



Un film palimpseste: *Yopi: Chez les Indiens du Brésil*, Felix Speiser (1924/1945/1994)

Roland COSANDEY

Historien du cinéma

Résumé

En 1924, l'ethnologue bâlois Felix Speiser ramena d'Amazonie le premier film ethnographique suisse, réalisé parmi un groupe Wayana-Aparai. Editées en 1945 sous le titre *Yopi: chez les indiens du Brésil*, sauvegardées en 1994, ces images n'avaient jamais fait l'objet d'une analyse particulière. Or l'histoire de leur réalisation, de leur diffusion et de leur conservation soulève de nombreuses questions d'interprétation. Quelle finalité attribuer à l'origine au film ? A quel dessein correspond sa tardive circulation ? Comment considérer le palimpseste du matériel transmis ? L'existence de ce film sous sa forme connue est étroitement liée à des personnalités qui allaient créer la Société Suisse des Américanistes en 1949.

Filmer en Amazonie ¹

En 1923, un ethnologue bâlois, spécialiste reconnu de la Mélanésie, décida que sa prochaine expédition allait être cinématographique, car il estimait que ce moyen permettait plus sûrement que d'autres de conserver une image des peuples naturels en voie de disparition.

Sur le conseil d'un illustre américaniste allemand, il se rendit avec beaucoup de difficultés dans la forêt amazonienne, remontant les rapides du Paru, un affluent de l'Amazone qui prend sa source cinq cents kilomètres en amont du confluent, dans les montagnes du Tumuc Humac, à la frontière du Brésil et de la Guyane.

Il passa quelques semaines parmi un groupe d'Indiens Aparai qui comptait une dizaine d'adultes et cinq ou six enfants². Un jeune médecin-dentiste, Bâlois lui aussi, l'accompagnait.

Les deux hommes se défendirent comme ils pouvaient des maux de la forêt tropicale, puces, chiques et autres parasites, rêvèrent avec nostalgie aux douceurs contrastées de leur lointaine *Kultur-landschaft*, communiquèrent dans un portugais rudimentaire avec leurs hôtes très pacifiques et assez collaborants. Les objets qu'ils récoltèrent figurent aujourd'hui parmi les collections du Museum der Kulturen, Basel, qui s'appela jusqu'en décembre 1996 Museum für Völkerkunde.

A Belem du Para, ils avaient trouvé six Aparai, dont Yopi, le « chef » de la tribu, qui allaient les mener jusqu'au village, à quelque 900 kilomètres de là.

L'ethnologue leur avait fait visiter le Museu Paraense Emilio Goeldi, havre et centre de recherches pour tout ethnologue, naturaliste ou zoologue amazonien. Il avait tenu à montrer à ceux que les passants de Belem, curieux et méprisants, traitaient d'*animaes*, pourquoi des Blancs pouvaient être tant désireux de connaître leurs mœurs et de vouloir ramener leurs objets chez eux.

Sachant qu'un exposé des buts idéaux n'est pas forcément l'argument le plus convaincant et qu'il y aurait de toute manière échange, l'ethnologue n'avait pas manqué de se munir de couteaux, de machettes et de haches pour opérer son troc.

Pendant leur séjour parmi les Aparai, au village de Tucano, les deux hommes firent beaucoup de photographies, passant à cette activité le temps qu'ils ne pouvaient consacrer à approfondir l'étude des Indiens, faute d'un véritable langage commun. Les Aparai se laissèrent photographier, suggèrent des situations. A la surprise de l'ethnologue – les plaques étaient développées sur place –, ils n'eurent aucune peine à déchiffrer l'image photographique et leur double.

Les deux hommes filmèrent aussi, puisque c'est principalement pour cela qu'ils étaient venus jusque-là. A l'aller, ils enregistrèrent quelques aspects de la rivière, la progression en barques (*monterias*), puis en pirogues (*ubas*) dans les rapides. Sur place, ils filmèrent le campement, le village et ses environs immédiats, la tribu (portrait de groupe et portrait individuel), le repas des hommes, l'obtention du feu, le défrichage et la récolte, la préparation du manioc (*farinha* et *beju*), le travail de la poterie, la fabrication d'un arc et de flèches, le bain quotidien des femmes, le traitement d'un abcès à la gencive par le guérisseur,

¹ Cette étude est issue d'une recherche filmographique menée pour MEMORIAV (Berne), intitulée *Golddiggers of '98*. On en trouvera le rapport final sur le site de l'association, www.memoriav.ch. Elle a paru dans une première version traduite en allemand (COSANDEY 1998: 77-101) et se présente ici sous une forme remaniée. Nous remercions de leur intérêt et leur aide Bernhard Gardi, Christian Kaufmann, Annemarie Seiler-Baldinger (Museum der Kulturen, Basel), René Fuerst et Daniel Schoepf (Musée d'ethnographie, Genève), Hervé Dumont, Jean-François Vulliemin, Pierre-Alain Somme (Cinémathèque suisse, Lausanne), Armand Linder (Anières), Georges Dufaux (Berne), Ernst Meyer (Suisa, Zurich), Hans-Ulrich Schlumpft (Zurich).

² Sur la connaissance occidentale des Wayana Aparai, voir SCHOEPEF (1972).



l'éducation des garçons (monter aux arbres, échapper aux serpents, tirer à l'arc), la confection d'un masque de cérémonie, une danse masquée. Au retour, ils firent des images de la rivière redescendue jusqu'à une dernière cascade avant l'Amazone.

Lequel des deux Blancs tournait la manivelle ? On l'ignore. Mais on sait qu'ils furent à leur tour « filmés ». Non qu'ils apparaissent à l'écran pour avoir initié leurs hôtes à la pratique du 35mm. En fait, de même qu'un des enfants du groupe rassemble des flèches en un faisceau inhabituel, imitant le trépied de la caméra, deux adultes jouent à filmer et à être filmé avec un modèle de l'appareil qu'ils ont fabriqué. L'opérateur parodique tourne même sa caméra de bambou vers l'œil de l'objectif, un geste que fait, ailleurs dans le film, un autre Aparai, mais avec son arc tendu et armé.

Nulle trace d'hostilité pourtant, mais bien de l'humour, et un jeu dont on peut se demander s'il n'est pas plus sérieux qu'il n'en a l'air. Les Aparai ont aussi construit un modèle réduit de char à roues, reproduisant des véhicules vus par ces grands voyageurs lors d'un de leurs déplacements. Qu'ils s'amuse à en atteler leurs chiens, qui détestent ça, n'empêche pas d'y voir une action significative.

Ce signe-là n'est pas documenté parmi la panoplie des objets ramenés en Suisse. En tout cas – nous a-t-on affirmé au musée – ni *char (jouet)*, ni *caméra (jouet)* ne sont répertoriés dans la collection Speiser.

Les deux artefacts n'en sont pas moins visibles dans le film, comme c'est grâce au film que l'on peut décrire l'action mimétique-distanciée-appropriatoire qui vient d'être relatée.



Figures 1 et 2:

«[...] wie schon oben ausgeführt, das Bild eines Wesens dient als dessen Ersatz [...]. Wenn man das Bild eines Wesens besitzt, so besitzt man auch das Wesen selbst. [...] Bei dieser Denkweise war es nur erstaunlich, dass die Indianer gegen das Photographieren nichts einwandten [...]. Vielleicht hielten sie uns für ungefährlich und trauten uns nichts Böses zu, vielleicht hielten sie uns für zu dumm zum Zaubern, vielleicht siegte ihre Eitelkeit über ihr Misstrauen, wenigstens bei Potu [der Schaman], und wenn der sich photographieren liess, so hatten die anderen auch kein Misstrauen mehr», (SPEISER 1926: 211-212).

[Deux photographies tirées d'une copie de travail avec cadre muet, CSL cote 66B118, localisation: Z980-781, bobine 5]

Taxidermie de l'homme naturel

On trouve d'autres choses, dans le film. Par exemple ceci, qui est au cœur du sujet:

Plan 1 – Un Aparai allume un feu par friction en faisant girer rapidement entre les paumes une baguette de bois dur posée verticalement sur une planchette de bois tendre. Il semble prendre à l'opération une sorte d'intérêt hilare. A l'arrière-plan, les autres l'observent un peu. Il n'y arrive pas du premier coup, ça prend du temps, et tout à coup une petite fumée s'élève.

Plan 2 – Maintenant, ils sont soudainement deux à se relayer à la même opération (aurait-elle recommencé ?), ça prend un certain temps, puis une petite fumée s'élève.

On s'interroge: combien de temps faut-il à un *homme naturel* pour produire du feu avec cette méthode ? La réponse appartient au savoir de l'ethnographie matérielle. On la trouverait dans les manuels. Notre compétence immédiate va au film. Et nous observons, à y regarder de près, que le premier des deux plans n'est unitaire qu'en apparence. Avant la fumée, il y a une rupture: l'opération n'est pas montrée en un seul plan, qui la saisirait *en temps réel*.

S'agit-il d'un raccourcissement propre à la manière de représenter filmiquement des processus répétitifs d'une certaine durée ? La concentration du temps pratiquée grâce à une coupe invisible, cadre et axe demeurant invariables, est un procédé cinématographique quasiment originel. Dans les *vues* d'un seul



plan des premiers films, on le pratiquait en arrêtant simplement l'appareil – le plan devenant du coup une unité d'édition, non de fabrication.

Dans les films *de plein air*, comme on nommait le documentaire au début du XX^e siècle, on repère le procédé quand on est attentif à la disparition, à l'apparition ou au changement subit de position affectant un personnage présent dans le champ, ou alors quand les modifications du sujet se font par saute sensible, comme c'est le cas pour le cortège, un spectacle alors aussi prisé, semble-t-il, à l'écran que dans la rue.

La description que nous donnons de la scène du feu entraîne une deuxième question. Pourquoi nous montre-t-on deux fois l'opération, en un curieux bégaïement ou une rare répétition ? Mais l'état de la transmission ne permet pas de savoir à quoi ressemblait le montage original, ni, a fortiori, ce qui fut effectivement tourné.

La question principale devrait porter en fait sur la réalité qui nous est donnée à voir. Nous ne la posons pas comme spectateur parce nous n'avons aucune raison de le faire. En effet, ne savons-nous pas depuis toujours que le primitif allume un feu avec des moyens primitifs, mais si ingénieux, et qu'il ne saurait faire autrement, sinon il ne serait plus cet homme premier vivant dans la nuit des temps, quelque part au-delà des chutes, dans le monde perdu d'un affluent de l'Amazone, sous l'équateur ?

Personne, par conséquent, ne se demande devant cet enregistrement cinématographique comment un Aparai allumait son feu entre juin et septembre 1924, sur les rives du rio Paru.

Or ce que nous croyons voir, ce n'est pas ce qu'on nous montre. Ce qu'on voit, c'est un Indien d'Amazonie qui ne sait plus allumer un feu pour la bonne raison qu'à ce moment-là, en 1924, il utilise des allumettes.

Ce n'est pas faute d'avoir essayé pour les besoins du film. Ils s'y mirent même à plusieurs. Les uns trouvèrent la chose amusante, d'autres se lassèrent après quelques tentatives infructueuses, finalement le plus obstiné à vouloir imiter ses aïeux pour complaire à l'ethnologue n'y parvint pas³.

Notre ethnologue, nous le précisons en préambule, avait choisi le cinéma pour établir un document qui pérennise une espèce en voie de disparition, le *Naturmensch* dans son environnement, cet *homme naturel* représenté génériquement par un groupe accessible d'Indiens amazoniens, pour des raisons de commodité croyait-il, avant de découvrir l'exténuante réalité du rio Paru. Le film, en l'occurrence – mais ce n'est rien moins que le geste fondateur de faire un feu qui est représenté – invente ce souvenir d'une opération qui n'appartenait plus au présent.

Repassons la bande en faisant entendre le commentaire et ses coutures: «La création du feu est l'opération la plus importante chez les primitifs. Cet Aparai utilise le procédé de la giration d'une baguette de bois dur dans un trou préparé dans une planchette de bois tendre... Attention !... Le feu va... prendre. Il ne faut pas s'arrêter surtout !... Il faut se relayer sans arrêt... Enfin le feu a pris. Il n'a fallu que quelques minutes pour l'obtenir.»

A notre remarque, l'ethnologue aurait certainement répondu que cette représentation n'est pas fausse,

puisque Aparai, préhistoriens et ethnographes comparatistes pouvaient témoigner que la technique avait été incontestablement celle-ci. Certes, mais le cinéma, en escamotant ici l'artifice de la représentation, établit comme vérité observée un moment révolu. Court-circuitant l'Histoire, il documente à son insu un mythe culturel. Reprenons notre formule: ce que la caméra enregistre n'est pas ce que filme son opérateur.

La preuve par l'écrit

On nous demandera d'où nous tenons ces détails. Si nous n'y fûmes évidemment pas, nous y avons été transportés par le truchement de la mémoire imprimée. On oublie trop souvent que le cinéma qui ramenait des images exotiques existait rarement réduit aux seules images. Dans ce genre aux contours vagues constitué par le film de «voyage et d'exploration», rares sont les entreprises que ne complétait pas une publication, et souvent c'était un livre où l'illustration photographique occupait une place importante. A plus forte raison dans le domaine qui nous occupe, puisque les résultats des expéditions font l'objet de relations publiées de divers ordres, du rapport spécialisé à l'ouvrage de vulgarisation⁴.

En 1926, notre ethnologue, qui se nomme Felix Speiser, fit paraître à Stuttgart la relation abondamment illustrée par ses propres photographies de son expédition amazonienne sous le titre *Im Duster des brasilianischen Urwaldes*, chez l'éditeur qui publiait les ouvrages de son mentor américain, le professeur Theodor Koch-Grünberg⁵. Son compagnon de

³ C'est un cas classique, évidemment. Ou devenu classique grâce à la critique historique du film le plus fameux de l'histoire du documentaire cinématographique, *Nanook of the North* (1921). Le mot *critique* est pris ici dans son acception méthodologique: c'est l'établissement de l'authenticité du document, ou plutôt, dans notre cas, de l'authenticité du contenu du document. On sait pourquoi l'Inuk Allakariallak, endossant le vêtement en peau d'ours blanc de son personnage de Nanook, semble se prêter avec un bonheur d'homme si naturel aux actions que lui commande Robert Flaherty. En fait, il s'amuse de devoir exécuter des singeries censées représenter les gestes quotidiens de l'Esquimau aux yeux des Blancs du monde entier.

⁴ Sur cette conjonction et les pistes qu'elle ouvre à la recherche cinématographique, voir COSANDEY (2000). Le cas des films Pathé tournés en 1908-1910 au Soudan par Alfred Machin, guidé par le zoologue et chasseur bâlois Adam David, est présenté in COSANDEY (2001).

⁵ Theodor Koch-Grünberg avait fait le voyage d'aller sur le même navire que Speiser pour co-diriger avec l'Américain Hamilton Rice une expédition d'exploration des sources de l'Orénoque. Il mourut de malaria en septembre 1924 sur le rio Branco. Un film conservé par le National Film and Television Archive, Londres, sous le titre *Amazon: Dr Hamilton Rice* pourrait provenir de ce voyage. Pionnier du film ethnographique, Koch-Grünberg avait réalisé en 1911, dans le village de Koimelemong sur le fleuve Sumurù, une bande d'une dizaine de minutes connue sous le titre de *Aus dem Leben der Taulipang in Guyana*. Il y montrait la préparation du maïs, le filage du coton, des jeux de ficelle et des danses, voir ZERRIES (1962) et JORDAN (1992: 182-183).



voyage, le médecin-dentiste Arnold Deuber, y donnait une brève annexe spécialisée («Musikinstrumente und Musik der Aparai») ⁶.

L'ouvrage qui mêle récit de voyage et considérations savantes appartient pleinement à la littérature ethnographique du temps et nous verrons que c'est sous cette forme, et sans doute pas par le moyen du film, que l'entreprise fut divulguée à l'époque. Pour l'historien du cinéma, une telle source est autant significative par ses silences que par ses affirmations. Ainsi l'allumage raté du feu primitif fait l'objet d'un savoureux passage d'auto-ironie ethnographique, mais ce que l'auteur ne dit pas, c'est que cette action révolue fit l'objet d'un enregistrement cinématographique (SPEISER 1926: 201-202). D'une façon générale, il ne parle pas du tournage. L'équipement cinématographique ne semble pas avoir mérité de description, pas plus que l'épisode de la caméra de bambou façonnée par les Aparai. Tout au plus apprend-on à l'occasion qu'un élément ou l'autre s'avéra difficile à filmer, comme par exemple le traitement médical de l'abcès dont il ne fut possible de saisir les opérations que par chance, parce qu'il se répéta en plein jour, ou la fabrication de l'arc, à propos de laquelle Speiser note ceci: «Es war ein Bild aus der wirklichen Steinzeit, das wir vor uns hatten, und wir dankten der Eitelkeit Potus, die uns möglich machte, dieses wichtige Dokument für die Menschheitsgeschichte kinematographisch aufzunehmen.» (SPEISER 1926: 189-190)

Speiser se montre très attentif aux symptômes de la transformation de l'homme naturel. Il en fait un élément central de sa description des Aparai, fondée sur une théorie de l'invention et de la décadence qui l'entraîne à considérer ses hôtes comme un groupe arrivé à un point mort (*Stillstand*). La régression qui serait la cause de leur proche extinction s'explique moins par l'effet du contact avec l'homme civilisé (*Kultur Mensch*), un choc dont il ne minimise toutefois pas l'importance, que par une sorte d'écroulement culturel interne.

Ces remarques mettent en évidence l'urgence que pouvait éprouver un Speiser à enregistrer des manifestations du passé, plutôt que de se faire le chroniqueur d'un présent gangrené et jugé sans valeur. D'autant plus que ce type de projet fonde depuis le début du siècle la décision de quelques ethnologues d'adjoindre la caméra cinématographique aux outils de relevés traditionnels du travail de terrain. L'imminence de la disparition irrémédiable du monde préhistorique encore saisissable avait été l'un des arguments d'un Rudolf Pösch quand il se rendit en Papouasie en 1904-1906 ⁷.

De même que pour la faune, la richesse du gibier africain au début du siècle, ne cachait déjà plus pour certains la prochaine perte du paradis, comme en témoigne Schilling quand il entreprend ses étonnantes captures photographiques d'une vie animale nocturne saisie sur le vif grâce au flash (voir SCHILLING 1905).

Mais nous n'apprenons pas grand-chose à notre lecteur, qui n'ignore pas que le cinéma est contemporain de la réserve naturelle in situ, de la conception du jardin zoologique soucieuse d'une reconstitution scénographique réaliste, comme d'autres procédures d'exposition illusionnistes, du village nègre à

la muséologie contextualisant l'objet ethnographique (voir TOBING RONY 1996 et GRIFFITH 1997).

Comme il sait qu'à l'origine du cinéma, avant même qu'il ne fût techniquement conçu, un Flammarion imaginait que l'image photographique animée conservait quelque part dans l'espace infini la trace irréfutable et ineffaçable des méfaits de l'Histoire humaine, ou qu'on prévoyait, dans une rêverie moins morale et plus nostalgique, que nos chers défunts allaient nous être restitués en permanence dans l'objectivité de leur empreinte visuelle et vocale.

D'un film l'autre ?

Quel est ce film dont tout laisse à croire qu'il existe quelque part et qu'il suffirait d'en extraire les bobines de leur boîte pour le voir ? C'est un curieux objet. Son existence est rappelée dans une notice de Georges Lobsiger parue en 1975 dans le *Bulletin de la société suisse des américanistes* et par quelques lignes de René Fuerst dans la livraison qu'*Ethnologica helvetica* consacra en 1991 au cinéma (voir LOBSIGER 1975: 66; et FUEST 1991: 139-140).

L'histoire du cinéma suisse n'en fait pas mention, même quand un auteur aborde le genre auquel se rattache le film de Speiser ⁸.

Sa trace apparaît de manière tout aussi ténue dans la tradition biographique. Sous la plume de Christian Kaufmann, l'important article que le *Schweizer Lexikon* consacre à Speiser dans son édition de 1993 fait état de *Yopi*. Comparée aux articles nécrologiques consacrés à Speiser en 1949, la mention même de sa brève activité cinématographique, dans une notice forcément sélective, signale une prise en compte nouvelle (que l'édition populaire du *Schweizer Lexikon* a effacée...).

Ses collègues contemporains semblent avoir partagé le jugement de Speiser sur l'expédition amazonienne et, se contentant d'un éloge convenu du film, exprimèrent surtout l'admiration qu'ils portaient au livre ⁹.

⁶ Nous n'avons pas de renseignements sur Arnold Deuber. Lié à la famille Sarasin par sa mère, chimiste de formation, Felix Speiser (Bâle, 20 octobre 1880 – Bâle, 19 septembre 1949) entreprit des études d'ethnologie à Berlin. Devenu un spécialiste de la culture matérielle de la Mélanésie, il inaugura en 1917 la première chaire d'ethnologie suisse, à l'Université de Bâle, et succéda en 1942 à Fritz Sarasin, son cousin, à la tête du Museum für Völkerkunde (Museum der Kulturen Basel). Voir SPEISER (1913, 1938, 1946), MEULI (1950).

⁷ Pour une première approche filmographique générale, voir JORDAN (1992).

⁸ Voir SCHLAPPNER (1987: 86-103) et nos commentaires historiographiques in COSANDEY (1992: 167-168).

⁹ C'est ce qu'exprime K. Meuli: «Er betrachtete diese Reise, trotz seinem Buch, trotz einer vorzüglichen Sammlung und trotz einem wertvollen Film im ganzen als einen Fehlschlag; in der Tat war sie trotz sorgfältiger Vorbereitung von mannigfachem und schwerem Missgeschick verfolgt. Ich gestehe, dass ich gerade dieses Buch fast noch mehr bewundere als das Südseebuch [Südsee, Urwald, Kannibalen, paru en 1913, dont Speiser lui-même précisait que le



Quant à la perception d'aujourd'hui, il est probable que le jugement porté par Fuerst fasse, explicitement ou non, autorité: «Venons-en au film ethnographique qui nous intéresse plus particulièrement ici, fait par des cinéastes et des ethnologues suisses, dans leur propre pays ou ailleurs dans le monde. Si *Yopi*, film à caractère plus documentaire que scientifique réalisé chez les Indiens d'Amazonie par l'ethnologue bâlois Felix Speiser en 1924, nous fait remonter à l'époque pionnière de Flaherty, le premier film ethnographique suisse digne de ce nom n'est autre que *Les Nomades du soleil*.»¹⁰

Une chose est d'intégrer un titre de film ou de livre dans un tableau d'ensemble, une autre est d'en parler pour l'avoir vu ou lu. Il faut s'interroger sur ce qu'auraient pu voir, sinon sur ce qu'ils virent effectivement, ceux qui font mention de *Yopi*. Le premier témoin auquel nous puissions accorder quelque crédit, c'est Georges Lobsiger, et avec lui – mais tous n'écrivirent pas – tous ceux qui assistèrent aux séances cinématographiques des américanistes genevois. Ce qu'ils virent en 35mm – et ce que nous continuons de voir en vidéo –, sous le titre de *Yopi: chez les indiens du Brésil*, c'est en fait un montage sonorisé (voix off d'un commentateur et musique d'accompagnement), d'une durée de septante-cinq minutes, établi à Genève, en 1945.

Nous voilà fort loin d'un film muet de 1924! Dans une notice qu'il rédige en 1975, LOBSIGER (1975) laisse entendre qu'il fut l'instigateur de cette version, dont le générique lui attribue le commentaire. Avec celui d'Armand Linder, auquel nous aurons recours plus loin, son témoignage est le seul, à ce stade de nos recherches, qui nous rapproche directement de l'histoire matérielle du film au moment où les images originales de Speiser subirent une altération radicale pour devenir ce qu'elles sont encore aujourd'hui: un fantôme de ce qu'elles avaient été.

Cette version de 1945, que nous appellerons «version Lobsiger», aurait été effectuée à la demande pressante «des Genevois», par qui sans doute il faut entendre les américanistes du Musée d'ethnographie. Speiser lui-même se serait désintéressé de ses propres images. L'édition de «ce film important devait répondre au besoin de dépaysement de nombreux Suisses devenus claustrophobes dès l'encerclement total du pays. Les longs métrages étrangers n'arrivaient plus.» Destinée en 1975 à un lectorat d'américanistes qu'on suppose relativement spécialisé, la remarque sert de justification au choix d'un «commentaire en français, volontairement dépouillé de tout caractère trop scientifique». Cette visée vulgarisatrice explique la rhétorique de conférencier *grand public* qui caractérise effectivement le commentaire, comme elle détermine le rôle – sinon la qualité – de la musique d'accompagnement composée par Alexandre Krannhals, une loufoquerie aux accents hispano-mauresques d'une omniprésente stupidité.

De la forte et longue tradition du *Kulturfilm*, le commentaire présente le trait le plus constant, l'anti-sensationnalisme, vertu principale des «vraies» images documentaires¹¹. Celles de *Yopi* sont introduites ainsi par la voix du speaker: «Etudier la vie quotidienne de ces Indiens, recueillir les objets de leur industrie primitive, filmer des scènes de magie

et d'invocation aux esprits, strictement et objectivement, sans addition excitante, rapporter en Europe l'image fidèle d'une vie calme et sereine, tel fut le but de l'expédition suisse chez les Aparai»¹².

Les rares vues de spécimens de la faune, fort médiocres au demeurant en raison de l'éloignement du sujet et du contre-jour, sont accompagnées un peu plus loin par les précisions suivantes: «Au nécrophage ailé [on vient de voir quelques vautours posés sur des branches] correspond le tueur aquatique. Impassibles, les alligators évoluent dans les eaux calmes. Ces fameux jakaris jouent un rôle de premier plan, de gros plan même, dans la plupart des films consacrés aux expéditions dans la forêt vierge. Dans celui-ci, ils n'ont qu'un rôle de figurants à remplir. Ce sont des éléments du paysage, ce ne sont pas les protagonistes de scènes horribles et spectaculaires.»

Dans son rappel historique, Lobsiger prend soin de dater le tournage de Speiser, pour en souligner le caractère pionnier, et il indique la date de l'édition sonore du film, sans laisser entendre toutefois qu'il y ait eu quelque version antérieure. Ce souci de précision ne se manifeste pas dans le commentaire filmique de 1945, qui ne situe pas plus l'expédition dans le temps qu'il n'en donne la durée effective¹³.

Une telle omission n'a rien d'innocent. D'une part, elle correspond à une stratégie promotionnelle qui évite d'associer un âge révolu à des images offertes au public – vingt ans, c'est beaucoup pour un film dont le caractère inédit n'en fait pas forcément une

titre était une concession à l'éditeur]. Wie hat er aus der Not eine Tugend zu machen verstanden! Hier ist er mit intensiver Beobachtung tief in Leben und Seele der Indianer eingedrungen; wie gut verstanden, wie köstlich gezeichnet sind doch diese triebhaften, komplizierten Naturmenschen! Die anschaulich realistische Schilderung der mannigfachen Nöte und Gefahren ist unvergesslich. Zum Glück hat er auch die Gelegenheit wahrgenommen, über manche allgemeine Probleme der Ethnologie sich auszusprechen, und er tut das mit Klarheit, Scharfsinn und Klugheit. Künstlerisch steht dies Buch mit seiner grösseren Reife und konziseren Fülle dem ersten mindestens gleich.» (MEULI 1950: 6-7)

¹⁰ FUERST (1991: 140). Ce jugement de valeur n'enlève rien au pouvoir d'attraction qu'exerça ce même film sur l'auteur, futur spécialiste de l'Amazonie, quand il le vit enfant à une matinée de *Kulturfilm* (d'une conversation avec René Fuerst).

Les Nomades du soleil (1954) est un film d'Henry Brandt tourné chez les Peul Bororo, au Sahel, lors d'une expédition de Jean Gabus.

¹¹ Le *Kulturfilm* est une modalité historique importante du documentaire, sur le triple plan de la pensée cinématographique, de la production et de la diffusion. Sur son rôle essentiel pour le cinéma suisse, voir COSANDEY (2000c).

¹² *Yopi: chez les indiens du Brésil*, commentaire relevé dans la copie 66B118[a], bob. 1, Cinémathèque suisse Lausanne (voir annexe, n° 04).

¹³ Speiser et Deuber partirent le 10 juin 1924 de Liverpool pour Belem, où ils restèrent bloqués pendant plusieurs semaines en raison de troubles politiques. Nous supputons qu'ils séjournèrent tout au plus six semaines parmi les Aparai. Ils repartirent de Belem le 8 septembre 1924, voir SPEISER (1927: 1 *passim*).

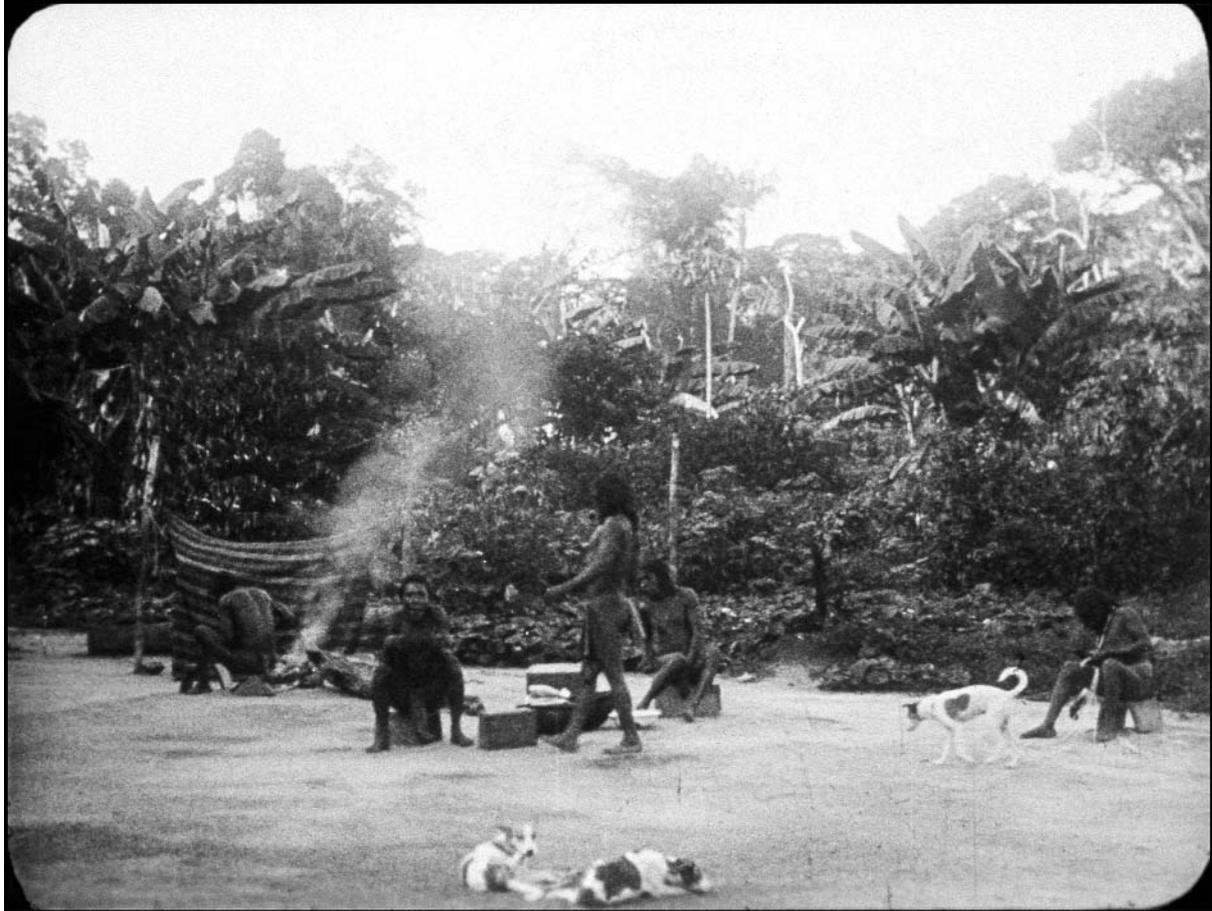


Figure 3: Die Männer – und Hunde «[...] sie dienten ausschliesslich als Wachhunde. Schlangen, Alligatoren, wie Jaguare sollen sich immer zuerst an die Hunde machen, bevor sie den Menschen angreifen, und so sind sie ein anscheinend wirksamer Schutz gegen die Gefahren, die den Menschen im Urwalde bedrohen können.» (SPEISER 1926: 157)
[Photogramme tiré des fragments du positif original, CSL cote 66N118, localisation: Z982-454]

nouveauté. D'autre part, elle conforte l'image intemporelle de l'Indien primitif, «ce Bon Sauvage au corps musclé» pour reprendre une description de Paulmier de Gonneville (1505) que cite Lobsiger quand il décrit ce que vivent les spectateurs conviés à la projection de *Yopi* au Musée d'art et d'histoire le 7 décembre 1974.

Lobsiger ne dit rien de particulier sur la réalisation de cette version sonore. Son appréciation du matériel nous oblige à lire entre les lignes. Faut-il conclure de tel passage que des scènes bel et bien filmées en été 1924 furent éliminées ou raccourcies ?¹⁴

Et quelles sont les scènes conservées dans leur intégralité ? Les plus détaillées, c'est-à-dire celles qui présentent le degré de segmentation des opérations le plus élevé, décrivent la culture des champs, la fabrication du manioc, la poterie. Certains actes sont à ce point isolés de la chaîne d'actions qui leur conférerait un sens plus général qu'on en vient à se demander s'ils ne sont pas précisément les vestiges d'un ensemble de prises de vues plus analytiques. Certes, on retrouve le détail de telle ou telle opération dans la monographie de Speiser, mais comme

celui-ci n'y livre pas un journal de tournage, le va-et-vient est impossible et nous sommes renvoyés à une approche philologique hautement conjecturale.

Le montage et le commentaire présentent les éléments les plus déchiffrables de l'intervention présumée de Lobsiger dans l'élaboration de la version sonore. Les deux tendent d'abord à conférer une unité structurelle au matériel en lui donnant le tour d'une chronique, flanquant une série de descriptions de la vie des Aparai d'un début (le parcours de l'expédition jusqu'au village) et d'une fin (le retour), l'introduction un peu plus étoffée que la conclusion, bouclée en quelques plans.

¹⁴ «Le soin porté par notre compatriote à noter tous les détails de la vie matérielle et quelques chorégraphies religieuses fait de cette bande un témoignage précieux d'une situation qui ne se représentera plus. Pour cette raison, quelques scènes ont été conservées dans leur intégralité, alors que le goût actuel exige des séquences brèves.» (LOBSIGER 1975: 66)



Figure 4: «die Kinder wachsen in enger Berührung mit den Erwachsenen auf, werden nur unmerklich zurechtgewiesen, und da sie von den Erwachsenen mit Achtung behandelt werden, haben sie keine Ursache, sich diesen zu widersetzen, sondern gewöhnen sich ganz allmählich an die guten indianischen Formen, ohne Flegeljahre durchmachen zu müssen, in denen sie mit sich und der herrschenden Weltordnung zerfallen wären.» (SPEISER 1926: 197)
[Photogramme, fragments du positif original, CSL cote 66N118, localisation: Z982-454]



Figure 5: «Die Frauen machen Tontöpfe» (SPEISER 1926: hors texte n° 55).

A l'intérieur de ce cadre temporel, le montage établit tant bien que mal des actions parallèles dont la simultanéité factice est imposée par les «pendant ce temps» du commentaire.

Le commentaire remplit par ailleurs quelques autres fonctions majeures. Il désigne les protagonistes et les qualifie: «Roha le calme, Amaku le tranquille, Korumé le joyeux, Mariki le blasé». Il explicite les processus de fabrication, identifie les actions et les interprète, la plupart du temps en les renvoyant soit aux hommes, soit aux femmes, dans une simplification extrême du propos tenu par Speiser dans sa monographie, où il rend compte de la répartition sexuelle des tâches dans un mélange de théorie anthropologique et de lieux communs.

Enfin, le speaker établit notre rapport avec le spectacle, rebondissant sur tel détail de l'image qu'il met en évidence en une sorte de gros plan verbal, suppléant à ce qu'elle ne montre pas. Cette opération est d'autant plus



Figure 6: «Diese Band dient medizinische Zwecke. Es wird in einem Ameisenhaufen gelegt und die lebenden Ameisen auf müde Muskelpartien gebunden. Das Ameisengift stärkt die Muskeln», sous-titre allemand, copie 66B118, localisation: CSL, Z980-372.2, bob. 3. [Photogramme tiré d'une copie de travail avec cadre muet, CSL cote 66B118, localisation: Z980-781, bobine 5]

frappante que les images elles-mêmes présentent une étonnante constance, celle d'être cadrées en plan général. Le caméraman ne recourt même pas à une figure-clé du film documentaire depuis les années 1905-1910 et en particulier du film de fabrication, la variation scalaire des plans dans l'axe perpendiculaire au sujet, menant le regard de la vue d'ensemble à un détail particulier.

Trois plans de détail apparaissent dans la version Lobsiger, mais ils ne correspondent pas au gros plan dans le sens usuel du terme, puisqu'il s'agit d'une apparition au premier plan, avec modification de la mise au point.

Deux de ces trois occurrences renvoient à un mode de représentation dont on se demande s'il ne fut pas plus systématique à l'origine, en raison de sa relation formelle avec la présentation muséographique. On y voit, tenu par une main tendue seule visible, un objet présenté au premier plan, net, alors qu'à l'arrière-plan, en flou, se discerne le site d'où l'ustensile a été extrait. Dans un cas, la présentation est celle d'un rabot en os de sanglier (voix off: «L'explorateur présente le rabot indigène») et la main qui l'exhibe mime démonstrativement le mouvement. A l'arrière-plan, on voit un Indien Aparai affairé à la fabrication d'un arc.

Dans l'autre cas, la main de l'explorateur nous présente une «bande de vannerie à usage médical» (voix off), alors qu'à l'arrière-plan on distingue les contours d'une hutte.

Nous avons déjà évoqué la troisième occurrence, la venue au tout premier plan d'un Aparai mimant avec sa caméra de bambou l'opérateur en train d'enregistrer son image (voir *supra*, ill. 1 et 2).

Le trajet qui va de la présentation du village et de ses habitants à l'exécution finale d'une danse masquée reproduit grossièrement le cheminement de la monographie. Celle-ci hiérarchise la vie matérielle et la vie spirituelle du groupe pour reconnaître d'ailleurs l'impossibilité d'approfondir la dimension intérieure faute de maîtriser la langue et de séjourner longtemps parmi les Indiens, mais aussi en raison du désintérêt progressif manifesté par le groupe pour l'activité des ethnologues.

Lobsiger puise dans la relation de Speiser quelques-unes des informations superficielles recueillies malgré tout par l'ethnologue, satisfaisant ainsi au moins à l'offre de connaissances conventionnelles du film d'exploration et de voyage: «Mais la vie de l'Indien Aparai ne gravite pas uniquement autour de la satisfaction des besoins matériels et de la fabrication



Figure 7: «L'explorateur présente le rabot indigène», commentaire off français. A l'arrière-plan, Potu travaillant à un arc.
[Photogramme tiré d'une copie de travail avec cadre muet, CSL cote 66B118 Localisation: Z980-781, bobine 5]

d'objets usuels. Le monde surnaturel, le monde des esprits doit être invoqué à époque fixe. Le temps est venu. La danse masquée est une grande cérémonie religieuse. L'avenir de la tribu repose sur l'exécution minutieuse des ornements et des rites. La coiffe de danse en vannerie est ornée d'un signet [*sic* ?] de plumes d'arara soigneusement choisies. De la Terre de Feu à l'Alaska, l'Indien vit sous le signe de l'oiseau. Même le Serpent, dieu des Aztèques, était emplumé.»¹⁵

La volonté d'unification la plus apparente et la plus factice demeure le titre désormais accolé aux images de Speiser. Faut-il voir dans ce pseudo-éponyme un rapprochement avec le *Nanook* de Flaherty ? C'est notre conviction, qui s'appuie sans preuve positive sur le fait que *Nanook* est le film le plus connu et le plus durablement présent de tous les documentaires qui furent diffusés en Suisse entre sa sortie en 1922 et les années quarante. Pour FUERST (1991: 140), la proximité est plutôt de date, sans doute parce que l'intitulé ne résiste pas au contenu. Et pour cause. Si l'on admet que Yopi renvoyait au modèle flahertien de notoriété universelle, il suscitait chez le spectateur l'attente d'un héros, ou du moins d'un personnage constant qui servirait de guide au pays des Aparai.

Or, si Yopi tel que le décrit Speiser dans sa monographie est bien le chef du groupe et que son autorité est reconnue, jamais sa représentation filmique ne lui donne un rôle permanent ni particulier. Tout au plus le commentaire le désigne, à l'occasion, comme chef, le plaint d'avoir une épouse acariâtre ou le remercie d'être intervenu pour permettre le filmage d'une action considérée comme secrète¹⁶.

Outre le sirop musical, censé enrober l'image, le caractère le plus nettement vulgarisateur de la version Lobsiger transparaît dans les écarts entre le

¹⁵ *Yopi, op. cit.*, commentaire de la 3^e bobine. Un ethnologue verrait d'autres choses dans le film, aussi bien dans sa contestation que dans l'explicitation de ses richesses. Tout en relevant les erreurs factuelles du commentaire, Mme Annemarie Seiler, du Museum der Kulturen Basel, souligne l'intérêt particulier et rare à l'époque porté par Speiser à l'éducation des enfants (conversation téléphonique, juillet 1997).

¹⁶ «C'est la première fois qu'une telle scène de magie a pu être filmée [il s'agit du traitement d'un abcès dentaire par le shaman]. C'est à la loyauté de Yopi que nous sommes redevable de cette prise de vue unique», *Yopi, op. cit.*, 3^e bobine.



commentaire et la description que donne le livre des mêmes faits ou des mêmes images. La démonstration du tir à l'arc entraîne la voix off à nous faire admirer la beauté classique du chasseur passé à l'athlète: «Quelle musculature!... Quel modèle pour un sculpteur!», là où Speiser tire une observation concrète: «Das Anziehen des Bogens beruht nicht nur auf der Kraft der Arme. Durch Übung muss erlernt werden, wie alle Muskeln zusammenarbeiten sollen, die der Finger, der Arme und des Rückens, auch des Leibes und der Beine. Dass der ganze Mensch dabei mitmachen muss, zeigen die Photographien deutlich genug.» (SPEISER 1926: 192). L'interprétation que donne Speiser de la danse du masque qu'il eut l'occasion de filmer la considère comme la forme abâtardie d'une cérémonie sacrée (SPEISER 1926: 250-255), alors que le commentaire du film en fait le parangon de la danse sacrée primitive.

Yopi palimpseste

A moins de considérer qu'un Film ne saurait exister que sous une forme idéale, dans quelque ciel platonicien, force est de se confronter à ses seules manifestations concrètes, variables selon son histoire et sa transmission: un négatif, des copies, des copies de copies, des copies de négatif, etc. Avec *Yopi*, le chercheur est bien servi. Le fichier de la Cinémathèque suisse signalait sous une cote unique rapportée au titre approximatif de *Yopi: chez les Indiens d'Amazonie* quelque huitante boîtes de matériel en 35mm. De cette masse de pellicule, une fois qu'avec l'aide de Pierre-Alain Somme (Centre de conservation de Pentha) nous en eûmes établi un tri nécessaire, émergèrent quatre ensembles qui renvoyaient tous à la version sonore genevoise.

L'essentiel tient en trois unités 35mm complètes: un internégatif image et le négatif son qui lui correspond (voir annexe, n° 5 et n° 6), un tirage positif sonore français (n° 3), un tirage sous-titré allemand (n° 4). S'y ajoute un lot plus ou moins différencié de matériel non dépouillé dont nous espérons que notre premier tri recouvre correctement le contenu (n° 07-11).

En 1994, plus d'un quart de siècle après le dépôt, grâce au soutien du Museum für Völkerkunde de Bâle agissant au titre de déposant et d'ayants droit, la Cinémathèque effectua la sauvegarde du film en tirant du positif français un duplicata négatif image et son (n° 02). Les choses en sont encore à ce stade aujourd'hui, l'étape suivante, qui consiste d'ordinaire à tirer un nouveau positif pour disposer d'une copie 35mm de consultation et de projection n'ayant pas été entreprise faute de moyens, nous a-t-on dit.

En l'absence de toute documentation sur l'opération, il est impossible de juger du bien-fondé de ce choix par rapport à l'état matériel des autres éléments équivalents. Mais une chose est claire, quelle que pût avoir été la latitude de décision, ce qui a été sauvegardé est un film de 1945 établi avec des images de 1924. Il peut sembler surprenant qu'une entreprise préservatrice impliquant une certaine connaissance du matériel à disposition et des interventions d'ordre physique ne laisse aucune trace de sa conception et de sa réalisation. Sur ce plan, les archives filmiques

sont hélas encore très loin des méthodes muséologiques pratiquées dans d'autres domaines.

La première conséquence de cette sauvegarde, c'est de reproduire par force l'altération du cadre opérée en 1945 pour faire courir la bande sonore le long de la pellicule en rognant le format muet. La seconde, c'est de s'éloigner d'une génération supplémentaire en partant d'un positif déjà dupliqué, plutôt que d'un duplicata négatif jugé alors techniquement plus difficile à traiter en raison de son mauvais état de conservation, mais dont l'image se présentait encore dans son cadre original (n° 05).

Ces contraintes auraient pu entraîner quelques mises au point catalographiques élémentaires, ne serait-ce que pour éviter au film ce qui arrive au feu dans *Yopi*, cette mystification de l'origine. Aussi bien à Genève au Musée d'ethnographie, qu'à Bâle au Museum der Kulturen, les copies vidéo consultables aujourd'hui sous le titre de *Yopi: chez les Indiens du Brésil* ne sont que les ersatz flous d'un pâle apocryphe.

Nous pensions que les images de Speiser étaient condamnées à n'exister désormais que sous cette forme dérivée, quand, faisant le tri des bobines, nous nous sommes aperçus que dix d'entre elles contenaient de la pellicule positive muette teintée, soit du matériel remontant très probablement aux années 20. Un premier dépouillement permit d'établir qu'il s'agissait d'une centaine de plans différents, dont un certain nombre sont accompagnés d'une étiquette manuscrite qui en spécifie le personnage filmé, la circonstance ou le lieu, quelquefois la date. Bernhard Gardi confirma que ces notes étaient bien de la main de Speiser. Sous réserve d'une vérification approfondie, nombre de ces sujets figurent dans la version Lobsiger – intégralement ou tronqués par le montage, c'est à voir. Certains n'y figurent pas et pourraient appartenir au matériel écarté à ce moment.

Classés comme chutes, ces tirages n'avaient pas été inventoriés, ni a fortiori signalés lors de l'opération de sauvegarde de 1994, malgré le grand intérêt qu'ils présentent. Il s'agit effectivement des seuls éléments originaux qui aient subsisté, leur état matériel est excellent, et le cadre original de l'image y est intact. Ils offrent certainement la possibilité d'étudier mieux le mode de tournage de Speiser et de mesurer plus en détail la nature de l'édition de 1945.

Certes la quantité élevée de plans identiques et la proportion relativement basse de plans originaux (quelque 500 mètres muet contre 2100 mètres sonore) limitent le champ des comparaisons. Mais ce matériel resurgi entraîne d'autres questions. Les billets de Speiser posent le problème de leur fonction: pur classement, projet d'intertitres pour un film qui n'aurait jamais été monté à l'époque? Projet de légendes pour la projection en boucle de segments particuliers, comme cela se pratiquait sur des appareils à usage pédagogique combinant la projection fixe et animée? Ces *bouts*, pour reprendre une expression de Robert Bresson, doivent-ils être considérés comme les ruines d'un ensemble qui aurait dû être transformé en film ou comme des fragments filmés destinés à demeurer en l'état comme matériel didactique?

Pour le moment, les sources consultées ne nous donnent aucune réponse. Peut-être s'en trouvera-t-il une dans la correspondance de l'ethnologue, si elle



a été conservée¹⁷. L'analyse minutieuse du matériel filmique encore stocké en vrac (n° 7-11) pourrait apporter certaines précisions.

Un précieux témoignage, surgi récemment et d'un tour fort différent du texte de Lobsiger, renforce, par analogie, l'hypothèse d'un usage antérieur du matériel qui allait devenir *Yopi*, en même temps qu'il nous éclaire sur la genèse de la version sonore du film. Il redonne aussi à Speiser un rôle affirmé dans cette opération. Dans des souvenirs inédits¹⁸, Armand Linder (1926) raconte qu'il assista pendant la guerre, à la Société de géographie de Genève, à la projection d'un film tourné en Nouvelle-Guinée, dont les images dépourvues de bande son étaient commentées par leur auteur, Felix Speiser, alors directeur du Museum der Völkerkunde de Bâle (il occupa ce poste dès 1942). Fils du distributeur de films Max Linder¹⁹, passionné d'anthropologie et familier des Lobsiger-Dellenbach²⁰, le jeune Armand Linder semble avoir été à l'origine du contact qui fut établi avec Speiser dans l'idée d'élaborer une version sonore de la bande qui fût diffusable comme un film autonome. L'ethnologue aurait alors fait état de l'existence d'un autre matériau, celui du voyage amazonien. Max Linder et Georges Lobsiger entreprirent de faire le montage de la pellicule, apparemment en utilisant un tirage positif préexistant. Bien que sa participation active ne soit pas clairement déterminée, Speiser ne se désintéressa pas du travail. C'est par son intermédiaire que le chef d'orchestre Alexander Krannhals fut amené à composer la bande sonore, qui avait l'avantage économique de ne pas relever de la Suisa, Krannhals n'y étant pas affilié. Lobsiger se chargea de rédiger et de dire le commentaire en français²¹.

C'est alors qu'un titre, *Yopi: chez les Indiens du Brésil*, vint conférer à la bande la dernière touche de l'identité que nous lui connaissons aujourd'hui et lui permit de prendre le chemin des salles de cinéma, probablement grâce au circuit du Kulturfilm Bund, un organisme semi-officiel chargé de projeter dans un assez grand nombre de salles suisses des programmes de films documentaires, en matinée.

Speiser, cinéaste ethnographique

La déconvenue amazonienne ne semble donc pas avoir poussé Speiser à négliger les images qu'il ramena du Brésil. Si leur usage entre 1924 et 1945 reste à déterminer, l'intérêt de l'ethnologue pour le moyen cinématographique demeura constant après cette première application, puisqu'il tourna en 1930, sur son terrain cette fois, dans le Sepik, le matériel dont Armand Linder vit projeter un tout ou des éléments à la Société de géographie genevoise.

Contrairement à celles de *Yopi*, les images de Nouvelle-Guinée eurent une existence savante en raison de l'intérêt porté à la documentation d'une cérémonie d'initiation tournée le 16 novembre 1930 à Kambramko²².

La transmission de ce film pose des problèmes analogues à celle de *Yopi*, puisque le matériel déposé en 1966 à la Cinémathèque suisse par le Museum der Kulturen bâlois correspond à un montage apocryphe réalisé à Genève par le même Max Linder,

probablement quelques années après l'édition de *Yopi*, cette fois-ci avec un commentaire rédigé par l'anthropologue genevois Marc-Rodophe Sauter (1914-1983). De cette version, intitulée *Mystères du Pacifique*, il existe un tirage effectué en 1994 (35 mm., sonore, 670 m., 24').

Speiser doit donc bel et bien être considéré comme un pionnier du film ethnographique suisse. Cet aspect méconnu de son activité mérite d'être reconsidéré en tant que tel, mais aussi dans la relation que le cinéma

¹⁷ Cette correspondance de voyage semble avoir été abondante, si l'on en croit MEULLI (1950: 1-2).

¹⁸ Voir LINDER (2000: 1-5). Nous remercions vivement M. Linder pour son témoignage oral et pour cet écrit, qui représente un chapitre de mémoires en cours d'écriture.

¹⁹ Le nom de Max Linder (né Hermann Linder, vers 1893) apparaît entre 1934 et 1953 dans la chronologie des maisons de distribution suisses établie par Georges Dufaux, Berne (état de 1995; nous remercions vivement l'auteur d'avoir mis ce travail inédit à notre disposition). La raison sociale de sa firme, établie à Genève, varie: Grandes Productions Sonores S.A. (1934-1937), Les Films Indépendants S.A. (1937-1950), Les Films Max Linder (1951-1953). Si l'adresse de la maison figure dans l'*Annuaire de la cinématographie suisse*, en revanche on n'y trouve pas la liste des films qu'elle distribuait.

²⁰ Marguerite Lobsiger-Dellenbach, qui succéda à l'anthropologue Eugène Pittard à la tête du Musée d'ethnographie (1953-1967), en était alors l'assistante. Son mari, George Lobsiger (1903-1988), fils d'un des fondateurs du parti socialiste genevois, avait vécu quelques années aventureuses au Paraguay et en Argentine, pour revenir à Genève durant la crise. Il occupa dès l'avant-guerre un poste de fonctionnaire au Département de justice et police. Il se spécialisa dans des questions de migration, tout en menant une activité scientifique d'américaniste. Il fut l'un des fondateurs de la Société Suisse des Américanistes (1949). Dans sa nécrologie, Louis Necker souligne le caractère pionnier des contributions de Lobsiger à l'ethnohistoire et de «sa compréhension du point de vue des vaincus, des Amérindiens» (NECKER 1988: 7-8).

²¹ Alexander Krannhals, musicien suisse, 16 février 1908 (Francfort s. M.) – 15 mars 1961 (Karlsruhe), formation à Zurich (Emil Frey, Hans Lavater, Felix Weingarten), dirigea l'orchestre du Stadttheater de Lucerne (1929-1934), puis celui du Stadttheater de Bâle (1934-1953), ville où il créa en 1941 le Volkssymphonie Orchester. Krannhals avait déjà composé au moins une autre musique pour le cinéma, celle de *Steibruch* (Sigfrit Steiner, 1942). Nous remercions Ernst Meyer (Suisa, Zurich) pour ces informations.

²² En témoigne la présence d'une version concentrée sur la partie proprement ethnographique au Metropolitan Museum of Art de New York (Robert Goldwater Film Library) et dans l'encyclopédie cinématographique de l'Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF, Göttingen). La cérémonie est décrite par Speiser dans une publication illustrée par ses photographies, voir SPEISER (1937). Selon Christian Kaufmann, le caméraman du film aurait été Heini Hediger (1908-1992) alors étudiant en zoologie.

Nous ne connaissons pas directement la copie du Metropolitan Museum of Art (35mm., muet). La version IWF (16mm., 5'30"), s'intitule *Kambrambo – Neuguinea (Unterer Sepik): Riten bei der Knabeninitiationen*, voir le livret d'accompagnement, SCHMITZ (1964). On trouvera un résumé et une illustration chez JORDAN (1992: 254-255).

Le matériel que l'on trouve à la Cinémathèque figure sous deux cotes générales: *Mystères du Pacifique*, 94B95 et CSL 66B119.



put entretenir avec les autres instruments de fixation de l'information, la photographie en particulier, que l'ethnologue pratiqua abondamment et très vite dans sa carrière.

L'enregistrement cinématographique d'éléments visualisables de la vie matérielle joua-t-il un rôle heuristique effectif dans l'interprétation des faits? Fut-il réservé à la démonstration didactique? Demeura-t-il une sorte de fétiche mémoriel? Intervint-il d'une manière ou d'une autre dans un projet muséographique? Enfin, quel rapport l'ethnologue entretint-il avec la version *Kulturfilm* de son matériau, à une époque – c'est Armand Linder qui le rappelle – où ce cinéma existe avec une intensité que nous avons peine à imaginer²³.

Restaurer l'absence

On voit qu'il s'agit de définir en quelque sorte les modalités possibles du statut de ces images, et on soupçonne que ce statut, loin d'être immuable, s'est redéfini selon les configurations pratiques dans lesquelles elles prirent place.

La réflexion n'a rien de théorique. Elle devrait être au cœur de l'action archivistique, car elle en est la justification. Elle devrait aussi déterminer la manière dont pourra être envisagée la sauvegarde des éléments originaux retrouvés parmi le dépôt *Yopi*, pour autant qu'on veuille enfin se préoccuper de leur sort.

Si notre critique de l'ethnologue cinéaste aboutit à l'exigence contemporaine de faire voir précisément le désapprentissage du feu (ou de montrer l'usage des allumettes!), cette critique nous entraîne à concevoir une restauration qui montre, d'une manière qu'il faut inventer, l'impossibilité même de restituer.

Tout l'intérêt d'un projet de restauration de ces fragments tient à cela même. Dans quelles conditions pouvons-nous aujourd'hui imaginer remettre ces images en circulation? De quelle manière pouvons-nous faire que le spectateur reconnaisse en elles quelque chose d'inaccessible, d'irréductiblement perdu (et qui n'a peut-être même jamais été là), en même temps qu'il y verrait une matière infiniment précieuse, car unique?

De quelle manière maintenir l'illusion et la distance? Le manque et le plein?

Chercher dans la pratique à répondre à ces questions-là nous paraît la seule attitude défendable, car elle s'oppose au mythe de l'Original comme à la mystification de la Transparence, qui s'attachent si obstinément à l'image cinématographique²⁴.

Les vestiges anciens du tournage amazonien de Speiser, ces premières images ethnographiques suisses, se prêtent de manière exemplaire à l'application de cette réflexion.

Tout notre effort aura tendu ici à faire connaître l'intérêt de ce matériau aussi bien pour l'ethnographie que pour l'histoire du cinéma. Le reste relève désormais de l'action.

²³ Linder nous apprend aussi que Speiser, remarquable conteur au demeurant, avait rédigé «le synopsis d'un film historique dont l'action se passait chez les Mayas, illustré de scènes grandioses dignes d'Hollywood» (LINDER 2000: 4).

²⁴ Cette discussion est développée par quelques cas concrets dans COSANDEY (2000b).



Figures 8 et 9:

«die Meta S.A. versah uns mit hinreichender Menge Meta und mit verschiedenen Brenner [...] und die Firma Pfeiffer & Brendle gab uns eine ihrer Coronaschreibmaschinen mit. [...] und mit Stolz durften wir gelegentlich in Brasilien diese Dinge als Erzeugnisse der schweizerischen Industrie vorweisen (mit Ausnahme der Coronaschreibmaschine, die amerikanisches Fabrikat ist). Es sei auch an dieser Stelle den Spendern unser aufrichtiger Dank zu ausgesprochen.» (SPEISER 1926: 5). Clin d'œil aux «sponsors» ou «product placement», ces images ne figurent en tout cas pas dans la version de 1945.

[Deux photographes tirés d'un fragment du positif original, CSL cote 66N118, localisation: Z982-454]

**Annexe****YOPI: CHEZ LES INDIENS DU BRÉSIL****Felix Speiser, Suisse, 1945 (1924)/1994: le ménage des copies**

Sauf mentions entre crochets, qui sont de notre cru, les titres sont repris tel quel des désignations attribuées par la Cinémathèque suisse, Lausanne, en date du 31 juillet 1997.

Le matériel préservé provient de deux origines, le Musée ethnographique de Genève (dépôt de l'élément 03 de notre liste, en 1975) et le Museum für Völkerkunde de Bâle, aujourd'hui Museum der Kulturen (dépôt de 1966). Les éléments bâlois provenaient de la veuve de Speiser, qui en fit don au Musée en octroyant à l'institution dont son mari avait été le directeur les droits d'exploitation, avec la clause suivante: «Die Museumsleitung ist dafür besorgt, das Material für die wissenschaftliche Auswertung zugänglich zu machen und veranlasst dort, wo es möglich scheint, eine wissenschaftliche Bearbeitung, evtl. in Zusammenarbeit mit anderen spezialisierten Instituten und Forscher. Allfällige Erträge aus dem Filmmaterial sind für die weitere Bearbeitung zu verwenden.»

Nous en avons effectué un tri raisonné avec l'aide de Pierre-Alain Somme, collaborateur de la Cinémathèque suisse. Tous les éléments sont réunis sous les cotes suivantes:

Yopi: chez les Indiens du Brésil 94N280, 75B6, 66N118, 66B118.

01. Les miettes d'une copie originale muette teintée

CSL 66N118. [YOPI: CHEZ LES INDIENS DU BRÉSIL], positif nitrate muet teinté 35mm., 10 boîtes contenant une centaine de fragments d'une copie de la version originale. Pellicule Pathé Cinéma France. Longueur estimée: environ 500m. (entre 20' et 24' selon le pas de projection). Origine du dépôt: Museum der Kulturen, Basel. Localisation: Z982-454.

02. Version Lobsiger 1945: duplicata négatif moderne image et son

CSL 94N280. YOPI: CHEZ LES INDIENS DU BRÉSIL, duplicata négatif acétate image et son 35mm. noir et blanc, version sonore française, 7 bobines, 2140m. Tirage Cinémathèque suisse, avec le soutien du Museum der Kulturen, Basel. Localisation: U232-474. Nota bene: il n'a pas été tiré de duplicata positif à cette date.

03. Version Lobsiger 1945: positif sonore utilisé pour le duplicata négatif sonore moderne

CSL 75B6. YOPI: CHEZ LES INDIENS DU BRÉSIL, positif nitrate sonore 35mm. noir et blanc, version française, 7 bobines, 2141m. Origine du dépôt: Musée d'ethnographie, Genève. Localisation: Z981-473.

04. Version Lobsiger 1945: un positif sonore sous-titré évincé

CSL 66B118. YOPI: CHEZ LES INDIENS DU BRÉSIL, positif nitrate sonore 35mm. noir et blanc, version française sous-titrée en allemand, 4 bobines, 2132m. (sur fiche), 2134m. Origine du dépôt: Museum der Kulturen, Basel. Localisation: Z980-372.2. Relevé du générique: 1. La Société anonyme des films indépendants à Genève; 2. Présente: en exclusivité mondiale; 3. Un grand film documentaire réalisé par le Dr F[elix] Speiser de Bâle; 4. YOPI: CHEZ LES INDIENS DU BRÉSIL; 5. Commentaire: G[eorges] Lobsiger, [dit par lui-même]; 6. Montage: M[ax] Linder senior; 7. Musique originale: Alexander Krannhals.

05. Version Lobsiger 1945: internégatif image du positif utilisé pour le duplicata négatif sonore moderne

CSL 66B118[b]. YOPI: CHEZ LES INDIENS DU BRÉSIL, duplicata négatif nitrate image 35mm. noir et blanc, pour l'établissement d'une copie sonore, 7 bobines, 2053 m. Cadre sonore pour le générique, cadre muet pour l'image. Origine du dépôt: Museum der Kulturen, Basel. Localisation: Z980-683.

06. Version Lobsiger 1945: négatif son de l'élément précédent

CSL 66N118. YOPI: CHEZ LES INDIENS DU BRÉSIL, négatif nitrate son 35mm., 2141 m., 7 bobines. Mixage de la version française. Inscription sur l'amorce: «Films indépendants». Origine du dépôt: Museum der Kulturen, Basel. Localisation: Z982-451.

07. Version Lobsiger 1945: copie de travail de l'avant-dernier élément (05)

CSL 66B118. YOPI: CHEZ LES INDIENS DU BRÉSIL, copie de travail positif nitrate image muet 35mm., pour copie sonore, 7 bobines. Origine du dépôt: Museum der Kulturen, Basel. Localisation: Z980-781.

08. Version Lobsiger 1945: divers (1), éléments de chutes associés à la version sonore nitrate

CSL 66N118. [YOPI: CHEZ LES INDIENS DU BRÉSIL], divers négatifs nitrate 35mm., son, musique, 3 boîtes. Origine du dépôt: Museum der Kulturen, Basel. Localisation: Z982-452.2.

09. Version Lobsiger 1945: divers (2)

CSL 66N118. [YOPI: CHEZ LES INDIENS DU BRÉSIL], 35mm. positif, chutes de la version sonore nitrate, 3 bobines. Origine du dépôt: Museum der Kulturen, Basel. Localisation: Z982-452.

10. Version Lobsiger 1945: divers (3)

CSL 66N118. [YOPI: CHEZ LES INDIENS DU BRÉSIL], chutes négatif image de la version sonore nitrate, 4 bobines. Origine du dépôt: Museum der Kulturen, Basel. Localisation: Z982-452.

11. Version Lobsiger 1945: divers (4)

CSL 66N118. [YOPI: CHEZ LES INDIENS DU BRÉSIL], négatif 35mm., son, musique, 16 bobines. Origine du dépôt: Museum der Kulturen, Basel. Localisation: Z982.471/72.

12. Version Lobsiger 1945: divers (5)

CSL 66N118. [YOPI: CHEZ LES INDIENS DU BRÉSIL], négatif image 35mm., 1 bobine en cours de décomposition. Origine du dépôt: Museum der Kulturen, Basel. Localisation: Z982-453.

**Bibliographie**

COSANDEY Roland

- 1992 «Daniel Dall'Agnolo, Barbara Etterich, Marc-Olivier Gonthier (éd.): *Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews. Catalogue, réflexions, entretiens* (Ethnologica Helvetica, 15, 1991, Société suisse d'ethnologie).- *Equinoxe* (Lausanne) 7: 167-169. [Compte-rendu]
- 1998 «"Naturmensch" und Zelluloid. *Yopi: chez les Indiens du Brésil*, Felix Speiser, CH 1924/1945/1994». - *Cinema* (Zurich) 43: 77-101.
- 2000a «Film – photo – livre: quelles conjugaisons?».- *Bulletin Memoriam* (Berne) 6: 23-25.
- 2000b «L'édition des films restaurés». - *CinémaAction* (Paris) 97: 99-205 (Les archives du film et de la télévision)
- 2000c «De l'Exposition nationale Berne 1914 au CSPS 1921: charade pour un cinéma vernaculaire», in: Maria TORTAJADA Maria et François ALBERA (éd.), *Cinéma suisse: nouvelles approches*, pp. 91-109.- Lausanne: Payot.- 264 p.
- 2001 «Wahrheit und Machenschaft. Adam David und Alfred Machin mit Kinematograph und Büchse im afrikanischen Busch. Erster Teil: die Kinematographenreise an den Dinderfluss, vom Dezember 1907 zum August 1908». - *KINtop* (Frankfurt a. M.), 10: 103-150.
- 2002 «Prächtige Naturkunde für späteren Zeiten. Adam, David und Alfred Machin mit Kinematograph und Büchse im africanischen Busch. Zweiten Teil: Dezember 1909 bis August 1910», in: Sabine LENK (éd.), *Grüsse aus Vileoria. Film-Ansichten aus der Ferne*, pp. 60-115.- Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern. (KINtop, Schriften 7)

DIETSCHY Hans

- 1949/50 «Felix Speiser 1880-1949». - *Bulletin de la société suisse d'anthropologie et d'ethnologie* (Berne) 32-34.

ETHNOLOGICA HELVETICA

- 1991 *Ethnofilm. Katalog, Beiträge, Interviews. Catalogue, réflexions, entretiens*.- Berne: Société suisse d'ethnologie.- 283 p. (Ethnologica helvetica, 15)

FUERST René

- 1991 «Activités cinématographiques du Musée d'ethnographie de Genève». - *Ethnologica helvetica* (Berne) 15: 139-140.

GRIFFITH Alison

- 1997 «To "Disappoint the ravages of time": precinematic ethnography at the american museum of natural history», in: Claire DUPRE LA TOUR, André GAUDREULT, Roberta PEARSON (éds.), *Le cinéma au tournant du siècle / Cinema at the turn of the century*, pp. 117-131.- Lausanne: Payot, Québec: Nuit Blanche.- 397 p.

JORDAN Pierre-L.

- 1992 *Premier contact – premier regard / First contact – first look / Erster Kontakt – Erster Blick: cinéma / cinema / Kino*. Marseille: Musée de Marseille, Images en manœuvre.- 311 p.

LINDER Armand

- 2000 *Yopi, indien du Brésil (L'histoire du film)*.- Anières, juin 2000.- 5 feuillets dactylographiés. [Inédit]

LOBSIGER Georges

- 1975 «7 décembre 1974: *Yopi*, projection du film tourné en 1924 par le Dr Félix Speiser en Amazonie brésilienne». - *Bulletin de la Société suisse des Américanistes* (Genève) 39: 66.

MEULI K.

- 1950 «Felix Speiser (20. Oktober 1880 - 19. September 1949): mit einem Porträt». - *Verhandlung der Naturforschenden Gesellschaft in Basel* (Bâle) 61: 1-12. [Avec une bibliographie des travaux de Speiser]

NECKER Louis

- 1988 «A la mémoire de Georges Lobsiger (1903-1988)». - *Bulletin de la Société suisse des Américanistes* (Genève) 52: 7-8.

SCHILLING Carl B.

- 1905 *Mit Blitzlicht und Büchse: neue Beobachtungen und Erlebnisse in der Wildnis inmitten der Tierwelt von Äquatorial-Ostafrika*.- Leipzig: Voigtländer.- 558 p.

SCHLAPPNER Martin

- 1987 «Ahnen und Väter des Schweizer ethnographischen Films». - *Cinema* (Bâle, Francfort) 1987: 86-103.

SCHMITZ C. A.

- 1964 «Kambrambo – Neuguinea (Unterer Sepik): Riten bei der Knabeninitiation». - *Encyclopaedia cinematographica* (Göttingen) E 502.

SCHOEPF Daniel

- 1972 *Historique et situation actuelle des indiens Wayana-Aparai du Brésil*.- Genève: Musée d'ethnographie.
- 1979 *La marmite Wayana: cuisine et société d'une tribu d'Amazonie*.- Genève: Musée d'ethnographie.

SPEISER Felix

- 1913 *Südsee, Urwald, Kannibalen*.- Leipzig.
- 1926 *Im Duster des brasilianischen Urwaldes*.- Stuttgart: Strecker und Schröder.- 321 p.
- 1937 «Eine Initiationszeremonie in Kambrambo am Sepik (Neuguinea)». - *Ethnologische Anzeiger* 4, 4: 153-157, planches iii-iv. [Avec 8 photographies]
- 1946 «Versuch einer Siedlungsgeschichte der Südsee». - *Denkschrift der Schweiz. Naturforschenden Gesellschaft* 77 (1).

TOBING RONY Fatimah

- 1996 *The third eye: race, cinema and ethnographic spectacle*.- Durham, Londres: Duke University Press.- 300 p.

ZERRIES Otto

- 1962 «Aus dem Leben der Taulipang in Guyana: Filmdokumente aus dem Jahre 1911». - *Wissenschaftlicher Film* (Göttingen) D 856.



Resumen

En 1924 el etnólogo Felix Speiser volvió de la Amazonía con la primera película etnográfica suiza realizada en un grupo Wayana-Aparai. Editadas en 1945 con el título Yopi: con los indios de Brasil, restauradas en 1994, estas imágenes no habían sido analizadas nunca. No obstante la historia de su realización, difusión y conservación provoca numerosas cuestiones de interpretación. ¿ Para qué grabar esta película ? ¿ Por qué esta difusión tan tardía ? ¿ Cómo comprender el palimpsesto del material transmitido ? La existencia de esta película está estrechamente vinculada con las personalidades que iban a fundar la Sociedad Suiza de Americanistas en 1949.

Abstract

In 1924, an ethnologist from Basel Felix Speiser brought back from the Amazone the first Swiss ethnographic film of the Wayana-Aparai people. Edited in 1945 under the title of Yopi: chez les indiens du Brésil, and restored in 1994, these images had never been directly studied. Yet the history of its realization, their diffusion and their conservation brings up several questions of interpretation. What was the original purpose of the film ? Why did it get diffused so late ? How to interpret the palimpsest of the transmitted material ? The existence of this film is strongly linked to the personality of the people who were going to give birth to the Swiss Society of Americanists in 1949.

