



HAL
open science

Les Wayãpi au Festival d'Avignon

Jean-Michel Beudet

► **To cite this version:**

Jean-Michel Beudet. Les Wayãpi au Festival d'Avignon. Serge Mam Lam Fouck; Isabelle Hidair. La Question du patrimoine en Guyane française. Diversité culturelle et patrimonialisation. Processus et dynamiques des constructions identitaires, Ibis Rouge, pp.357-373, 2011, 97862684450640767. hal-01657377

HAL Id: hal-01657377

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01657377v1>

Submitted on 6 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les Wayãpi au Festival d'Avignon

Un spectacle interculturel, un acte diplomatique

Jean-Michel Beaudet

En 1987, le Festival d'Avignon programma une série de concerts dont le thème était les grands fleuves, et présentée ainsi :

... Blues du Mississipi, incantations bauls du Gange, musique bechari ou chants religieux du Nil, chœurs polyphoniques de la Volga, musique indienne d'Amazonie ou bateliers du Yang Tsé et du Zaïre, tous viennent à la rencontre du Rhône qui lui aussi nous donne à entendre ses chants d'hier et d'aujourd'hui.

L'Amazone, fleuve au plus gros débit du monde¹, était représenté par les Wayãpi de Camopi et de Trois-Sauts². Malgré les nombreuses difficultés et embûches, la tournée de ces danseurs de l'Oyapock fut un succès : les spectateurs, la direction du Festival et les musiciens se déclarèrent contents du spectacle.

Ayant été contracté comme conseiller artistique, j'ai aidé à la conception et à la réalisation matérielle de ces concerts, et j'ai accompagné les dix musiciens de l'Oyapock pour toute cette tournée. Le présent texte se veut d'abord une relation de cette aventure, contribuant ainsi à une documentation écrite sur ce type de voyages, pour lesquels les récits de première main sont en général manquants (Clifford, 1997 : 198). Je tacherai ainsi de donner quelques éléments de réflexion supplémentaires sur les spectacles interculturels.

Les gens de l'Oyapock, leurs voisins aussi, conçoivent leurs danses à la fois comme un patrimoine prestigieux et comme un espace d'échange interculturel. Mais, depuis l'effondrement démographique du XIX^e siècle, cette composante relationnelle s'est fortement affaiblie : les Wayana et les Wayãpi ne vont plus danser les uns chez les autres. Aujourd'hui, avec le renouveau démographique et culturel des nations amérindiennes, ce type de spectacle moderne, sur scène, constitue à la fois une affirmation patrimoniale dans le cadre de relations extérieures, et aussi, peut-être, une des possibilités actuelles de dynamiser ces patrimoines musico-chorégraphiques. Ce

1 On peut noter que le Niger, fleuve le plus long du monde, n'était pas présent.

2 Pour des raisons administratives (papiers pour passer les frontières), des musiciens venant du Brésil n'avaient pu être retenus. Ainsi, plutôt qu'un fleuve, c'est toute l'hydrographie de la grande Amazonie que les gens de l'Oyapock représentaient.

mouvement de projection de sa propre culture sur les scènes mondiales est en forte expansion depuis les années 80 dans les basses terres d'Amérique du Sud, il a même commencé plus tôt dans d'autres continents comme l'Océanie.

La préparation

Lors de la toute première réunion avec les organisateurs de cette série de spectacles, Véronique Charrier et Alain Weber, et avant même tout accord de principe, j'ai posé des conditions impératives à la venue des danseurs wayāpi. En effet, nous étions bien conscients de ce que pouvait signifier un tel voyage pour les gens de l'Oyapock, et des risques politiques et moraux encourus par ces hommes qui allaient quitter leur village et danser sur scène dans un pays lointain pour la première fois de leur vie et de leur peuple. Ces choix contractuels avec la direction du Festival d'Avignon étaient les suivants :

- il y aurait dix danseurs sur scène (et non trois ou quatre, ce qui aurait été maigre, sans puissance) ;
- ils recevraient des cachets ;
- ils seraient logés dans des hôtels de qualité, et mangeraient dans de vrais restaurants ;
- ils présenteraient deux spectacles, pas plus, pour ne pas revenir fatigués ;
- je serais avec eux un mois avant la tournée, et je les raccompagnerais jusqu'à l'Oyapock (ce qui impliquait que le festival paie mon voyage depuis l'Océanie de l'ouest où j'étais en poste, et me rémunère pendant deux mois) ;
- chaque danseur recevrait la somme nécessaire pour s'acheter à Cayenne, avant de partir, deux ensembles de vêtements complets (chemises, pantalons, chaussettes, chaussures, veste, etc.) ;
- il n'était pas possible de garantir que les instruments de musique seraient en état de sonner à leur arrivée en Avignon. En effet, la plupart de ces instruments étaient confectionnés à partir de matériaux frais – bambou et roseau verts – qui risquaient de se dessécher pendant le voyage ;
- enfin, la réalisation effective de la tournée restait conditionnée à une acceptation formelle des musiciens après exposé approfondi des tenants et aboutissants de ce contrat.

On le voit, je prévenais les risques d'atteinte à la dignité de ces musiciens-danseurs, en veillant au traitement dont ils seraient l'objet. Et la direction du Festival a approuvé et accepté ces conditions sans aucune hésitation. De fait, les danseurs wayāpi ont été accueillis comme les chanteurs du Yang Tsé par exemple, de la même manière que la majorité des artistes invités à

Avignon. Avec peut-être un petit plus, une prévenance et une attention particulières ; c'est du moins ce qu'ils ont ressenti.

Il est nécessaire aussi de préciser que dans l'Europe des années 1980, la présentation sur scène de musiciens non occidentaux était nettement moins fréquente qu'aujourd'hui. Ces deux caractéristiques – implication financière et morale du Festival d'Avignon, rareté des spectacles de ce type – ont donné à cette tournée une valeur particulière, un caractère d'exception ressenti par toutes les parties en présence (musiciens, organisateurs, spectateurs, presse, ministères impliqués).

Lorsque je suis arrivé en Guyane, deux mois avant la date des spectacles, je suis allé voir Félix Tiouka qui était mon ami depuis dix ans, et surtout l'homme politique amérindien dont la voix était la plus écoutée aussi bien parmi les siens qu'en Guyane et en France hexagonale. Il s'est aussitôt associé à l'entreprise, a beaucoup aidé à la préparation des concerts³, est venu jusqu'à Camopi et Trois-Sauts, et enfin s'est associé à la tournée en tant qu'accompagnateur, le Festival finançant son voyage et son hébergement. Accompagnateur très actif, mais aussi observateur, il apportait, en tant que président de l'Association des Amérindiens de Guyane Française, une forme d'approbation politique à cette tournée.

La remontée de l'Oyapock a bien mal commencé : à la suite d'une série d'erreurs du jeune motoriste, nous avons coulé à Saut Maripa, en amont de Saint-Georges-de-l'Oyapock, dans une passe très dangereuse. Il n'y a eu aucun dommage corporel, mais j'y ai perdu presque tout mes bagages (cartouches, perles, tissus, livres, cahiers, enregistreur, quelques vêtements, etc.), et à la faveur de cet accident, un canot tout neuf d'un homme de Trois-Sauts a été volé. En définitive, c'est Kapu, homme très expérimenté de Camopi qui nous a emmenés. À Camopi s'est tenue une réunion du conseil municipal, en présence des cinq musiciens du moyen Oyapock, et d'autres autorités coutumières. Le maire, Paul Suitman, a tout de suite donné son approbation officielle et amicale à ce projet. Je crois même qu'il aurait été content d'en faire partie, car il était lui-même musicien, mais les aînés des grandes familles wayāpi avaient eu la priorité. Nous apprîmes alors que le choix des musiciens partant en Avignon avait déjà été fixé : il y aurait cinq danseurs de Trois-Sauts, et cinq du moyen Oyapock. J'ai pu ainsi exposer une première fois les contenus et les conditions précises de la tournée. La conversation autour de la table de la mairie avait un caractère solennel qui pour toute la suite a imprégné les échanges, les réunions, les postures. De même, quelques jours plus tard à Trois-Sauts⁴, l'assemblée des hommes

3 Autre aide précieuse que je dois saluer ici, celle du docteur Pascal Chaud, à l'époque responsable de la Sous-Direction Départementale des Affaires Sanitaires et Sociales, qui a assuré avec discrétion et passion le suivi médical de la tournée.

4 C'est Joseph Chanel, futur maire, qui a été chargé de nous conduire jusqu'à Trois-Sauts. Voyage magnifique, dans un des premiers canots en coque d'aluminium de Camopi, avec un moteur puissant ; nous avons pêché des *paku* et Félix les a cuisinés en pimantade lors de notre halte du soir.

importants sous la présidence du chef Antoine Tamali, a officiellement donné son accord à cette tournée, après exposé et discussion de ses contenus et conditions.

Voici les noms des hommes qui sont allés danser en France. Tous pères de famille, ils avaient à l'époque entre 28 et 50 ans (je les donne ici en suivant l'ordre de la chaîne des danseurs) : Jacky Pawe, Aso (André Zidock), Robert Yawalu, Ilipe (Paul Lassouka), Kwataka (Charles Miso), Jacques Benoît, Raoul Mata, Christophe Louis, Julien Yamann, Breteau Jean-Baptiste.

On voit que, conformément aux lois de la danse wayāpi, les grandes familles étaient représentées de manière relativement équilibrée, chacune de ces familles devant en principe être représentée par son aîné. Nous avions donc là la « crème de la crème », tant du point de vue musico-chorégraphique, que politique. Robert Yawalu par exemple, est un homme politique important, chargé notamment par les siens de faire l'interface entre les gens du haut Oyapock et le monde administratif de Cayenne. Il danse rarement, mais lors de ces concerts, il s'est révélé un excellent danseur, vif et souple, connaissant parfaitement les répertoires. La solennité générale tenait bien sûr au fait que pour la première fois une délégation de représentants politiques wayāpi se rendait en visite officielle auprès des alliés français. Mais il y avait plus : cette composition de la chaîne des danseurs, produisait et exposait une alliance formelle entre les gens du haut Oyapock et ceux du moyen fleuve. Et ce n'était pas rien, car d'une part cette alliance n'était (et n'est toujours) pas évidente, d'autre part, elle dépassait délibérément les jeux politiques factionnels et électoraux ; événement peut-être le plus important, sous prétexte de répétitions en vue du spectacle, les danseurs de Camopi *accompagnés de leurs épouses et de leurs enfants* sont montés jusqu'à Trois-Sauts où les femmes les ont accueillis, logés, nourris et abreuvés pendant quelques jours. À ma connaissance c'est la seule fois qu'une telle délégation a fait ce voyage jusqu'à Trois-Sauts en cinquante ans au moins. Il est remarquable aussi que dans cette sélection, qui a dû être délicate, étaient présents les trois fils de défunt Eugène Ināmu, grand musicien et chef du village de Masikili. Et bien sûr, il y avait « Louis », à l'époque le chamane le plus puissant du moyen et du haut Oyapock.

Après quelques échanges avec les programmateurs du Festival d'Avignon, et quelques conversations brèves mais remarquablement efficaces avec les musiciens de l'Oyapock, nous avons agencé la représentation en trois tableaux successifs : des solos de flûte, un orchestre de clarinettes *tule*, une grande danse. J'ai pris une part importante dans le choix de cet agencement général en forme de triptyque, parce que l'ethnographie musicale avait montré qu'il correspondait à une répartition effective des pratiques musicales sur l'Oyapock⁵, et parce qu'il semblait propre à ménager

5 Voir Beaudet, 1997.

une dynamique dramatique opportune, à savoir une intensité croissant par paliers. Mais, il importe de le souligner ici, les choix des contenus des répertoires et de leurs interprètes furent le fait des musiciens eux-mêmes. Comme suite pour orchestre de *tule*, ils ont choisi *Alalawayu*, nom d'un anaconda mythique, suite qui présentait l'avantage de ne pas être trop complexe à jouer, et d'être connue de tous. Les meneurs en furent les hommes originaires de Masikili. Comme grande danse ils ont choisi la danse des poissons *paku*⁶. Cette danse appartient à l'ensemble *kāwey'u*, rassemblant les danses des poissons qui sont les plus imposantes de toutes. *Paku* était une danse universellement connue sur le moyen et le haut Oyapock, au point qu'on pouvait à l'époque la qualifier « d'hymne national » des Wayāpi de ce fleuve ; ce qui en faisait un choix évident pour une présentation devant une nation étrangère. Le danseur de tête en fut Jacky Pawe, ce qui lui a conféré une autorité morale et un poids politique reconnus sur tout le fleuve et qui depuis vont croissant. Il était immédiatement suivi – ou encadré, selon les motifs de la chorégraphie – par Aso et Robert Yawalu, qui tenaient ainsi le rôle des *ipilāylaānga*, les « piranhas ». Ces postes chorégraphiques sont eux aussi très importants, et lorsque l'on se remémore une danse, on dit « ils ont dansé cela à tel village, le premier danseur était X, les piranhas étaient... ». Dans le cas d'Avignon, Aso, dansant juste après Jacky en tant que premier piranha, se positionnait clairement comme prétendant à la chefferie. Lorsque dans les années suivantes il s'est confirmé que Jacky serait le futur chef du village Zidock, et grand représentant de tout le haut Oyapock, Aso, fils de Zidock, s'est écarté, pour ne pas dire exilé, sur le moyen Oyapock où il s'est remarié⁷ et a fondé un nouveau quartier, en aval de Camopi. On voit bien là comme les actes de danse font l'articulation entre les relations extérieures et les jeux politiques internes, comme ils ont à la fois produit de l'unité vis-à-vis de l'extérieur et dynamisé les compétitions internes pour le prestige⁸.

Le voyage et le spectacle

Le voyage vers Avignon a commencé par une descente du fleuve vers Camopi, les danseurs et leurs accompagnateurs sur une même grande pirogue. Ce voyage n'a pas très bien commencé, le moteur hors bord est tombé en panne, et nous avons dû nous arrêter en pleine nuit à un comptoir d'orpailleurs brésiliens, que nous avons quitté aussitôt pour aller dormir plus bas, sur une île, loin des orpailleurs considérés par les gens de

6 *Myletes paku*.

7 Avec Sapu, fille du chef Apioko, veuve du maire Paul Suitman.

8 Voir Beaudet, 1997.

l'Oyapock comme des envahisseurs dangereux⁹. À Camopi, l'ensemble de la troupe a présenté la danse du poisson *paku*, sur la place de la mairie. On voit donc qu'avec les répétitions de l'orchestre de clarinettes *tule*, et avec la première présentation de la danse *paku* à Trois-Sauts, ces gens de l'Oyapock ont d'abord dansé pour eux-mêmes ; danser une grande danse comme celle du *paku*, hors cérémonie, sur la place de la mairie, étant littéralement une première. Par ailleurs, il est remarquable que le spectacle sur scène à Avignon ait été une réussite alors qu'il n'a jamais été possible de le « filer » préalablement : aucune répétition ou répétition générale n'a mis en scène la succession des trois tableaux, ou même seulement de deux d'entre eux !

Admirable aisance, fermeté, sens du spectacle de la part de ces musiciens qui n'étaient ni des professionnels, ni même des spécialistes, dont la musique et la danse n'étaient qu'une de leurs multiples compétences. Mais il convient de rappeler que la composante de spectacle (se présenter devant un public) ne leur était nullement étrangère. Lorsqu'on danse sur la place du village, il y a bien là aussi des acteurs et des spectateurs, et on peut qualifier ces actes musico-chorégraphiques de théâtre musical. Se montrer aux autres n'était pas ressenti comme une agression mais comme une valorisation dont les modalités étaient largement incluses dans leur pratique et leur histoire culturelle et politique. Il y a certes des différences importantes : au village, les danseurs sont au même niveau que les spectateurs, il n'y a ni scène, ni gradins ; au village la danse ne constitue que la moitié de la cérémonie, l'autre versant, tout aussi important, est constitué par les libations, le *kasili*¹⁰ préparé et servi par les femmes ; au village les enfants courent partout, des chiens peuvent traverser la scène...

Les hommes wayāpi ont dansé à Avignon devant un public d'environ 500 personnes, ce qui représente deux fois plus que dans leurs villages, mais n'est pas non plus une quantité écrasante ; cela gardait, surtout pour un spectacle nocturne, un aspect intime, simple. Enfin autre différence importante, de la suite *tule* et de la danse du poisson *paku*, ils n'ont pu présenter que des fragments.

Le voyage et le spectacle pourraient être décrits à partir de nombreuses anecdotes, amusantes ou graves, mais je ne m'arrêterai qu'à celles qui me semblent significatives. Une après-midi entière avec quatre accompagnateurs dans un supermarché de Cayenne pour que chaque musicien puisse se

9 Au milieu des années 1980, le fleuve Oyapock avait été envahi par des barges d'orpailleurs. En 1987 on pouvait qualifier la situation de repli, autant selon les dires de tous – orpailleurs, administrateurs, médecins – qu'au vu du compte des barges de pompage entre Saint Georges et Camopi : 80 en mai selon l'équipe ORSTOM, et, selon mes comptes 50 en juin, 40 en juillet ; il n'y avait plus de barge en amont de Camopi. La situation sanitaire était moins problématique (moins de cas de paludisme que l'année précédente), mais s'est fixée chez les Amérindiens une mauvaise image des « Brésiliens » en général.

10 Bière de manioc.

constituer une garde-robe de ville. Un accident dans un parking de Pointe-à-Pitre où nous avons dû faire escale : un musicien a été renversé par une voiture et a porté un plâtre pendant tout le reste du voyage. Ce ne fut pas grave, et la faute en revenait à l'automobiliste, mais j'en ai ressenti une forte responsabilité. Les musiciens y ont vu la preuve que ce voyage comportait des dangers, et par la suite ils se sont appliqués, dans les rues des villes, à marcher derrière moi selon une « file indienne » stricte, adoptant rarement la posture de touristes promeneurs. Au cours de l'ensemble du voyage, Louis, le chamane, a désigné explicitement trois zones dangereuses : les surfaces brûlées dans la campagne provençale, une centrale nucléaire vue du train, les rues de Paris la nuit. Devant tant de constructions, bâtiments, immeubles et monuments, les Français ont été qualifiés de *takuluya*, « gens de la pierre ». La seule chose considérée comme vraiment pénible fut la rigidité des horaires de train. Dans le TGV, certaines annonces par haut-parleur étaient précédées d'un petit carillon électronique, trois notes qui sortaient de nulle part et qui, chaque fois, provoquaient surprise, questions, amusement. La seule réclamation que les musiciens ont formulée porta sur les sandwiches qu'on leur proposait pour la deuxième fois lors d'un déplacement. Ils ont été invités dans deux familles pour y prendre un repas et y dormir. L'occasion de se détendre véritablement entre les deux spectacles, de manger à leur rythme et à leur goût (une daube), de boire et bavarder sans penser aux spectacles. Des années après, j'ai réalisé que grâce notamment à un budget élevé, cette tournée s'était déroulée dans des conditions que l'on pourrait qualifier de luxueuses. Les musiciens l'ont perçu à travers le confort et la fluidité de l'ensemble.

La tension est montée au moment du premier concert : le trac, le temps comprimé, l'afflux des photographes. Le compte à rebours prévoyait le début du spectacle à 21 heures, la préparation des parures et des instruments à 20 heures en coulisses. Il fallait donc dîner avant, et nous nous étions donnés rendez-vous à 19 heures précises pour aller au restaurant. À 19 heures 15, personne ; je vais dans la chambre de Jacky Pawe, Jacky, le danseur principal sur qui repose de fait toute la responsabilité du spectacle. Il sort de sa douche, se coiffe posément, lentement. Puis, toujours avec ces mêmes gestes délicats et très lents, il ouvre sa valise et en sort ses colliers de perles, sa couronne, ses plumes, un à un chacun des éléments de sa parure de danse, qu'il place sur son lit en s'assurant qu'il n'oublie rien¹¹. Avec ses perles et ses plumes, avec ses gestes lents, il se mettait en condition, se donnait l'assurance et le courage pour se lancer dans l'inconnu : une scène, un public étranger, un programme musical inusité.

Pour parer au risque de dessèchement des instruments en roseau et en bambou vert, ceux-ci avaient été transportés depuis le haut Oyapock dans

11 Il n'était pas question de bousculer cette préparation, j'ai fait apporter un repas froid à chacun des musiciens.

des sacs en plastique¹², étanches, et contenant un peu d'eau et d'alcool à 90°. Lorsque ces aérophones ont été déballés avant le concert, puis recomposés et testés, ils sentaient l'alcool, et, malgré le trac, les musiciens sont entrés sur scène en riant de cette conjonction, inattendue en Avignon mais nécessaire chez eux : pas de musique dansée sans alcool, sans bière de manioc (pour les spectacles, je m'étais tout de même débrouillé pour qu'il y ait quelques bouteilles de bière en coulisse). Les concerts se sont bien déroulés. La musique était bonne, les musiciens-danseurs ont réussi à faire sentir au public certaines significations importantes de ces répertoires : intimité et tranquillité des solos de flûte, altérité sonore des clarinettes *tule* (ces instruments ne sauraient venir que d'un ailleurs, nous nous cultivons à partir de ces mondes incultes), et, enfin apparat, puissance cinétique et sonore des grandes danses. Le défaut de mise en scène que je retiens, est que nous n'avons pas réussi à accorder l'éclairage aux trois répertoires. Au lieu de rester dans une relative obscurité comme nous l'avons fait, nous aurions dû ménager une progression, tableau par tableau, des ombres vers la grande lumière, ce qui correspondait au temps, à la luminosité de ces répertoires. En revanche la durée totale (55 minutes) et le parcours dramatique du spectacle ont très bien marché. Je me souviens du directeur du Festival d'Avignon, Alain Grombecque, surgissant en coulisse et me criant « C'est bon ! Il faut arrêter maintenant ! », au moment même où les danseurs poussaient leur cri final, concluant la grande danse et saluant leur propre succès. Les applaudissements furent longs et les danseurs ne sachant que faire (c'était la première fois qu'ils étaient applaudis) ont fait un tour de scène, en disant au revoir de la main. Puis, quand les spectateurs sont partis, Alain Grombecque a apporté du vin du Rhône et Kwataka lui a posé une couronne de plumes sur la tête.

Les suites

Suivant les vœux formulés par les musiciens avant leur départ, cette tournée a bénéficié d'une couverture journalistique importante. En premier lieu, une équipe de la chaîne de télévision RFO Guyane est restée une journée à Trois-Sauts pour filmer une des répétitions, puis a suivi les danseurs de Cayenne jusqu'en Avignon, ce qui lui a permis de réaliser une première présentation au journal télévisé en juillet¹³, puis, quelques mois après, un documentaire de 30 minutes. Outre les articles dans les quotidiens, il y eut deux conférences de presse dans le cadre officiel du Festival d'Avignon, un reportage de trois minutes sur la chaîne de télévision Antenne 2 et une présentation de trois minutes au journal télévisé de TF1 de 13 heures, avec

12 C'est ainsi que faisaient les botanistes de l'ORSTOM quand ils voulaient rapporter des échantillons frais.

13 RFO hebdo - 26/07/1987 - 01min42s. Archives INA : <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/CAC01039764/festival-d-avignon.fr.html>

Yves Mourousi et Marie-Laure Augry. Méfiant a priori devant ces journalistes vedettes, j'ai dû reconnaître leur professionnalisme. Ils se sont notamment appliqués de manière perceptible à éviter tout risque de dépréciation verbale ou « d'exotisation » des musiciens. Enfin, il y eut plusieurs émissions de radio, sur France Culture, RFI et à la radio nationale de Suède. Je me suis efforcé de m'effacer le plus possible, de laisser les musiciens parler sans intermédiaire, mais la majorité de ces réponses à la presse comportait trois parties : une description de la vie dans les villages de l'Oyapock, par un des musiciens ; une présentation plus technique de la musique par moi-même ; une mise en relation de la tournée avec la question amérindienne en Guyane, par Félix Tiouka. Précisons encore que ces entretiens dans les médias avaient la même forme, les mêmes caractéristiques que pour les autres invités du festival. Ainsi, lors du journal télévisé de TF1, les danseurs wayāpi ont été présentés en même temps que la danseuse étoile Sylvie Guilhem. Pour ma part, j'ai trouvé qu'il y avait eu beaucoup de presse, mais les danseurs auraient souhaité qu'il y en ait plus encore. Lors de la tournée elle-même, je n'ai pas pris pleinement conscience de l'importance historique de ce voyage. Les hommes wayāpi, eux, si. Du début à la fin, ils se sont considérés comme des représentants wayāpi, en délégation au pays des alliés français, leur apportant une production prestigieuse, la danse.

Globalement, cette tournée a eu plus d'effets perceptibles en Guyane que dans l'hexagone. À leur retour, par exemple les musiciens furent invités à Awala où ils eurent une petite tendance à se comporter en vedettes, ou tout au moins à affirmer auprès des Kali'na leur fierté d'avoir représenté bellement les Amérindiens. Il y eut des conséquences négatives aussi : Robert Yawalu est revenu avec une oreille malade, et, malgré les soins immédiats du chamane et ceux des médecins, étalés sur plusieurs années, il n'a pas récupéré l'audition de cette oreille. Certains élus de Camopi ont exprimé une volonté de vendre leurs danses, comme du folklore, mais ils ne sont pas passés aux actes. Dans la suite de cette volonté de certains élus, est apparu le terme « danse traditionnelle ». C'est une autre conséquence que je juge négative, car cela a contribué à créer et renforcer un fossé de générations. Précédemment, certains dispositifs permettaient le mélange dans l'espace social de personnes de générations et d'âges différents. Parmi eux, l'étalement des naissances et la terminologie de parenté rendaient possible d'appeler « oncle », par exemple, un homme plus jeune que soi ; la danse associait dans une même chaîne des hommes et des femmes d'âge et de générations différentes. L'opposition systématique des danses de « jeunes » (zouk, reggae, hip hop, etc.) et des « danses traditionnelles » repousse ces dernières dans le « passé », alors qu'elles restent, par leur pratique dans plusieurs villages, contemporaines. Elles restent aussi, d'une certaine manière a-modernes, sinon, que cette présentation dans un festival international était une manière d'accepter de les faire entrer dans la modernité. Je n'ai pas l'intention d'ouvrir ici un débat sur les mots, mais pour préciser ma pensée, et montrer que ces objets culturels peuvent se déplacer d'une catégorie à

l'autre, je prendrai l'exemple de la mazurka. Il est très vraisemblable qu'au XIX^e siècle danser la mazurka à Cayenne ou ailleurs en Guyane, était une des manières d'entrer dans la modernité¹⁴. Mais aujourd'hui, au début du XXI^e siècle, la mazurka des bals du carnaval est une danse en même temps contemporaine et a-moderne.

Enfin, certains collègues ont mené campagne contre moi, demandant mon excommunication de la communauté des chercheurs, affirmant que les Wayãpi allaient se transformer en clochards, et que « sur le fond » cette tournée était comparable aux zoos humains du XIX^e siècle. Il est évident qu'une réflexion sur ce type de tournée était et reste nécessaire, et qu'elle ne doit pas être escamotée. Il est regrettable qu'elle se soit engagée à cette occasion de manière polémique, et il est heureux qu'elle n'ait pas eu de conséquences : la communauté des chercheurs américanistes à Paris ayant pris la mesure de l'implication des Amérindiens, en tant que communauté politique, dans ce projet, a choisi de ne pas se faire l'écho de ces attaques.

Les textes d'ethnologues sur les expositions publiques d'êtres humains sont très nombreux. Corbey, notamment, dresse une sorte d'inventaire de ces zoos humains de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, proposant d'inclure leur analyse dans une compréhension plus vaste de la mise en spectacle de l'altérité. Dans ce cas il s'agit « [...] d'exotisme, d'altérité coloniale, fonctionnant dans un contexte d'hégémonie européenne. » (Corbey, 1993 : 338)¹⁵. De son côté, Bazin, dans une critique virulente, prend le « bal des sauvages » comme métaphore d'une certaine ethnologie qui, de Lévi-Strauss à Clastres, serait en définitive un miroir ethnocentrique fabriquant du « sauvage » : « Car ne pourrait-on pas dire que l'anthropologie produit nécessairement du sauvage dès qu'elle revendique, pour la société qui lui sert d'objet (ou dans le pire des cas d'alibi) le privilège d'être un lieu où se déchiffre plus et autre chose que ses seules conditions historiques d'existence. » (Bazin, 2008 : 65).

Clifford (1997) dans un propos très large sur les musées et la traduction adopte une position plus nuancée, suggérant de ne pas réduire la complexité de ces rencontres interculturelles (sans toutefois ignorer la violence qui en est parfois constitutive). Que ces mises en scène comportent ou non des éléments de coercition, le terme de « spectacle interculturel », *intercultural performance*, tel que le propose Fusco (1994), me semble convenir pour désigner et analyser ces espaces d'interaction¹⁶. Dans ce texte, maintes

14 Suivant en cela les modes européennes (voir Guilcher, 2009).

15 Corbey (1993) offre aussi une bibliographie fournie sur ce thème. Pour la Guyane, on pourra se reporter au catalogue de l'exposition *Pau:wa itiosan:bola, des Galibi à Paris en 1892* (Tiouka et Collomb, 1991, Collomb, 1992). On notera d'ailleurs que cette exposition s'est faite à l'initiative de Félix Tiouka après sa participation en tant qu'accompagnateur actif à cette tournée des musiciens wayãpi à Avignon.

16 On pourrait aussi leur appliquer le terme de *middle ground*, dans le dernier sens que lui donne White (2006), c'est-à-dire un « espace d'incompréhension ».

fois cité, Fusco décrit son expérience de femme de théâtre où elle et son compagnon s'étaient présentés en public comme des « Amérindiens inconnus », derrière une cage. Au cours de l'année 1992, ils se sont ainsi produits dans leur cage, dans différents lieux publics des États-Unis, d'Angleterre, d'Espagne et d'Australie. Fusco analyse soigneusement les conditions de ce travail de « *performers* », ainsi que les réactions et interactions qu'il a produit. On se demande bien d'ailleurs ce qu'une telle expérience artistique produirait aujourd'hui en Guyane. Serait-elle seulement possible ? (Je crois que différentes autorités – administration, élus, associations amérindiennes, etc. – interdiraient un tel spectacle, unis dans leur peur de ce qu'il dévoilerait).

Si les textes sur les expositions coloniales sont nombreux, il y a encore peu de choses semble-t-il sur les présentations de « musiques et de danses du monde » qui prolifèrent dans les pays du Nord depuis vingt ans maintenant¹⁷. Ces spectacles deviennent des « produits culturels » courants, alors que jusque dans les années 1980, ils avaient un caractère plus rare, précieux. La nuit de leur arrivée en Avignon, les musiciens wayāpi ont été invités à assister au spectacle du chanteur occitan Jan-Mari Carlotti, représentant le fleuve Rhône. Fatigués par leur voyage, et aussi je crois un peu ennuyés par ces chants dont ils ne comprenaient ni la langue parlée, ni la langue musicale, ils ont demandé de partir. Leur départ au milieu d'une chanson n'est pas passé inaperçu, on s'en doute, et le chanteur s'est intelligemment arrêté pour saluer « *los Indians de America...* ».

Ainsi, les musiciens de l'Oyapock ont été métonymiquement présentés à leur public à venir par un musicien local, et je prends ici cette anecdote comme un résumé des conditions de leur tournée. Après avoir été eux-mêmes public d'un spectacle appartenant à la même série que le leur, les danseurs wayāpi ont fait une présentation sur la même scène que des troupes de théâtre françaises, européennes. Parmi les spectateurs, certains étaient des acteurs, des musiciens qui présentaient leurs travaux à Avignon, ce qui contribuait à mettre tout le monde un peu sur le même pied. On peut débattre longuement, et de manière très abstraite, des significations produites par ce type de spectacle. Mais je crois important en définitive de ne pas oublier, et même de considérer comme prioritaires dans ce débat, les conditions matérielles effectives de réalisation de ces tournées, c'est pourquoi, on l'a vu, j'ai beaucoup insisté dans ce court texte sur ces conditions : les musiciens sont-ils payés ? Combien sont-ils payés ? Sont-ils bien logés et bien nourris ? Ne font-ils pas trop de spectacles (pour rentabiliser auprès de l'organisateur le prix de leur voyage) ? Sont-ils présentés au mieux, c'est-à-dire selon des dispositifs scéniques capables de s'adapter en partie au moins aux conditions originelles de leurs productions musico-chorégraphiques ?

17 Il conviendrait bien sûr d'aborder l'analyse de ces spectacles de manière comparative en incluant notamment l'histoire des spectacles folkloriques, les spectacles dans les villages modèles pour touristes, etc.

Ainsi, comme réponse d'ensemble à ces questions, le Festival d'Avignon offrait la garantie de ne pas être une entreprise commerciale.

Je qualifie donc cette présentation des musiciens-danseurs wayāpi au Festival d'Avignon de spectacle interculturel, et je dis qu'il s'est déroulé dans les meilleures conditions. Néanmoins, et en dépit de son statut de département, je considère que la Guyane fonctionne comme une colonie, et ne puis nier que cet échange s'est réalisé dans un cadre hégémonique. De manière plus générale, dans le cas d'un échange Périphérie – Centre (ou, Pauvre – Riche, Sud – Nord, non Occidental – Occidental¹⁸, etc.), il importe de ne pas occulter la composante d'hégémonie qui marque ces routes. Trois-Sauts – Camopi – Avignon : clairement, la Guyane a été contournée. Ce n'était pas un choix délibéré, mais il n'y a pas eu de spectacle à Cayenne ou ailleurs sur la côte, dans les villes principales¹⁹. L'initiative venait d'Avignon, de la France hexagonale. Mais, une des conséquences les plus fructueuses de cette tournée fut le projet d'un festival organisé par les Amérindiens eux-mêmes : en Avignon, nous nous sommes réunis par deux fois avec Félix Tiouka et Alain Grombecque, le directeur du Festival, pour esquisser ce que pourrait être un festival chez les Amérindiens, et à leur initiative. Alain Grombecque a fortement encouragé Félix Tiouka en ce sens, se disant prêt à le suivre et à le conseiller. De nombreuses années ont été nécessaires pour concrétiser ce projet ambitieux, mais finalement, l'équipe municipale d'Awala-Yalimapo, menée par Jean-Paul Ferreira et Félix Tiouka, a réussi à organiser le premier Festival *Kiyapane* en juillet 2003 à Awala²⁰. Au-delà de la réussite de ce festival d'Awala, du plaisir qu'y ont trouvé des milliers de spectateurs, on peut considérer une telle entreprise comme une fabrique de décentrement, qui contribue à rééquilibrer les échanges artistiques d'une relation Nord – Sud à des relations Sud – Sud, ou de périphérie à périphérie²¹.

Conclusion

Un tel spectacle, un tel voyage, haut Oyapock – Cayenne – Paris – Avignon, et retour, pour dix musiciens, n'est pas sans poser de nombreux problèmes d'organisation. Il est remarquable qu'il se soit déroulé aisément, sans difficultés, et cela grâce aux moyens libérés par le Festival d'Avignon, et surtout grâce à la capacité d'adaptation de ces musiciens et à leur volonté

18 « Occidental » dans le sens de Glissant, de projet politique (impérialiste) (Glissant, 1997).

19 Toutefois, je le rappelle, il y eut, au départ une présentation de la danse *paku* sur la place de la mairie de Camopi, et, au retour, de l'initiative des Kali'na des rencontres parallèles entre ces derniers et les danseurs.

20 À ce jour, il y a eu trois éditions de cette rencontre, en 2003, 2005 et 2008.

21 Ainsi, par exemple, lorsque des villages marrons du Maroni et de l'Amapá réussissent à se rendre visite, et à organiser pour eux-mêmes des journées culturelles.

évidente de prendre autant que possible eux-mêmes leur voyage en charge, ceci depuis les problèmes techniques des instruments jusqu'à la gestion de leur temps. En effet, cette invitation d'Avignon correspondait à une forte demande, formulée par les gens du moyen et du haut Oyapock de connaître la France et de s'y faire connaître, la musique étant un langage privilégié des relations diplomatiques. Femmes et hommes wayāpi savent qu'ils sont doublement isolés ; géographiquement d'abord, car ils demeurent en haut du fleuve, et aussi culturellement, leur faible poids démographique les rendant vulnérables face aux pressions tendant à les minoriser ou les assimiler. Danser à Avignon, proposer une prestation culturelle prestigieuse à l'invitation d'un grand festival international, a pu ainsi leur apparaître comme une des meilleures circonstances possibles pour la première visite en France d'une délégation d'hommes wayāpi importants. Autant qu'un spectacle interculturel, ces danseurs avaient pleinement conscience de pratiquer un acte de politique interculturelle, un acte diplomatique. En tout cas, l'ensemble de la tournée a constitué un évènement, pour Avignon, et pour les gens de l'Oyapock. Un évènement qui par les suites auxquelles il a, et continue de donner lieu, a constitué une sorte de levier ou de tremplin patrimonial. Félix Tiouka par exemple, a bien vu que la présentation de danseurs et danseuses sur scène à l'extérieur, pouvait être une bonne carte de visite politico-culturelle, et depuis 2006, à travers l'école de musique et de danse d'Awala *Yuwae*, il s'emploie à donner forme à une telle troupe de danseuses.

Quelles que soient les précautions prises à travers les conditions de présentation de ces danseurs, il est possible et même certain que des spectateurs les ont vus d'abord comme des indiens emplumés (ils portaient une profusion de plumes d'ara et de toucan). Essayons de traiter, brièvement, cette question de l'exotisme en inversant la perspective une fois de plus. Sur le haut Oyapock, les expressions musicales s'adressent à l'autre : les airs de flûte jouée en solo s'adressent au copain ou à l'amante, les suites pour clarinettes *tule* participent aux jeux politiques entre factions rivales, les grandes danses montrent l'unité de tout le village et peuvent en même temps sceller des rencontres pacifiques entre villages voisins. Ces actes de musiques s'organisent selon un axe socio-spatial concentrique (de l'individu au peuple, en passant par les quartiers du village, le village, la vallée fluviale)²². C'est là une présentation analytique et schématique de ces configurations musicales qui, dans la réalité, sont plus mouvantes. Ainsi, jusqu'au cours du XX^e siècle, des *tule* pouvaient, presque autant que des airs de flûte, circuler entre les Wayana et les Wayāpi. Mais depuis l'effondrement démographique, la vie culturelle interculturelle n'est plus possible : les Wayāpi et les Wayana ne se rencontrent plus pour danser ensemble. Mais

22 Voir Beudet, 1997.

ces répertoires et ces actes musicaux étaient et restent des objets polysémiques et poly-efficients²³ ; d'un côté, ils sont « [...] en prise avec le système interne, de l'autre avec le système externe »²⁴, comme l'écrit Carneiro da Cunha (2009 : 259-274). Le même objet, le même texte musical par exemple, ne produit pas la même signification à l'intérieur du village, dans un village voisin et sur une scène parisienne. Cela, bien sûr, les musiciens de Trois-Sauts et de Camopi le savaient très bien, et en Avignon ils ont improvisé, c'est-à-dire ont prêté attention à, et ont négocié, une composition de nouvelles significations et de nouvelles efficiences, situées dans un espace qui leur était éloigné (il s'agit d'une distance physique, culturelle et politique), la France et le système monde. Ils ont ainsi joué avec plusieurs identités simultanées : « Amazoniens », « Indiens d'Amazonie », « Wayãpi », « Amérindiens de Guyane », « Guyanais », « Français », « gens de l'Oyapock », *Yane* « Nous ».

Nous avons fait le voyage de retour ensemble (Paris-Cayenne-Saint-Georges). Néanmoins, pour diverses raisons, je n'ai pas pu les accompagner plus haut sur le fleuve. Je me suis arrêté à Saut Maripa, et c'est bien dommage car m'ont ainsi échappé tous les récits, toutes les réactions, tous les commentaires. À cette relation que je présente aujourd'hui, il manque donc celle que donneraient les danseurs eux-mêmes. Mais les réactions à ce voyage qui me sont parvenues, réactions directes ou indirectes étaient très positives. « Avignon » est même devenu pendant quelque temps la référence d'une odyssée petite mais réussie. On pourrait dire que je donne ici une vision trop positive de ce genre de spectacles interculturels, mais, il n'y a aucun doute à ce sujet, aucun d'entre nous n'est allé en Avignon pour souffrir. Ces musiciens-danseurs ont fait ce voyage pour connaître et se faire connaître, mais aussi pour prendre du bon temps, prendre du plaisir interculturel.

23 « Efficient », « efficience », je reprends et réactive ici le terme de Granet (1934), tout aussi efficace que le vocable à la mode depuis quelques années : « agentivité ».

24 « *Os traços culturais tornam-se assim no mínimo bissêmicos: um primeiro sentido prende-se ao sistema interno, um segundo ao sistema externo.* »



Haut : Répétition de la danse du poisson *paku* à Trois-Sauts. Séquence chantée. De gauche à droite : Jacky Pawe, Aso, Robert Yawalu, Ilipe, Kwataka, Jacques Benoît. 1987. © Jean-Michel Beaudet.

Bas : Danse du poisson *paku* à Trois-Sauts. Séquence instrumentale. De face, de gauche à droite : Jacky Pawe, Kwataka, Julien Yamann. 1987. © Jean-Michel Beaudet.



Haut : Dans les rues d'Avignon. De gauche à droite : Ilipe, Aso, Kwataka, Jacky Pawe, Robert Yawalu, Breteau Jean-Baptiste. 1987. © Jean-Michel Beaudet.

Bas : Essais de la « balance – son » pour la partie « solos de flûte », l'après-midi du premier spectacle. De gauche à droite : Jacky Pawe, Breteau Jean-Baptiste, Ilipe. Avignon, 1987. © Jean-Michel Beaudet.

Références bibliographiques

- Bazin Jean, 2008, *Des Clous dans la Joconde. L'anthropologie autrement*, Toulouse, Anacharsis.
- Beaudet Jean-Michel, 1997, *Souffles d'Amazonie. Les orchestres tulle des Wayãpi*, Nanterre, Société d'Ethnologie.
- Carneiro da Cunha Manuela, 2009, *Cultura com aspás*, São Paulo, Cosac Naify.
- Clifford James, 1997, *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press.
- Collomb Gérard, 1992, *Kalina. Des Amérindiens à Paris. Photographies du prince Roland Bonaparte*, Paris, Créaphis.
- Corbey Raymond, 1993, « Ethnographic Showcases, 1870-1930 », *Cultural Anthropology* 8/3, p. 338-369.
- Fusco Coco, 1994, « The Other History of Intercultural Performance », *The Drama Review* 38/1, p. 143-167.
- Glissant Edouard, 1997, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard.
- Granet Marcel, 1968 [1934], *La Pensée chinoise*, Paris, Albin Michel.
- Guilcher Jean-Michel, 2009, *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français*, Paris, L'Harmattan.
- Tiouka Félix, Collomb Gérard, 1991, *Pau:wa itiosan:bola, des Galibi à Paris en 1892*, Awala-Yalimapo, Association des Amérindiens de Guyane Française et Bureau du Patrimoine Ethnologique.
- White Richard, 2006, « Forum : The middle Ground », *William and Mary Quarterly*, 3^e série, 63/1, p. 3-96.