre (Jour de l'Indépendance), du 22 novembre (Journée de l'Éducation) et le Carnaval, au mois de février. Si la demande à l'égard de ces groupes était grandissante, il n'existait pourtant pas encore de grille officielle de paiement, ce qui générait une grande insatisfaction et rendait impossible toute discussion au sujet de la valeur de la « culture » dans le contexte nouveau du festival (Penoni 2015).

sur le soutien des chefs traditionnels, qui les aidaient à localiser ces personnes et, étape décisive du processus, à les impliquer. Enfin, il incombait au Cofetral de créer les conditions nécessaires à la formation des groupes ¹³.

Au cours d'un entretien, Fernando Mulaza, l'un des fondateurs du Cofetral et mon principal interlocuteur sur le terrain, a évoqué le rôle des organisateurs du festival dans ce que nous pourrions appeler la préservation de la « culture » :

On n'arrête pas de chercher. Aujourd'hui, on présente telle moitié, demain, telle autre [...]. Une large part de la culture s'est perdue, vous savez. On s'assoit avec les plus vieux pour savoir ce qu'il faut faire : « Attention, disent-ils, si vous avez présenté ceci, vous devez aussi présenter cela. » Alors on réfléchit à la manière dont on peut présenter, organiser le morceau pour qu'il puisse exister et on cherche des gens capables de nous aider. (Muzala, clip 1056, 25 août 2013. Propos originellement prononcés en portugais.)

Ces propos expriment de manière limpide la conception des organisateurs : la « culture » que l'on cherche à exposer est faite de nombreuses « moitiés », mot ici employé pour définir les parties qui composent l'ensemble du festival et retenant particulièrement mon attention, dans la mesure où il indique à la fois le caractère fragmentaire du festival (et, par ricochet, de la « culture » qui y est produite) et des morceaux culturels eux-mêmes. En outre, ces moitiés suggèrent l'existence, ailleurs, de moitiés absentes.

En effet, les rituels, cérémonies, pratiques et techniques répertoire par le Cofetral n'étaient pas reproduits dans leur intégralité durant le festival. Ils passaient au contraire par un processus préalable de synthèse et de condensation qui les réduisait la plupart du temps à un épisode unique, voire à un objet unique, si bien que les morceaux présentés n'étaient que des fragments de rituels et de pratiques plus larges. Il ne s'agissait pas tant d'exposer un « passé » intact que de le mettre en valeur par les manifestations de son incomplétude, en montrant seulement des vestiges, des restes, des indices d'absences. Se trouvait ainsi représentée l'idée d'une « culture » en ruines, conformément à ce qu'expriment les paroles de Muzala : « Une large part de la culture s'est perdue, vous savez. » Ce faisant, le festival se constitue en dispositif à fort potentiel évocateur, nous invitant sans cesse à en compléter les espaces vides.

Dans son analyse de la (super)nature complexe et plurielle des énonciateurs et des *performers* rituels, Carlo Severi affirme que le contexte rituel se caractérise par sa capacité à susciter ce qu'il qualifie de « *capturing imagination* » (Severi 2004) – une opération mentale de projection qui consiste essentiellement à imaginer l'invisible. Cette opération se déclencherait en présence de figures complexes, chimériques, dotées d'une importance et d'une intensité particulières en ce qu'elles agglutinent des traits hétérogènes et paradoxaux dans un processus typique de condensation rituelle (Houseman et Severi 1998). Parce qu'elles donnent lieu le plus souvent à de multiples interprétations, ces figures constituent des faisceaux d'indices visuels, sonores et/ou gestuels dont les gens sont susceptibles de recomposer les parties implicites conservées dans un coin de leur tête.

fig. 5

Procession des *makixi* entrant dans la petite ville de Cazombo. Haut-Zambèze, Angola, 2012.
Photo Isabel Penoni.

Comment les rituels *luvale* se trouvent-ils donc condensés dans la structure de l'événement ? Autrement dit, dans quelle mesure les fragments de rituels exposés conduisent-ils à imaginer leurs « moitiés » absentes ?

D'une « moitié » à l'autre

Au cours de mon travail de terrain dans le Haut-Zambèze, j'ai beaucoup échangé avec les cinq principaux « groupes culturels » de la municipalité, en particulier avec les spécialistes rituels qui les dirigeaient. Au fil de nos conversations, j'ai ainsi pu accéder à un certain nombre d'informations sur les complexes rituels ayant inspiré les éditions des festivals de 2012 et 2013. Tout en m'entretenant du sens des actions rituelles, des objets, des danses et des chants, mes interlocuteurs m'ont raconté en détail les séquences rituelles dont ces fragments avaient été extraits. J'ai peu à peu compris qu'il existait une modalité très précise de reconstitution des « moitiés » absentes des morceaux présentés, soit de reconstituer dans leur intégralité les rituels auxquels ces morceaux se référaient.

Lors des éditions 2012 et 2013 du festival, ces fragments se rapportaient aux trois principaux complexes rituels *luvale* : ceux de circoncision masculine (*mukanda*), d'initiation féminine (*mwali*), de guérison et de possession (*mahamba*). Et ils correspondaient tous sans exception aux étapes initiales et finales de ces rituels, traditionnellement ouvertes au public. L'on évacuait ainsi tous les moments relatifs à la période de recueillement des néophytes

fig. 6

Procession des *makixi*
entrant dans la petite ville
de Cazombo. Haut-Zambèze,
Angola, 2012.
Photo Isabel Penoni.

dans le cas des rituels d'initiation et de traitement pour les rituels de guérison. Mais ce n'est pas tout : les extraits présentés n'étaient eux-mêmes que des versions réduites, condensées, de séquences plus vastes.

La *mukanda*¹⁴ a été le rituel le plus « cité », et parmi les fragments associés à l'étape initiale – le jour où les néophytes sont conduits sur leur lieu de réclusion –, se distingue notamment la procession des *makixi*, qui se déroulait à l'époque la veille de l'ouverture officielle du festival. À cette occasion, les *makixi* partent du cimetière où sont enterrées les anciennes reines Nyakatolo, se rendant ensuite au centre de la commune de Cazombo pour exécuter une série d'actions rituelles et présenter leurs danses typiques sur une place publique préalablement déterminée (fig. 5 et 6). Bien qu'une telle séquence soit comparable à celle que les *makixi* réalisent habituellement le premier jour d'une *mukanda* *luvale*, elle évacue en même temps d'autres actions, comme le sacrifice de chèvres et de poules qui précède le départ des néophytes pour le campement où ils seront circoncis.

L'idée selon laquelle chaque morceau présenté lors du festival résu-mait ou synthétisait des habitudes rituelles plus vastes, en particulier des séquences d'actions plus longues, s'est renforcée au fil de mes échanges avec les participants. Souvent, les membres des groupes mentionnaient des morceaux « occultés » dans le contexte du festival. En ce qui concerne la *mukanda*, la dirigeante du groupe féminin de Cazombo, spécialiste reconnue du rituel, m'a dit un jour : « Le jour J, les interprètes ne représentent pas l'ensemble du rituel de circoncision, mais seulement certaines parties, les plus faciles. Celles qui sont complexes, qui donnent plus de travail, ne sont pas représentées, mais ont été occultées¹⁵. »

Cette opération d'occultation est rapidement apparue comme une sorte de modèle présidant à l'élaboration des « morceaux culturels ». Ceci est d'autant plus patent que les actions exécutées lors du festival avaient pour fonction de « rappeler » aux membres des groupes les séquences plus vastes dont elles étaient extraites. Ainsi, tout en évoquant un morceau chanté lors du festival, les participants en énuméraient de nombreux autres qui, « occultés » ce jour-là, s'avéraient pourtant indispensables dans le contexte du rituel. De même pour chaque danse, chaque prière, chaque sacrifice, chaque esprit : tous ces éléments appartenaient à des ensembles plus vastes, auxquels j'ai pu avoir accès en visualisant des séquences entières des principaux rituels *luvale*.

En définitive, dans chaque fragment de rituel effectivement présenté se trouvaient des séries entières d'actions « occultées ». Autrement dit, chaque fragment constituait un indice de l'existence de séquences rituelles plus vastes. Aux yeux du spécialiste chargé de sélectionner ces fragments et de les articuler selon un ordre spécifique, ceux-ci faisaient immanquablement écho à d'autres « morceaux » et à d'autres séries : là où le spectateur lambda voyait un fragment, le spécialiste voyait une séquence.

En ce sens, nous pourrions dire que ce qui est à l'œuvre dans le festival, ce n'est pas seulement un mécanisme de remémoration fondé sur ce que Severi (2007) qualifie de « complexité », c'est-à-dire sur la réunion d'un faisceau d'indices susceptibles de capturer l'imagination et de mobiliser l'invisible, mais également une opération basée sur l'ordonnancement et le séquençement – déjà mise au jour dans son travail sur les populations *iatmul* (Severi 2003 et 2007). L'articulation de ces deux mécanismes – l'ordre et la puissance, la séquence et la saillance – s'avère être une importante clé de compréhension

14. La *mukanda* est un rituel de circoncision et d'initiation masculine pratiqué par tous les peuples de la région du Haut-Zambèze. Plus généralement, elle désigne aussi le campement situé à l'écart de la communauté, interdit aux femmes et aux non-initiés, où les néophytes (*tundandji*) demeurent reclus pour une période qui pouvait autrefois aller jusqu'à plus d'un an (Jordán 1999 et 2006 ; Turner 2005). Parmi les travaux d'importance portant sur la *mukanda* chez les *Luvale*, on citera Delille (1930), Gluckman (1949), White (1953) et Mwondela (1972).

15. Je souligne.

16. La pratique cinématographique s'est généralisée dans les villages indigènes brésiliens, attirant depuis les années 1990 l'attention des anthropologues et, plus récemment, de critiques et théoriciens du cinéma. Voir par exemple à cet égard les travaux de Ginsburg 1991 ; Gallois et Carelli 1992 et 1995 ; Turner 1991, 1992 et 2002 ; Brasil 2012 et 2013 ; et Caixeta de Queiroz 2004. Sur le cinéma *kuikuro* en particulier, voir Fausto 2011, 2012 et à paraître ; Belisário 2014a et 2014b.

17. Présidée par le cinéaste et anthropologue Vincent Carelli, l'association Vidéo nas Aldeias (« Vidéo dans les Villages ») a été créée au début des années 1980 dans le but de « rendre accessible l'usage du média vidéo à un nombre croissant de communautés indigènes » (Gallois et Carelli 1995 : 62). Composée initialement d'un simple centre de production de vidéos, elle s'est rapidement transformée en une école de cinéma chargée de la formation d'une génération de vidéastes indigènes, désormais célèbres pour leurs œuvres critiques à caractère délibérément militant, de nombreux films exprimant également « un désir de langage » (Bentes 2004).

18. Au cours des dix premières années du Projet de documentation, outre les films susmentionnés, d'autres courts métrages ont été produits, tels que *Kuhi Ikugu. Les Kuikuro se présentent* (*Kuhi Ikugu. Os Kuikuro se apresentam*, 2006) et *Kahehijü ügühütu. Le maniement de la caméra* (*Kahehijü ügühütu. O manejo da câmera*, 2006), qui thématisent la pratique de la vidéo chez les Kuikuro. Ces deux films figurent dans les bonus des DVD *Kuikuro* (vol. 1) de la collection « Cinéastes indigènes » (2006), qui comprend les longs métrages *Le Jour où la Lune a saigné* (2004) et *L'Odeur du péqui* (2006).

de la manière dont la mémoire des rituels luvale s'écrit par et dans le festival. Il s'agit de sélectionner et de réunir des fragments, des indices et des citations capables de mobiliser leurs propres parties implicites, et de former des séquences qui, indéfiniment, en indexent d'autres.

Un cinéma pour «conserver»

Les théories du cinéma fournissent également d'intéressants outils pour penser le festival luvale. La notion de montage proposée par Sergei Eisenstein (2002), « le montage des attractions », nous incite en effet à envisager le spectacle comme un film, comme une construction faite de collisions – ayant un effet de choc sur la pensée, nous permettant d'établir un contrepoint à l'idée selon laquelle le festival se compose de vestiges, de restes, de ruines, d'indices d'absences : dans le montage, en effet, le processus de condensation n'implique pas une présence partielle des choses. Dans un film, le fragment nous donne à voir la chose dans son intégralité, nous permettant d'imaginer ce qui est resté *hors-champ*.

La pratique cinématographique des Kuikuro débute en 2002¹⁶, à l'occasion d'un premier atelier vidéo organisé dans le village d'Ipatse par l'association VnA à l'initiative des anthropologues Carlos Fausto et Bruna Franquetto, alors coordinateurs du Projet de documentation emmené par le cacique Afukaká¹⁷. À l'issue de cet atelier, la pratique de la vidéo est rapidement devenue le fer de lance du projet, constituant l'instrument privilégié du processus de « conservation de la culture ». Toutefois, comme le remarque Takumã Kuikuro (2015), l'un des réalisateurs locaux les plus remarquables, la documentation audiovisuelle réalisée dans ce cadre a suivi deux « chemins » bien distincts : l'enregistrement dans leur intégralité de rituels en vue de leur archivage, visionnage et circulation au sein des villages ; et la production de courts, moyens et longs métrages dans le but de les projeter en salles et dans des festivals de cinéma, et de diffuser la « culture kuikuro » auprès des spectateurs non-indigènes.

Résultant de productions collaboratives, qui regroupent généralement des vidéastes indigènes, des anthropologues et des cinéastes extérieurs, les films destinés à un public non-indigène possèdent une forte composante réflexive, dans la mesure où ils témoignent d'un effort pour « témoigner de manière performative de leur “culture” » (Carneiro da Cunha 2009 : 313). On s'intéressera en particulier aux films dont le rituel et les savoirs connexes sont le sujet principal, à savoir : *Nguné Elü – Le Jour où la Lune a saigné* (*O dia em que a lua menstruou*, 28 min, 2004) ; *Imbé Gikegü – L'Odeur du péqui* (*O Cheiro de Pequi*, 36 min, 2006) ; *Hyper-femmes* (*Hiper Mulheres*, 80 min, 2011) et *Porcs enragés* (*Porcos Raivosos*, 10 min, 2012) – ce dernier ayant été réalisé par Leonardo Sette et moi-même. Conçus en partenariat avec l'association VnA au cours des dix premières années du Projet de documentation, ces films ont connu un succès considérable grâce à leur projection en salles ou lors de festivals nationaux et internationaux¹⁸.

À l'exception de *Porcs enragés*, qui met en scène un mythe kuikuro, les autres films sont des documentaires portant sur des rituels bien précis. Dans le cadre des ateliers d'Ipatse (2002-2005), les premiers films réalisés furent *Le Jour où la Lune a saigné* et *L'Odeur du péqui*. Tous deux émanent d'exercices proposés par les responsables des ateliers, qui encourageaient

ci-contre

fig. 7

Tournage du film
Les Hyper-femmes.
Haut-Xingu, Brésil, 2010.
Photo Carlos Fausto.

les vidéastes indigènes à prendre en compte les événements marquants de la vie quotidienne au village. Ainsi, *L'Odeur du péqui* intègre des enregistrements du rituel associé à la cueillette du péqui (*Caryocar brasiliense*) qui avait lieu à Ipatse au moment du premier atelier, en 2002 (fig. 9 et 10). *Le Jour où la Lune a saigné* se fonde sur l'enregistrement des actions rituelles qui ont fait suite à l'éclipse de Lune survenue lors de la projection du film *La Guerre du feu* (1981) – une activité qui était au programme de l'atelier de 2003¹⁹.

Quant à *Hyper-femmes*, il a été tourné près de dix ans après le premier atelier, alors que les vidéastes kuikuro, en collaboration avec VnA et les chercheurs du *Museu Nacional*, avaient déjà produit un certain nombre de courts et moyens métrages et filmé des dizaines d'heures de rituels pour leurs archives numériques. C'est le premier long métrage produit dans le cadre du projet à destination d'un public non-indigène qui aborde le principal rituel intertribal féminin kuikuro, le *Jamurikumalu* (fig. 7). Tourné entre mars et septembre 2010, *Hyper-femmes* a pour leitmotiv narratif la dynamique de transmission des chants féminins, axe structurant de ce rituel²⁰.

Enfin, à la même période, *Porcs enragés* met en scène le principal mythe associé au rituel des *Jamurikumalu* : la transformation des femmes kuikuro en « hyper-êtres » appelés *itseke*²¹ (fig. 11 et 12). Premier film de fiction coréalisé avec les Kuikuro à atteindre un large public non-indigène, ce court métrage allié au long métrage précédent permet une compréhension plus globale du rituel des *Jamurikumalu*, et plus généralement de ce qui se joue dans l'accomplissement des rituels chez les Kuikuro.

19. Pour une analyse détaillée de l'événement et des actions rituelles qui ont suivi, voir Fausto 2009.

20. Pour une ethnographie complète du film *Hyper-femmes*, voir Belisário 2014a.

21. Les *itseke* sont des êtres prototypiques représentant l'altérité. Dans le Xingu, la prototypie renvoie invariablement à un temps où chaque chose se voyait attribuer la condition de « personne » : tout être était doté d'intentionnalité, de réflexivité et de la capacité de communiquer (Fausto 2012). Omniprésents dans le mythe ou dans la fabulation collective des « origines », les *itseke* ou « hyper-êtres », comme les appelle Bruna Franchetto (2003), possèdent trois traits fondamentaux : excès, invisibilité et pulsion prédatrice. En outre, lorsqu'ils entrent en contact avec les humains, ils provoquent chez eux des maladies.

22. En français dans le texte (NdT).

Il y aurait bien sûr beaucoup à dire sur chacun de ces films pris individuellement. Cependant, je propose ici de les penser ensemble en cherchant à saisir ce qu'ils donnent à voir ou, pour reprendre des termes locaux, ce qu'ils « conservent » des rituels *kuikuro*.

Le jeu entre fiction et documentaire dans le cinéma *kuikuro*

Les documentaires sur les rituels à destination d'un public non-indigène cherchent généralement à montrer l'éventail des actions qu'implique l'organisation de la fête : non seulement celles qui confèrent au rituel sa dimension performative, comme les chants et les danses exécutés au centre du village, mais également celles qui ont lieu en coulisses – cuisine, réception, paiement des invités, etc.

Ce panorama d'actions visible dans les documentaires *kuikuro* ne procède pas seulement d'une pratique documentaire qui capte les événements sur le coup, à mesure qu'ils se produisent au fil de l'action rituelle mais ont aussi recours à des registres ou à des procédés typiquement fictionnels (Belisário 2014a). Le recours à la fiction apparaît généralement dès lors qu'il est question de reconstituer des événements qui, pour une raison ou pour une autre, n'ont pas pu être enregistrés sur le moment. C'est par exemple le cas de nombre d'actions rituelles qui apparaissent dans le film *Le Jour où la Lune a saigné* : beaucoup ont été rejouées quelques jours après l'éclipse de Lune dont parle le film (Fausto 2012 ; Belisário 2014a).

Des procédés de fiction sont également utilisés dans la construction de la *mise en scène*²² documentaire, comme le remarque Bernard Belisário (2014a) à propos du film *Hyper-femmes*. Ceci concerne de manière générale la *performance* des sujets filmés, qui ne dirigent jamais leur regard vers la caméra, « comme si le cinéma n'était pas là » (Comolli 2008 : 419). Ce « jeu de fiction », visible dans le « jeu documentaire » lui-même, indique que les *Kuikuro* tendent aujourd'hui à s'autoconstruire comme personnages d'une « réalité » – ou d'une « culture », devrions-nous dire – supposément autonome et indépendante de l'opération cinématographique.

Vincent Carelli considère que la fiction n'a jamais été pour les *Kuikuro* un objet de réflexion, mais plutôt une méthode régulière de travail : « Il existe chez les *Kuikuro* une caractéristique très prononcée. C'est que tout devient fiction. Tout est imbriqué » (Carelli 2011 : 99). Outre qu'elle intervient dans la production de la scène documentaire, la fiction permet également d'établir différentes catégories d'action. Je pense ici aux extraits et aux films dans lesquels le recours à la fiction est explicite, ménageant des parenthèses dans la documentation des rituels au profit de la scénarisation des mythes. C'est le cas dans *L'Odeur du péqui*, documentaire entrecoupé de fragments mettant en scène le mythe originel du péqui, et dans *Porcs enragés*, qui déroule le mythe originel des *Jamurikumalu* ou hyper-femmes. Pour moi, la différenciation manifeste entre ces deux catégories d'action – documentaire et fictionnelle – exprime ou « conserve » un aspect essentiel des savoirs rituels de la société du Haut-Xingu.

Les rituels du Haut-Xingu s'articulent autour d'un ensemble musical, d'un ou plusieurs récits mythiques, d'une scénarisation chorégraphique précise et, bien souvent, d'un type de jeu spécifique – par exemple le combat de dards dans le rituel Hagaka (Penoni 2010). Comme j'ai tenté de le montrer

**double page
précédente**

fig. 8

Séance de cinéma dans le centre du village *kuikuro* d'Itapse. Haut-Xingu, Brésil, 2010.
Photo Leonardo Sette.

ailleurs (*ibid.*) en dialogue avec ce qu’avaient déjà suggéré Fausto, Franchetto et Montagnani (2011), il existe entre ces différents genres à l’œuvre dans le rituel – musique, danse, mythe, jeu – une relation de *co-indexation* qui les lie au sein d’un même répertoire susceptible d’être mémorisé et transmis de génération en génération²³. Si certains récits mythiques font explicitement référence à des séquences rituelles, réciproquement, certaines séquences rituelles citent des récits mythiques bien précis. Ainsi, le savoir associé à un rituel spécifique renferme toujours une pluralité de genres et de supports, qui se trouvent invariablement enchâssés ou connectés les uns aux autres (Penoni 2010: 89).

Se servant des notions deleuziennes de « champ » et de « hors-champ » et dans le sillage tracé par André Brasil (2012), Belisário (2014a; 2014b) élabore une analyse intéressante des relations entre les documentaires rituels *kuikuro* et la dimension mythique et surhumaine à laquelle ils renvoient – une dimension qui, de fait, échappe à la caméra. D’après l’auteur, les films de rituels *kuikuro* sont remplis des vestiges d’une « dimension ontologique » autre, qui introduit une distance surhumaine dans la continuité spatiale du « hors-champ » (la forêt alentour) et porte donc une autre « perspective », au sens que Viveiros de Castro (2002) donne à ce terme.

D’après Belisário, le « hors-champ » des *itseke* met en lumière, d’une part, ce que Gilles Deleuze appelle l’aspect *absolu* (Deleuze 1985) du « hors-champ », par référence non pas à un « à côté » du cadre avec lequel il formerait un tout homogène, mais à un ailleurs plus radical, excédant « tout espace et tout ensemble » (2013: 279). D’autre part, le « hors-champ » surhumain des films sur les rituels *kuikuro* représenterait aussi une *disjonction ontologique*, c’est-à-dire que « le hors champ est ici l’Autre du champ, c’est le questionnement radical de la possibilité même du champ comme " point de vue souverain " » (Belisário 2014a: 123).

Revenons aux scénarisations mythiques présentes dans les films *kuikuro*: ce qui est en jeu dans le « hors-champ » qu’elles mobilisent, ce n’est pas seulement cette dimension illimitée, invisible, constitutive d’une autre ontologie. Le « hors-champ » qu’elles évoquent indique surtout l’existence de vastes trames mythiques qui, associées à des rituels spécifiques, forment avec eux des ensembles fermés et, partant, susceptibles d’être cadrés dans leur totalité, même si c’est une partie à la fois. Un aspect fondamental des savoirs rituels *kuikuro* apparaît: l’entrelacement de différents genres artistiques traditionnels qui entretiennent, dès lors, une relation de *co-indexation*.

Dans cette optique, la présence manifeste de la fiction dans les films *kuikuro* renvoie plus directement à ce que Deleuze nomme l’aspect *relatif* du « hors-champ »: l’idée selon laquelle tout cadrage n’est que le découpage d’une réalité plus grande que l’image occulte, c’est-à-dire « un découpage mobile, selon lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste que lui et avec lequel il communique » (Deleuze 1985: 22). « Champ » et « hors-champ » seraient donc toujours des unités relatives et interchangeables, puisqu’en fonction du cadrage, ce qui était « hors-champ » peut se retrouver dans le « champ », « avec le risque de susciter un nouvel ensemble non-vu, et ainsi de suite, à l’infini » (*ibid.*).

Ce caractère relatif du « champ » du rituel et du « hors-champ » mythique du cinéma *kuikuro* est plus sensible encore si l’on considère ensemble des films comme *Hyper-femmes* et *Porcs enragés*. Au moment où les personnages féminins, craignant d’être attaqués par des porcs enragés, se transforment

23. Outre la notion d’« indexation intergenres », Fausto, Franchetto et Montagnani (2011) identifient plusieurs autres principes, comme le « parallélisme », la « délexicalisation » et l’« ordonnancement », actifs dans la structuration de l’information des différents genres à l’œuvre dans les rituels *kuikuro*. Selon les auteurs, ces principes garantissent l’efficacité mnésique des longs répertoires rituels *kuikuro* transmis de génération en génération.

en femmes esprits (*itseke*), ils entonnent un chant collectif qui vient interrompre la séquence d'actions rituelles que le film met en scène – fondées sur le mythe originel des *Jamurikumalu* ou hyper-femmes. Ce chant, central dans le rituel des *Jamurikumalu*, est une manière d'actualisation de l'épisode mythique considéré. Le récit de l'origine des *Jamurikumalu*, à l'image du film basé sur ce récit, conserve par conséquent un fragment précis du rituel homonyme, qui pourtant se trouve dans le « hors-champ ». Mais cette relation s'inverse dans *Hyper-femmes*, qui met en scène le rituel des *Jamurikumalu* en faisant référence à plusieurs fragments du mythe représenté dans *Porcs enragés* et ainsi de suite, en un jeu où un morceau renverra toujours à un autre, interminablement.

Le jeu entre fiction et documentaire exprime un aspect fondamental des savoirs rituels kuikuro : l'existence d'une relation de co-indexation entre le mythe et les différents genres artistiques traditionnels à l'œuvre dans le contexte des manifestations rituelles. Il est en outre l'un des traits principaux du cinéma kuikuro qui est, au fond, une autre manière de faire de l'anthropologie.

Conclusion

Le récent contexte d'internationalisation des politiques de patrimonialisation a vu naître une profusion de projets de protection du patrimoine matériel et immatériel des peuples, dans lesquels la technologie audiovisuelle et numérique joue aujourd'hui un rôle fondamental. Ce contexte est en outre marqué par l'émergence d'une multitude de spectacles et de festivals indigènes dans lesquels le rituel devient le cœur de véritables performances d'« authenticité ». La plupart du temps, ces manifestations et autres projets artistico-culturels expriment des processus locaux de réappropriation de notions telles que la « culture » ou la « tradition » qui, bien qu'elles soient originellement élaborées hors des communautés indigènes, sont digérées et resignifiées par elles, faisant retour dans l'espace interethnique de diverses façons, qui vont de la critique native de ces concepts (Sahlins 1997a et 1997b ; Carneiro da Cunha 2009 ; Clifford 2001) à leur performatisation (Graham 2005 ; De Vienne et Allard 2005 ; Barcelos Neto 2006 ; Fiorini et Ball 2006).

Dans la littérature anthropologique, des manifestations comme le festival Iuvale et le cinéma kuikuro sont bien souvent abordées dans une perspective politique et sociologique qui, à de rares exceptions près, les envisage au prisme exclusif de leur dimension instrumentale. Ceci s'explique par le fait que les processus réflexifs d'objectivation et de spectacularisation de la « culture » qu'ils impliquent échappent difficilement à une analyse orientée par les paradigmes de l'acculturation et de l'invention de la tradition, qui projettent un « spectre d'inauthenticité » (Jolly 1992) sur les peuples indigènes en contexte postmoderne (Fausto 2006).

Dans cet article, j'ai tenté d'échapper à ce type d'approche, cherchant à éprouver, en la rapportant aux cas kuikuro et Iuvale, l'efficacité de ce que l'on a coutume d'appeler la rhétorique ou le discours patrimonialiste de la « perte » (Gonçalves 1996). Au fondement des idées de « conservation » et de « rappel de la culture », un tel discours travaille de concert avec les peuples considérés à la production de nouvelles manifestations artistico-culturelles qui expriment des formes originales de stockage et de remémoration de leurs savoirs rituels.

ci-contre

fig. 9 et 10

Scènes du tournage
du film *L'Odeur du péqui*.
Haut-Xingu, Brésil, 2005.
Photos Vincent Carelli.

Dans le cas kuikuro, il s'est agi de réfléchir concrètement à un ensemble de films renfermant un principe fondamental des savoirs rituels de cette communauté : la relation de co-indexation entre différents genres d'art traditionnel, qui se manifeste au cinéma par le jeu entre documentaire et fiction. Dans le cas luvale, on a affaire à un spectacle qui réunit une collection de « morceaux culturels » condensant et évoquant des séries entières des principaux rituels luvale dont se souviennent les spécialistes.

Le pouvoir d'évocation est à l'évidence un trait saillant de ces deux manifestations. Dans les deux cas, on est face à un type de composition qui recourt à des fragments, des passages, des citations mobilisant l'imagination et la mémoire, faisant en sorte qu'il soit possible de reconstituer aussi bien les « moitiés » absentes du festival luvale que ce qui est resté dans le « hors-champ » des films kuikuro. Ce faisant, les deux manifestations constituent de véritables dispositifs mnésiques, participant d'une réinvention des processus locaux de transmission des savoirs rituels. Il est intéressant de noter que, alors que la composition du festival luvale renvoie à un immense complexe de cérémonies et de rituels traditionnels, le jeu entre documentaire et fiction, constitutif du cinéma kuikuro, nous permet de visualiser la complexité des savoirs associés à un rituel unique.

Puisse ce premier effort de rapprochement des objets luvale et kuikuro nous permettre d'entrevoir une voie alternative à ce que Marilyn Strathern (2011) appelle la *binary license* et apporter sa pierre au vaste édifice des études de la scène indigène contemporaine en divers points du globe.

isabelpenoni@gmail.com

Univeristé fédérale de l'État de Rio de Janeiro - Post-doctorante.

Traduction du portugais par Anne-Laure Bonvalot

ci-contre

fig. 11 et 12

Plans du film
Porcs enragés, 2012.
Chef opérateur :
Leonardo Sette.

Bibliographie

Barcelos Neto, Aristóteles

2006 « Des villages indigènes aux musées d'anthropologie », trad. du portugais par E. de Vienne, *Gradhiva* 4 : 87-95.

2008 *Apapaatai. Rituais de Máscaras no Alto Xingu*. São Paulo, EDUSP.

Bastin, Marie-Louise

1982 *La Sculpture tshokwe*, trad. de l'anglais par J.B. Donne. Meudon, Alain et Françoise Chaffin.

1984 « Ritual Masks of the Chokwe », *African Arts* 17 (4) : 40-96.

Belisário, Bernard

2014a *As Hipermulheres. Cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos*. Master en communication sociale. Université de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brésil.

2014b « Os Itseke e o Fora-de-campo no Cinema Kuikuro », *Devires* 11 (2) : 98-121.

Brasil, André

2012 « Bicycles de Nhanderu: Lascas do Extracampo », *Devires* 9 (1) : 98-117.

2013 « *Mise-en-abyme* da Cultura: a Exposição do "antecampo" em, *Pi'ônhitsi e Mokoï Tekoá Petei Jeguatá* », *Significação. Revista de Cultura Audiovisual* 40 (40) : 245-267.

Caixeta de Queiroz, Ruben

2004 « Política, Estética e Ética no Projeto Vídeo nas Aldeias » [en ligne], disponible sur : www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=20 (consulté le 1^{er} juin 2016).

Carelli, Vincent

2011 « Kuikuro », in Ana Carvalho Ziller Araújo (dir.), *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda, Vídeo nas Aldeias : 92-109.

Carneiro da Cunha, Manuela

2009 *Cultura com Aspas: e Outros Ensaios*. São Paulo, CosacNaily : 311-373.

Réappropriations contemporaines du rituel. Regards croisés sur le cinéma kuikuro (Haut-Xingu, Brésil) et le festival traditionnel luvale (Haut-Zambèze, Angola). Par Isabel Penoni

Comaroff, John L. et Comaroff, Jean

2009 *Ethnicity, Inc.* Chicago, The University of Chicago Press.

Comolli, Jean-Louis

2012a « Passage à l'acteur », in Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*. Paris, Verdier : 419-429.

2012b « Cadres et corps. Notes sur trois films de Pedro Costa : *Ossos, Dans la chambre de Vanda, En avant, jeunesse!*, in Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*. Paris, Verdier : 535-547.

Clifford, James

2001 « Indigenous Articulations », *The Contemporary Pacific* 13 : 467-490.

Deleuze, Gilles

1985 *Cinema I. A imagem-movimento*, trad. du français par S. Senra. São Paulo, Brasiliense.

Delille, A

1930 « Besnijdis bij de Alundas en Aluenas in de stak ten Zuiden van Belgisch Kongo », *Anthropos* 25 (5-6).

De Vienne, Emmanuel et Allard, Olivier

2005 « Pour une poignée de dollars ? Transmission et patrimonialisation de la culture chez les Trumai du Brésil central », *Cahiers des Amériques latines* 48-49 : 127-145.

Eisenstein, Sergei

2002 *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Fausto, Carlos

2006 « A Indigenização da Mercadoria e suas Armadilhas », in Cesar Gordon, *Economia Selvagem. Ritual e Mercadoria entre os Índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo/Rio de Janeiro, Editora UNESP-ISA/NUTI.

2008 « Donos Demais: Maestria e Propriedade na Amazônia », *Mana. Estudos de Antropologia Social* 14 (2) : 280-324.

2011 « No registro da Cultura: o Cheiro dos brancos e o Cinema dos Índios », in Vincent Carelli et Ernesto Ignacio de Carvalho (dir.), *Vídeo nas Aldeias. 25 anos (1986-2011)*. Olinda, Vídeo nas Aldeias.

2012 « Sangue de Lua: Reflexões Ameríndias sobre Espíritos e Eclipses », *Journal de la Société des Américanistes* 98 : 63-80.

2016 « How Much for a Song: The Culture of Calculation and the Calculation of Culture », in Marc Brightman, Carlos Fausto et Vanessa Grotti (dir.), *Ownership and Nurture. Studies in Native Amazonian Property Relations*. Oxford, Berghahn Books : 133-155.

À paraître « Écrire avec la caméra : éléments de réflexion sur les dilemmes de la production autochtone brésilienne », texte présenté dans « Le Cinéma amerindien aujourd'hui. Genres, auteurs, effets », Nanterre, 26 mai 2016.

Fausto, Carlos et Franchetto, Bruna

2008 *Tisakisü. Tradição e Novas Tecnologias da Memória (Kuikuro, Alto Xingu)*. Rio de Janeiro, Museu do Índio/Funai.

Fausto, Carlos, Franchetto, Bruna et Montagnani, Tommaso

2011 « Les formes de la mémoire : arts verbaux et musique chez les Kuikuro du Haut Xingu », *L'Homme* 197 : 41-70.

Fiorini, Marcelo et Ball, Christopher

2006 « Le commerce de la culture, la médecine rituelle et le Coca-Cola », trad. par O. Allard, *Gradhiva* 4 : 97-113.

Franchetto, Bruna

2003 « L'autre du même : parallélisme et grammaire dans l'art verbal des récits kuikuro (caribe du Haut Xingu, Brésil) », *Amérindia* 28 : 213-248.

Ginsburg, Faye

1991 « Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village ? », *Cultural Anthropology* 6 : 92-112.

Gluckman, Max

1949 « The Roles of Sexes in Wiko Circumcision Ceremonies », in Meyer Fortes, *Social Structure. Studies presented to A.R. Radcliffe-Brown*. Oxford, Oxford University Press.

Gonçalves, José Reginaldo Santos

1996 *A Retórica da Perda. Os Discursos do Patrimônio Cultural no Brasil*. Rio de Janeiro, UFRJ/IPHAN, 1996.

Graham, Laura R.

2005 « Image and Instrumentality in a Xavante Politics of Existential Recognition: The Public Outreach Work of Eténhiritipa Pimentel Barbosa », *American Ethnologist* 32 (4) : 622-641.

Heckenberger, Michael J.

2001 « Estrutura, história e transformação: a cultura xingwana na *longue durée*, 1000-2000 », in Michael Heckenberger et Bruna Franchetto, *Os Povos do Alto Xingu. História e Cultura*. Rio de Janeiro, UFRJ : 21-62.

2005 *The Ecology of Power. Culture, Place, and Personhood in the Southern Amazon, AD 1000-2000*. New York, Routledge.

Heckenberger, Michael J., Kuikuro, Afukaka, Kuikuro, Urissapá Tabata, Russell, Christian, Schmidt, Morgan, Fausto, Carlos et Franchetto Bruna

2003 « Amazonia 1492: Pristine Forest or Cultural Parkland ? », *Science* 5640 (301) : 1710-1714.

Houseman, Michael et Severi, Carlo

1998 *Naven or the other Self. A Relational Approach to Ritual Action*. Leiden/Boston/Cologne, Brill.

Horton, Albert E.

1953 *A Dictionary of Luale*. El Monte, Rahn Brothers.

Jolly, Margaret

1992 « Specters of Inauthenticity », *The Contemporary Pacific* 4 (1) : 49-72.

Jordán, Manuel

1998 «Engaging the Ancestors: Makishi Masquerades and the Transmission of Knowledge among Chokwe and Related People», in Manuel Jordán (dir.), *Chokwe! Art and initiation among Chokwe and Related People*. Munich/New York, Prestel : 66-75.

1999 «Chokwe! Art and Initiation among Chokwe and Related People», *African Arts* 32 (2) : 18-33.

2006 *Makishi. Mask Characters of Zambia*. Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History.

Kuikuro, Takumã

2015 *Relato Afetivo. Takumã Kuikuro e Guilherme Cury* [en ligne], disponible sur : www.forumdoc.org.br/relato-afetivo-takuma-kuikuro-e-guilherme-cury/ (consulté le 9 juin 2016).

Lins, Consuelo et Mesquita, Cláudia

2008 «Crer, Não Crer, Crer apesar de Tudo. A Questão da Crença nas Imagens na Recente Produção Documental Brasileira», travail présenté lors des XVII^e rencontres annuelles de Compós (Association nationale des programmes de troisième cycle en communication) – Groupe de travail photographie, cinéma et vidéo. UNIP, São Paulo.

Marzochi, Ilana Feldman

2012 «Jogos de Cena. Ensaios Sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo». Thèse de doctorat, Ismail Norberto Xavier (dir.). Université de São Paulo.

McCulloch, Merran

1951 *The Southern Lunda and the Related Peoples (Northern Rhodesia, Belgian Congo, Angola)*. Londres, International African Institute.

Mwondela, Willie R.

1972 *Mukanda and Makishi in North-Western Zambia*. Lusaka, National Educational Company of Zambia.

Oppen, Achim von

1994 *Terms of Trade and Terms of Trust. The History and the Contexts of Pre-colonial Market Production around the Upper Zambezi and Kasai*. Münster, Lit Verlag.

Penoni, Isabel Ribeiro

2010 «Jawari. Ritual, Complexidade e Performance no Alto Xingu». Mémoire de maîtrise. PPGAS – Museu Nacional/UFRJ.

2015 «O Pior ainda não aconteceu» : Espetáculo, Memória e Política entre os Luvale do Alto Zambeze (Angola). Thèse de doctorat. PPGAS – Museu Nacional/UFRJ.

Sahlins, Marshall

1997a «O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte I)», *Mana* 3 (1) : 41-73, trad. en portugais par Déborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro.

1997b «O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte II)», *Mana* 3 (2) : 103-150, trad. en portugais par Déborah Danowski et Eduardo Viveiros de Castro.

Severi, Carlo

2003 «Warburg anthropologue ou le déchiffrement d’une utopie. De la biologie des images à l’anthropologie de la mémoire», *L’Homme* 165 : 77-128.

2004 «Capturing Imagination: A Cognitive Approach to Cultural Complexity», *Journal of the Royal Anthropological Institute* 10 (4) : 815-838.

2007 *Le Principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire*. Paris, éditions Rue d’Ulm/musée du quai Branly, coll. «Aesthetica».

Silva, Sônia

2004 *Vidas em Jogo. Cestas de Adivinhação e Refugiados Angolanos na Zâmbia*. Lisbonne, Imprensa de Ciências Sociais.

Strathern, Marilyn

2011 «Binary License», *Common Knowledge* 17 (1) : 87-103.

Tilkin Gallois, Dominique et Carelli, Vincent

1992 «Video Nas Aldeias: A Experiência Waiãpi», *Cadernos de Campo* 2 (2) : 25-36.

1995 «Video e Diálogo Cultural: Experiência do Projeto Video nas Aldeias», *Horizontes Antropológicos* 2 : 61-72.

Turner, Terence

1991 «The Social Dynamics of Video Media in an Indigenous Society: The Cultural Meaning and the Personal Politics of Video-making in Kayapo Communities», *Visual Anthropology Review* 7 (2) : 68-76.

1992 «Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video», *Anthropology Today* 8 (6) : 5-16.

2002 «Representation, Politics and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples», in Ginsburg, Faye D., Abu-Lughod, Lila et Larkin, Brian (éd.), *Media worlds: anthropology on new terrain*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press: 75-89.

Turner, Victor

2005 *Floresta de Símbolos. Aspectos do Ritual Ndembu*, trad. de l’anglais par P. G. Hilu de Rocha Pinto. Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense.

Viveiros de Castro, Eduardo

2002 «Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena», in Eduardo Viveiros de Castro, *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo, Cosac Naify.

Wele, Patrick

1993 *Likumbi Lya Mize and other Luvale Traditional Ceremonies*. Lusaka, Zambia Education Publishing House.

White, C.M.N.

1949 «The Balovale Peoples and their Historical Background», *The Rhodes-Livingstone Journal* 8.

1953 «Notes on the Circumcision Rites of the Balovale Tribes», *African Studies* 12 (2) : 41-56

page 194 et ci-contre

Numéro de danse exécuté par le *likixi* Ngulo pendant le festival luvale. Haut-Zambéze, Angola, 2012 (détail). Photo Isabel Penoni.