

Regards comparés, Musiques en lieux d'Islam.

17-21 octobre 2007



Compte-rendu des débats

Les films projetés tout au long des « Regards comparés, Musiques en lieux d'Islam » ont donné lieu à différents débats, dirigés par Marc Henri Piault et Jean-Claude Penrad.



Commentaire des films et
débats avec le public :
Jean-Claude Penrad,
Marc Henri Piault

Deux lignes de discussion se sont chevauchées : l'une référait davantage à l'anthropologie des musiques en contexte musulman, à partir des thématiques proposées par les films ; la seconde réfléchissait plutôt sur la manière de filmer les musiques. Les débats ont donc permis de relier deux visions du cinéma anthropologique : l'une axée sur le fond et l'autre sur la forme, à travers des films d'une grande variété cinématographique. Ces « Regards » étaient ainsi bien « comparés », offrant non seulement des visions contrastées d'univers socio-culturels reliés par l'Islam, mais proposant également des écritures filmiques différentes de ces mêmes paysages.

Ce compte-rendu rend compte des débats selon ces deux approches. Premièrement, les discussions portant sur des thèmes anthropologiques sont évoquées au fil des thématiques dédiées à chaque séance. Dans un second temps, les questions relatives aux formes et esthétiques possibles du cinéma anthropologique dans une ambition de « filmer la musique » sont réunies suivant les principaux points évoqués lors des débats.

Musiques en lieux d'Islam : principales thématiques anthropologiques abordées au fil des projections

Jean-Claude Penrad introduit la manifestation en mettant en relief la musique en tant qu'« angle d'approche des sociétés », et en soulignant la nécessité d'envisager ces « lieux » de musique au pluriel : « On pourrait par exemple considérer certains quartiers de Paris, où certaines musiques émanent de milieux musulmans et se situent dans une production culturelle et politique au sein du monde musulman. » Il insiste également sur la nécessaire comparaison des regards : « comparer à la fois des pays et des régions différents, des expressions et des vécus politiques de l'islam différents, mais aussi des époques de réalisations et des techniques d'écriture différentes. »

Voies soufi

La première séance de discussion aborde d'abord l'importance de la voix et son statut ambigu dans les cultures musicales islamiques, notamment à travers le film *Mille et une voix*, qui débute par une récitation du Coran. Les films projetés montrent que les instruments de musique interviennent dans nombre de pratiques religieuses, même si la question de leur utilisation d'instruments de musique est toujours débattue selon les différentes interprétations en Islam. Ce débat est parfois dramatisé par des positions politiques qui engendrent une médiatisation, ou bien abordé en termes de rapport de force.

Selon M.H. Piault, le film *Mille et une voix* fait apparaître une grande diversité de lieux, de cultures et de musique, brisant les stéréotypes existant en Occident et particulièrement en France, où les cultures islamiques sont souvent représentées selon un schème global, lorsque chaque culture marquée par l'Islam possède son autonomie. Jean-Claude Penrad insiste sur la nécessité de ne pas essentialiser les pratiques mystiques. Selon lui, il faut distinguer, d'une part, la pratique mystique au sein de la confrérie, et, d'autre part, la pratique civile, laïque. Au sein de cette dernière, les musiciens peuvent effectivement valoriser certaines caractéristiques gestuelles, musicales ou récitatives qui appartiennent au répertoire mystique mais n'en portent alors plus la signification. Les frontières entre pratiques mystique et civile sont souvent floues pour le regard extérieur, sauf lors des développements commerciaux du soufisme.

Le passage délibéré des pratiques rituelles à la spectacularisation est abordé à partir du film *Maulidi ya Hom*. À la recherche de cette confrérie, Jean-Claude Penrad a commandé le rituel de façon à pouvoir le filmer et il s'est « retrouvé piégé », explique-t-il. « Je voulais filmer un rituel tel que, moi, je l'imaginais. Et puis j'ai rencontré des gens qui, eux, se produisaient en spectacle. Après tout ce que l'on m'avait raconté sur le Maulidi Ya Hom – rituel se produisant sous un manguier, en cercle, dans la nature, et à la campagne pour se cacher des autorités –, je me suis retrouvé d'un seul coup au cœur de Zanzibarville, dans une école, et pour la première fois avec une scène. J'ai choisi de filmer en montrant cette transformation. Mais c'est allé beaucoup plus loin, parce que les autorités de Zanzibar ont su que j'avais convoqué ce Maulidi Ya Hom. Ils ont alors rédigé des cartons d'invitation pour son inauguration, et m'en ont envoyé un. C'est-à-dire que j'ai été invité au rituel alors que c'est moi qui le convoquais. En tant que document de terrain, c'est très intéressant car, à la suite de cela, ce Maulidi Ya Hom s'est produit tous les ans au festival de Zanzibar, il est devenu un spectacle national. J'ai ainsi été pris et manipulé dans un mouvement de culture nationale ».

À propos du *Grand Magal à Toub*a, en notant que les hommes politiques assistent au Magal, le lien avec le politique est questionné, ainsi que les correspondances entre hiérarchies sociales civiles, politiques et sociales au sein de l'expression rituelle – les dernières reproduisant souvent les premières.

Transe et possession au Maghreb

Cette seconde séance de projection entraîne une discussion avec Izza Genini, réalisatrice du film *Louanges*, qui remercie le CFE d'avoir programmé lors de la même séance

Louanges et *Moulay Idriss*, film traitant du même pèlerinage, mais réalisé quarante ans auparavant. Elle souligne la différence entre les deux démarches filmiques : *Moulay Idriss* a été tourné sous le Protectorat français, avec un regard tout à fait extérieur, tandis que le sien, « de façon volontaire ou non-volontaire », adopte un regard plus intérieur.



Izza Genini, Jean-Claude Penrad

I. Genini évoque la façon dont elle envisage de *montrer* la musique : « Mon objectif était de transmettre, à travers le film, ce que fait passer la musique et, évidemment, avec un minimum d'explications sur ce qui se intervient autour. Ce n'était pas d'en faire un travail de musicologie mais plutôt de redonner quelque chose de cette atmosphère. Je suis moi-même marocaine et c'est avec cette sensibilité de marocaine que je ressens la musique, et que j'ai envie de la transmettre et de la partager – non pas *via* une connaissance savante ou scientifique. Pour compenser cette absence de description et de contenu intellectuel, je voulais quelque chose de plus sensible. Il n'y a rien de plus difficile que de faire un film sur la musique, car il faut trouver un équilibre entre dire le minimum de choses tout en restant dans le plaisir de la musique, et choisir au moment du montage ce que l'on veut qui fasse sentir la musique ».

À propos de ce film ainsi que de *Bal des génies*, sur des cultes de possession Gnawa, la discussion s'engage à nouveau autour de la spectacularisation, mais cette fois davantage à propos du rôle tenu par les films : la mise en scène de la réalité dans la réalisation filmique tiendrait lieu de représentation, éventuellement reprise ensuite dans les spectacles institutionnels, ou dans le cadre de revendications d'identités culturelles.

Exil

Trois des films de cette séance sont consacrés à des musiciens afghans, et le quatrième accompagne Jamshid Chemirani (percussionniste iranien vivant en France) et ses fils lors d'un retour en Iran.

À partir de ce dernier film, *Hâl*, la discussion s'engage sur la question du rythme en tant que langage, et de son traitement filmique. Marc Henri Piault interroge : « Le *tombak* (un tambour), dans ce film, constitue un langage. Il y a un rapport entre les langages poétique et rythmique qui crée l'émotion et le sentiment. Ici on ne se situe pas dans l'écriture, on a

affaire à un autre langage. Et on utilise l'image et le son pour parler, pour accompagner aussi le savoir, la rencontre. Le problème du rythme apparaît : comment traduire le rythme, que traduire ? Qu'est-ce que le rythme exprime et qu'est-ce qu'on entend ? Il est intéressant de ne pas entendre de la musique tout court, et de se centrer sur le rythme. »

La question de la création en situation d'exil est également abordée, notamment à travers l'expérimentation à partir d'instruments de musique traditionnelle, montrée dans *L'Ensemble Kaboul en exil*.

Enfin, la problématique de l'essentialisation de la culture en situation de crise, menée par le réalisateur ou les personnages du film, est mise en avant à partir de *Amir*, et de *Breaking the Silence*, deux films tournés au moment des conflits en Afghanistan. Un spectateur remarque que « dans ces deux films, on parle de la musique afghane avec un grand A, on occulte ainsi une grande diversité. De plus, *L'Ensemble Kaboul en exil* intellectualise beaucoup l'exil. » Jean-Claude Penrad remarque également que « dans *Amir*, les musiciens se retrouvent à Peshawar, dans un quartier, et cela donne la fausse impression d'une corporation, or ils sont pourtant tous originaires de différentes régions d'Afghanistan et possèdent des statuts sociaux ou tribaux variés ». Il y a donc, pour les trois films qui traitent de la musique en Afghanistan ou présentent des musiciens afghans hors du pays, un parti pris des réalisateurs. Ces derniers peuvent adopter le point de vue des protagonistes, dans le cas de *L'Ensemble Kaboul en exil*, ou bien opérer eux-mêmes une essentialisation, celle de la culture afghane dans *Breaking the Silence*. Face à une situation de crise et de destruction soulignée par l'insert d'images de guerre, la musique est mise en scène pour devenir un symbole essentialisé de culture et de mémoire en situation d'exil.



Photographie extraite du film *Breaking the Silence : Music in Afghanistan* (Simon Broughton, 2002).

Les cycles de la vie

La discussion porte d'abord sur les problématiques du cinéma de l'époque coloniale, à partir de *Symphonie berbère*, et avec un retour sur les films de Griaule. Marc Henri Piault note le ton particulier du film : « Ce ton-là me rappelle mon enfance, soulignant une gentillesse nécessaire envers ceux qu'auparavant on considérait comme des primitifs et des sauvages. Après la guerre, il fallait faire un peu plus attention, et puis quoi ! ils nous avaient quand même aidé, ces jeunes gens, à nous libérer. Il fallait donc les regarder avec beaucoup de gentillesse. D'où ce ton qui signifiait : "Voyez, ils ont leur culture, ils ont leur musique, il y a des choses quand même, il y a une tradition, il y a une histoire..." C'est en définitive le même point de vue dans les films de Griaule, avec un peu plus de sérieux peut-être, un peu plus d'érudition. Chez Griaule, il y avait aussi autre chose : ce n'est pas lui qui a réalisé les films, mais c'était une tentative pour montrer aux Français qu'il y avait, dans ces colonies, une civilisation, selon un certain point de vue... C'est un point de vue que l'on retrouve parfois dans certains films contemporains, exprimé sous une autre forme ».

Jean-Claude Penrad rappelle la valeur de ces images en terme d'archives.

Le film *Sakhe : musique et mariage en Mauritanie* occasionne une réflexion sur l'échange, à travers le sujet du mariage, puis celui de l'argent et de son utilisation symbolique. Comme dans d'autres régions, le système de mariage en Mauritanie s'organise selon un échange entre groupes sociaux. Ce qui a été qualifié d'« achat de la mariée » par les colons correspond en fait au premier moment d'une procédure d'échange et de négociation de biens, initiée par la famille du marié et suivie d'une contrepartie équivalente de la part de celle de la mariée. Le terme d'« achat » était tout à fait inapproprié, remarque Marc Henri Piault : « Cet échange n'est jamais fini, le contrat n'est jamais achevé, ce n'est pas un achat car sinon il n'y aurait plus de relations. Depuis la colonisation, l'argent fait partie des échanges, mais ce n'est pas offensant. On jette des billets de façon ostentatoire, un billet, puis 25 billets, cela fonctionne comme le potlatch. Ça n'est jamais un achat ».



Photographies extraites du film *Sakhe : musique et mariage en Mauritanie* (Nicolas Jouvin, 1998)

Mémoires

Ce thème est principalement abordé à travers la problématique de la transmission comme « perpétuation » de la mémoire. La transmission d'un patrimoine culturel et musical par l'enseignement de maître à élève est mise en scène selon différentes modalités relationnelles dans *Les Bardes de Samarcande* et *À l'ombre d'une mémoire*. Jean-Claude Penrad souligne que « la mémoire peut être reconstruite, même indirectement, à partir de traces collectées ou d'un passé mémoriel plus ou moins mythique, pour donner forme à de nouvelles réalités ».

The Unknown Barde présente, à l'inverse, la diffusion d'un enseignement sans école : conservation d'une mémoire sans dogme, et sans revendication. Selon Marc Henri Piault : « Ici, le personnage (le « barde ») est à la fois connu et inconnu, beaucoup de gens ont bénéficié de sa formation, ont recueilli ses paroles, sa musique, son savoir, sa position, et la reprennent à leur compte. C'est effectivement une diffusion, sans qu'il y ait école. Ce personnage se situait en dehors de tout savoir établi, en dehors de toute forme de dogme. Or, quelque part, la relation maître à élève signifie un dogme. C'est un film extrêmement riche, qui montre très bien sans expliquer ». En effet, le réalisateur a voulu montrer la « mémoire Baul » en reflétant cette philosophie, qui rejette l'idée d'une école, dans la réalisation même, en montrant sans pour autant démontrer. Le film aborde également la question des castes au Bengale, par le biais de la narration, sans diriger le spectateur vers une définition attestée. De nombreux plans de nature « transcrivent les images de la poésie Baul », souligne Jean-Claude Penrad.

Création contemporaine

Les deux films présentés retracent les démarches respectives des musiciens Zad Moulaka et Ahmed Essyad, et leurs travaux à partir des musiques traditionnelles de leurs pays d'origine (Liban et Maroc) pour produire des compositions personnelles influencées par d'autres univers musicaux, notamment occidentaux. Un débat s'engage sur l'utilisation, en création contemporaine, des musiques « orientales » sorties de leur contexte « d'origine ». Pour Jean-Claude Penrad, il s'agit ici non seulement de création à partir d'un héritage, mais également d'exil intellectuel de musiques : « Il est intéressant de mettre en rapport les deux films, pour voir comment aller plus loin que la musique traditionnelle comme héritage. C'est très clair chez Zad Moulaka, qui casse en quelque sorte la musique orientale pour aboutir à quelque chose qui reste en fin de compte une musique orientale, mais contemporaine. En regard, la tentative musicale de Ahmed Essyad dans le Haut-Atlas ne fonctionne pas du tout. C'est un créateur qui veut absolument se rattacher à ses origines, et se fabrique aussi une sorte de figure mystique. » Le public réagit essentiellement aux positions des musiciens vis-à-vis de ce qui est présenté comme leur héritage « natif » ou « oriental ». La discussion s'engage autour des limites « acceptables » à la « modification » d'une tradition ou à la « création à partir de... » ; question par ailleurs toujours débattue dans le monde musical arabo-musulman, engageant des positionnements autour de la supposée opposition entre tradition et modernité.

Résistances

Trois films traitent de trois formes différentes de « résistance » : l'une contre la disparition, via la modification, à visée politique, d'un répertoire (*Le Torrent qui porta le chant aux Ouïgours*) ; la seconde contre l'interdiction du chant féminin solo en Iran (*Sedâ-ye Dovvom – Back Vocal*), et la troisième contre la persécution des Alevis en Turquie (*Sivas, Home of Poets*).

La discussion questionne principalement l'utilisation de la musique en politique et porte d'abord sur *Sedâ-ye Dovvom*, en présence de son réalisateur.



Mojtaba Mirtahmasb,
réalisateur du film *Sedâ-ye Dovvom –
Back Vocal* (2004)

Mojtaba Mirtahmasb explique : « Mon but n'était pas de présenter la musique de l'Iran, mais l'Iran. Tout d'abord l'Iran moderne, d'aujourd'hui, ce qui se passe en Iran même et quelles sont les difficultés, en particulier pour ces femmes chanteuses. J'ai voulu m'investir dans ce film pour raconter ce qui se passe en Iran et en garder la mémoire ».

Jean-Claude Penrad commente ensuite *Sivas, Home of Poets*, ses multiples facettes et la façon dont la réalisation du film a évolué au gré de la situation : « Ce film a commencé comme un reportage sur les *ashiks*, ces musiciens autant poètes et créateurs que personnages religieux dans les cérémonies alévies. Les Alevis sont une minorité qui a toujours été persécutée, à la gauche du pouvoir. C'est une situation complexe, parfois difficile à démêler dans ce film. Tout bascule à la fin du film, lors de l'incendie criminel qui entraîne de nombreux morts, ce qu'évidemment ne prévoyait pas le film. Il y a également nombre de notations sur le rôle de la musique et de la transe chez les Alevis ». Pour Marc Henri Piault, ce film est difficilement compréhensible étant donné la multiplicité des sujets traités : « Ce film encourt le risque de vouloir tout dire, tout traiter à la fois, et donc finalement tout mélanger. Sur ce point, *Le Torrent qui porta le chant aux Ouïgours* est davantage centré, sans cependant y parvenir totalement. Mais il ouvre sur une situation et pose des questions sur une situation mal connue. Malgré le problème de l'identification des lieux, on perçoit assez bien la revendication et la situation dans laquelle se trouve, depuis longtemps sinon depuis toujours, un peuple qui tente de résister à des invasions venues d'ailleurs, et qui, dans ses déplacements et dans sa tentative de résister, réinvente en permanence sa propre culture. Il n'y a pas cette fixation d'images bloquées autour d'une culture, ce qu'ont fait les Soviétiques et les Chinois. Une culture est vivante et elle se transforme toujours, et on le perçoit ici. Il y a une activité culturelle

diversifiée, qui puise dans la mémoire, mais aussi dans l'expérience vécue aujourd'hui. Une résistance sans mémoire n'est pas une résistance, donc il y a nécessairement de la mémoire, de la création, de la transmission. »

Transmissions

Le thème de la transmission est abordé à travers trois films très différents : *It's not a gun*, parcours d'une association initiant les enfants à la musique en territoire palestinien ; *Faire la Nouba*, qui présente une méthode d'enseignement de la musique arabo-andalouse par l'écoute ; enfin *Le Geste Juste*, montrant les particularités gestuelles du jeu musical d'instrumentistes d'Asie Centrale.

Le premier film est suivi d'une discussion sur la notion de violence. Selon Jean-Claude Penrad, « La transmission de la musique n'est qu'un prétexte pour transmettre autre chose, c'est-à-dire une vision moins violente des relations humaines ». Pour Marc Henri Piault, ce film rejoint, dans l'exposé de la violence, le film *Sedâ-ye Dovvom* projeté la veille : « Il est intéressant de voir jusqu'où peut aller la violence sur les personnes, puisqu'on les oblige à apprendre ou pratiquer une certaine forme de musique. En Iran, les femmes n'ont pas le droit de chanter seules devant des hommes et il faut donc que les voix se confondent : c'est une violence inouïe dont les raisons sont difficiles à justifier sur le plan strictement religieux. Ici, en Palestine [*It's not a gun*], nous avons la même chose, mais en sens inverse : une tentative pour faire sortir les enfants de la violence grâce à la musique. Ces films sont beaucoup plus puissants pour dénoncer l'oppression que ceux portant directement sur la violence, car on pénètre là dans l'intime de la personne et on montre la monstruosité. Le film et les images possèdent ici une force de conviction extraordinaire. »

Faire la Nouba suscite une réflexion sur les rapports de pouvoir entre musiciens, durant le processus de transmission et ici dans le cadre d'un orchestre, et finalement au sein de l'expression musicale. Jean-Claude Penrad souligne, dans ces rapports de pouvoir, l'influence de la relation au public.

Le Geste Juste permet de revenir, d'une part, sur le travail de l'ethnomusicologie, et, d'autre part, sur la question de la conservation. Marc Henri Piault et Jean-Claude Penrad regrettent l'absence d'ethnomusicologues aux projections, car ils auraient pu donner d'autres repères sur la mémoire et sa reconstruction, la tradition, ainsi que sur l'usage des instruments de musique dans les processus de transmission culturelle et de dynamique musicale. Selon Jean-Claude Penrad : « Ce film est très intéressant au niveau de la transmission, malheureusement la question est peu traitée dans le document de Jean During. Et ce parce qu'il a fourni – sauf dans la première séquence – un document muséographique. L'ethnomusicologie d'urgence est dépassée : pourquoi ne pas travailler sur la transmission ? Cela dit, ce film est bienvenu pour montrer l'importance de la gestuelle. »

La question de la conservation d'une tradition culturelle, musicale en l'occurrence, que défend Jean During dans *Le Geste Juste*, est remise en question par Marc Henri Piault : « Il me semble, mais c'est aussi un débat, que le projet de faire un film comme une opération de conservation est parfaitement périlleux et a besoin d'être décodé : pourquoi conserve-t-on, et que conserve-t-on ? Dire que l'on conserve implique qu'une forme

particulière, spécifique, doit être conservée. Or il me semble, si l'on se réfère à l'histoire du cinéma, que les documents les plus intéressants dont nous disposons depuis cent ans, qui sont les plus significatifs au regard de ce qu'ils tentaient de traduire ou de montrer, ne sont pas ceux qui tentaient d'opérer une conservation. Ce sont davantage les documents qui tentaient de montrer où l'on est, ce qui se passe, précisément sans souci particulier de conservation. Ce souci-là mène à figer et faire mourir, en découpant quelque chose dans la trame du vivant, ce que l'on décide d'être la chose à conserver, la vérité du temps. Tous les films qui ont été faits dans ce sens-là sont parfaitement obsolètes. Ce sont des objets morts, privés de vie et privés de sens ».

Stars et Légendes

Quatre films sont consacrés à des stars de la musique : Sabri Moudallal (muezzin et chanteur syrien), Slimane Azem (chanteur algérien exilé en France), Om Kalsoum (chanteuse égyptienne), et Nusrat Fateh Ali Khan (chanteur de *qawwâli* pakistanais). Les regards portés sur les personnages sont très divers, comme le note Jean-Claude Penrad : « À travers ces films, on voit bien qu'il y a des échelles différentes pour parler de ces célébrités. Dans le premier film notamment, les faits évoqués se cachent derrière le silence, et on perçoit la personnalité de Sabri Moudallal à travers la réalisation de Mohamad Malas. Celle-ci est empreinte d'un certain style de documentaire à la mode aujourd'hui en Syrie, avec un dialogue permanent, un goût de la composition et des éclairages, une caméra lente. Je trouve que cette lenteur nous fait participer à la modestie du personnage et nous permet d'entrer dans la qualité de ce dernier. »

Le film *Slimane Azem, une légende de l'exil* est commenté en présence de son réalisateur, Rachid Méribet, et en regard des autres films présentés. Marc Henri Piault (photo) note ainsi :



« La relation difficile de la musique avec le politique est ici enfin marquée. C'est complexe puisqu'il s'agit d'un chanteur kabyle qui a défendu le nationalisme algérien avant l'indépendance et qui, du fait des évolutions de la guerre d'Algérie, s'est trouvé coincé dans une sorte d'irréductibilisme kabyle que les Français utilisaient alors contre les Arabes du reste de l'Algérie. Il s'est donc retrouvé dans une position extrêmement difficile. Et je pense qu'il y a là une tentative pour montrer les nuances et la complexité de cette situation. Par le truchement de la musique et de l'image, on parvient à faire éclater les positions tranchées et les stéréotypes définissant des situations soi-disant innocentes. Dans les films *Umm Kalthum, a Voice Like Egypt* et *Le Dernier Prophète*, c'est ce qui se passe pour Om Kalsoum et Nusrat Fateh Ali

Khan, leurs personnages sont définis selon des positions monolithiques et à grands coups de marteau. Heureusement, le dernier film (*Nusrat Has Left the Building... But When ?*)

décompose un piédestal et pointe les contradictions, dans tous les sens du terme, tant au niveau de l'image et du son que du propos : il pose enfin une question au lieu d'affirmer. »

Rachid Mérabet commente également *Nusrat Has Left the Building... But When ?* avant de revenir sur son propre film : « Je suis assez surpris par ce film, cette déconstruction, avec beaucoup d'effets spéciaux et certainement des moyens financiers très réduits. C'est vrai qu'il est difficile de retranscrire des parcours singuliers qui s'imbriquent dans l'histoire. J'ai tenté de retracer un parcours artistique inconnu du grand public, mais à travers la musique. C'est un personnage qui est un peu passé inaperçu, comme Sabri Moudallal avant de devenir connu, et même si Slimane Azem a eu une fonction artistique différente. Je pense que le vecteur de la chanson permet d'appréhender l'histoire d'une autre façon, et mon film avait pour but de combler une absence kabyle. Si l'on veut bien regarder cette période de l'histoire de l'Algérie et de ses migrants, entre 1950 et 1970, elle est très riche et pourtant totalement absente des rayons de livres d'histoire. Pour moi, il fallait revaloriser l'image de Slimane, et aussi l'image de l'Algérie coloniale. Il y a là un devoir de mémoire et je me suis vraiment engagé dans ce sens-là. »

Autour du film anthropologique. Quelques réflexions théoriques

Mise en scène de la réalité

Marc Henri Piault commente le film des frères Lumière (*Danse égyptienne*, 1896, présenté lors de la première séance de projection), sur la mise en scène : « Ce film, qui dure une minute, montre bien que, dès le départ du cinéma, il y a une mise en scène de la réalité. Le réalisateur – le seul Européen que l'on voit – met en scène, fait changer les petits enfants de place, etc. C'est une remarque que j'ai faite à propos des films Lumière depuis un certain temps, c'est précisément l'exemple de la mise en scène de la réalité dans le cinéma documentaire. »

Jean-Claude Penrad qualifie ce travail de mise en scène de « création d'une carte postale orientaliste ».

Films de parcours – le réalisateur à l'intérieur ou à l'extérieur

Au sujet de deux films présentés lors de la première séance – *Musiques du Pakistan, musique religieuse et musique soufi*, de Yves Billon ; *Mille et une voix* de Mahmoud Ben Mahmoud –, Marc Henri Piault distingue deux formes : « Dans *Musiques du Pakistan*, on va d'un endroit à l'autre, et d'une manifestation à l'autre, sans y voir une véritable raison, sinon une sorte de parcours qui est presque à la limite du tourisme, des images très extérieures. La musique absolument splendide de Nusrat Fateh Ali Khan sauve le film. Au contraire, *Mille et une voix* propose précisément un itinéraire au sens profond du terme, une recherche. Il y a là une véritable intention de recherche, à partir de l'image du père. Il s'agit d'un parcours, à la fois filial, historique, religieux, mystique, qui se ressent dans le traitement de l'image. Les lieux sont liés et se relient entre eux. Nous voyons

deux traitements très différents : l'un extérieur ("Vous voyez comment c'est") et l'autre qui est une tentative de partage, de faire entrer le spectateur dans une expérience. »

Jean-Claude Penrad remarque également que « dans le film de Billon, il y a une volonté de faire plaisir à un public occidental, il a remporté dans ses bagages des images qui passeront à la télévision. D'ailleurs, sur le plan du traitement, le commentaire est présent dans *Mille et une voix*, mais chez Billon il n'y en a pas. »

Mouvement et ressenti

À propos des films qui montrent des performances de rituels où les mouvements corporels sont notables, Marc Henri Piault note : « Ce qui m'intéresse dans ces films qui montrent des séances de transe, ou de danse, c'est la liaison constante de tous les éléments de la personne : le mouvement. Nous sommes ici dans quelque chose de très important par rapport au dualisme occidental, selon lequel il y a ce prétendu mouvement d'élévation de l'esprit hors du corps ; ici, non. Et cela bien qu'il s'agisse d'oublier le corps, mais précisément, on ne peut pas l'oublier sans s'en servir. On ne peut pas en rendre compte autrement qu'avec l'image. Je reviens à mon propos principal : comment traduit-on une culture différente ? Je ne vois pas comment on peut exprimer ce mouvement, on pourrait écrire "les gens bougent la tête". Mais il y a également ici une force du mouvement collectif. Cent personnes sont rangées, d'autres circulent au milieu, et peu à peu on est pris dans ce mouvement qui n'est pas seulement un son-geste collectif. Et, grâce à l'image, je comprends quelque chose que, sans doute, je ne pourrais pas comprendre autrement. Il y a là un véritable concept de l'image qui passe. Au niveau descriptif, l'image est sans aucun doute essentielle mais ce n'est pas seulement cela qui m'intéresse. S'il n'y avait que le caractère descriptif de l'image, cela ne modifierait pas mon existence. Ici on fait entendre et comprendre autre chose, en voyant des gens qui bougent différemment et sont liés différemment. Des formes d'émotion apparaissent, que l'on ne reconnaît pas comme les nôtres, ou bien si, ou que l'on ressent. Et c'est cela que raconte l'image, ce n'est pas ce qu'elle décrit, c'est ce qu'elle fait comprendre. C'est la question du ressenti. »

L'unité du sujet, du temps et de l'espace du film

À partir de la situation d'exil, base thématique des quatre films présentés lors de cette session, est abordée la question de l'unité du film, du choix d'une réalisation selon une unité ou une diversité de personnages et de situations. Cette dernière peut être utilisée par le réalisateur pour dramatiser une situation (dans le cas de l'Afghanistan de *Breaking the silence*) et parfois mener à perdre le spectateur. Marc Henri Piault commente : « J'ai bien aimé dans *Hâl* le fait que l'histoire soit centrée sur des personnages, à travers lesquels on suit une histoire commune. Dans *L'Ensemble Kaboul en exil*, au contraire, on est un peu perdu dans les temps et les lieux, les personnages qui viennent, repartent, reviennent. Par contre, dans *Amir*, le rapport entre les personnages et les temps est différent de celui de *Hâl*, l'unité ne prend pas du tout la même forme mais elle est forte. Pour moi, ces deux films ont en commun une chose très importante : la centration sur des personnages. *Breaking the silence* et *L'Ensemble Kaboul* sont très intéressants, presque trop

intéressants, en ce sens que l'on expose le côté documentaire, bien prêt et bien net, c'est un peu "Cinq colonnes à la Une", même si c'est un peu plus sensible, contemporain, et personnel. »



Photographie extraite du film *Breaking the Silence : Music in Afghanistan* (Simon Broughton, 2002)

En effet, dans le cas de *Hâl*, où l'histoire est centrée sur une famille et évolue presque uniquement au sein de l'univers familial, le spectateur peut partir à la recherche d'une réalité plus large, celle de l'Iran contemporain, qui n'apparaît pas de manière désignée dans le film, mais qu'il peut imaginer à partir des référents du film. Il peut prendre comme point de départ des aspects particuliers du film, lesquels n'appellent pas à la généralisation. Ici surgit la question de l'équilibre entre une histoire particulière racontée par un film et l'attente du spectateur vis-à-vis d'une société qu'il ne connaît pas bien, mais qu'il imagine souvent à partir de ce qu'en montrent les médias télévisuels. Selon Jean-Claude Penrad : « Dans les médias, on nous parle continuellement des inégalités, des guerres, et malheureusement on ne voit que cela de ces pays-là. Alors que, bien sûr, il y a autre chose, et des choses extraordinaires, qui sont une réalité, même si elle n'est pas forcément montrée par le réalisateur. Dans *Hâl*, c'est l'histoire du trio qui est traitée, il ne faut pas voir l'absence de femmes dans le film comme quelque chose de représentatif de la société iranienne ».

Marc Henri Piault revient sur la question de l'unité en commentant les films présentés lors de la séance « Résistances » : « Je crois que, d'une manière générale, il y a un choix à faire dans la production d'un film de type anthropologique ou simplement documentaire, c'est-à-dire qui tend à faire connaître quelque chose sur un sujet quelconque. Le risque le plus grand est celui encouru par le film *Sivas, Home of poets* : vouloir tout dire, tout traiter à la fois, et finalement tout mélanger. L'image est, de toute façon, très polysémique. Par conséquent, il est préférable de rester centré sur la situation choisie, à partir de laquelle on pourra explorer le reste. À la limite, à partir du

questionnement d'une seule personne, il est possible d'interroger une société entière. On ne va pas tout dire, mais on peut proposer au spectateur une interrogation et un questionnement plus larges. En voulant trop dire, on prend le risque de renforcer des idées préconçues : si les choses sont trop complexes, le spectateur est amené à se dire qu'il saisit, mais il va seulement comprendre des choses à travers des concepts et des images qu'il a déjà en tête. Comme on cherche toujours à élargir le public, on s'adresse à des gens qui n'ont pas d'information, c'est pourquoi il faut leur donner l'essentiel d'une information, pour un sujet donné, et à partir de là commence l'interrogation. C'est ensuite au spectateur d'aller en avant. S'il y a une règle en cinéma pour moi, c'est celle de l'interrogation : un film est d'abord un lieu d'interrogations. Si l'on me donne la réponse, cela ne m'intéresse pas. »

L'illusion de l'image comme langage universel

Au cours de la séance « Mémoires », des extraits du film tadjik *Charkh* (Makhudsho Imatshoev, 1989) sont projetés hors-programme. La présentation qui l'accompagne, envoyée par les musiciens tadjiks ayants droit du film, insiste sur l'importance locale de ce film comme représentant d'une mémoire culturelle, celle du Pamir tadjik à l'époque soviétique. La réalisation du film est très empreinte du folklorisme soviétique. Sur le décalage entre les perceptions locale et extérieure de ce film, Marc Henri Piault souligne : « Il y a l'intention et la vision du film sur place, et nous qui voyons ces films hors contexte et dans une autre perspective. J'ai eu l'impression de voir ce film dans la continuité des films soviétiques, mais il est évident que l'importance locale du film doit en changer la perception. Tout d'un coup, le contenu de ce film, folklorisant, prend un autre sens. L'ambiguïté se situe à ce niveau, et c'est une bonne leçon car il n'existe pas de langage universel de l'image. Il y a une transformation constante du film dans sa perception par les Tadjiks avec leur culture et moi avec ma perception culturelle. C'est cela qu'il faut poursuivre, non pas uniquement la diffusion des films, mais aussi la diffusion des intentions et des regards sur ces films. La façon dont la narration est construite dans le temps est aussi très intéressante. Cette longueur des prises et cette lenteur de la narration n'est plus du tout à la mode chez nous. On y perçoit un besoin de laisser le temps. Nous construisons le temps tandis qu'eux éprouvent ce temps ». Jean-Claude Penrad relie cette mise en scène aux préceptes de la réalisation filmique soviétique : « Cette recherche d'une image très bien éclairée, d'une narration très lente, comme si on était en studio, est aussi une recherche de catégories, qui est très soviétique. On ne voit rien de la société, sinon reconstruite ou en représentation. »



Fabrication d'un luth.
Photographies extraites du film *Charkh*,
Makhudsho Imatshoev, 1989



Pensée musicale et forme du film

A propos des films *Zad Moulta* et *Essyad musicien*, la discussion porte sur la forme et la réalisation du film en reflet du projet musical du musicien sur lequel il porte. Le film *Zad Moulta* tente ainsi de traduire, dans sa forme filmique, la conception de la musique proposée par le musicien. Marc Henri Piault note : « J'ai réellement été fasciné par ce film en tant que film, dans la mesure où il y a une tentative de faire un film à partir d'un sujet, à partir d'une musique et à partir d'un travail de création. Il y a une tentative de construction d'image et pas seulement d'illustration, on ne montre pas une rue ou des bâtiments, il s'agit d'une image inventée à partir de, exactement comme ce musicien, qui a inventé une musique à partir de. C'est un film au service d'une parole, bien sûr, mais, au-delà, au service d'une expression de transformation de la réalité, où l'on invente une autre réalité. Dans *Essyad musicien* je n'ai pas vu cela, j'ai vu des tentatives de mettre en rapport, d'organiser des relations, de fabriquer un cheminement, de la même manière, en quelque sorte, que le musicien essaie de fabriquer son cheminement, en tournant autour de ce qu'il considère comme des sources. Mais en tant que film je l'ai trouvé moins convaincant. »



Photographies extraites du film *Zad Moulaka* (Leïla Kilani, 2002)

Conclusion. Filmer et voir les musiques en lieux d'Islam

La grande diversité des thèmes et des réalisations confrontés au cours de ces *Regards Comparés* montre la difficulté d'aborder les « musiques en lieux d'Islam » par le biais du film. Comme tout produit culturel, la musique peut être traitée comme une porte d'entrée pour la compréhension d'une société – c'est en général le point de vue de l'ethnomusicologie – mais son statut est problématique en image : comment faire voir un son ? La musique est toujours partie prenante d'un film mais lorsqu'elle en devient l'objet ou le thème, son statut change et les choix de réalisation sont très variés. De la même façon qu'une anthropologie de la musique doit choisir son approche, filmer une musique demande un choix de réalisation et de regard qui conditionne l'écoute : filmer un instrument, ou un musicien, ou ses gestes, ou un rituel. Comment intervient la bande-son, quel statut occupe-t-elle alors ? L'idée de montrer le son reste problématique.

On peut choisir de réaliser un film anthropologique au sujet de la musique de la même manière qu'à celui d'un autre « objet culturel », en cherchant la distance ethnographique, en filmant sans choisir, ou en se servant de ses connaissances d'une société pour isoler un aspect pertinent et décrire un moment musical. Les films présentés montrent qu'un film-document descriptif n'est pas toujours à même de faire partager ce qui est justement le privilège du film : le ressenti. A fortiori lorsqu'il s'agit de musique, il devient nécessaire de montrer l'écoute, la façon dont la musique peut être entendue ou comprise. Le réalisateur est souvent le premier auditeur et son approche visuelle, filmique, conditionne donc l'écoute du spectateur et sa compréhension du ressenti musical. Si l'image est polysémique, comme le rappelle Marc Henri Piault, la musique aussi est polysémique, au moins dans sa réception : la multiplicité des auditions double la difficulté à représenter par l'image et le son les diverses facettes d'un fait musical.

Dans la vision du monde « oriental » par l'Europe occidentale, la musique a tenu et tient toujours une place privilégiée : vecteur d'une émotion comprise comme une philosophie, souvent qualifiée de « mystique » sinon de « spirituelle », valorisée comme « traditionnelle » ou « témoin d'une culture ancestrale », elle cristallise les symboles d'une mémoire culturelle vue comme « authentique ». Cette vision orientaliste (la « carte postale » dont parle Jean-Claude Penrad) est présente dans de nombreux films documentaires, exemplifiée par les plans offrant la vue d'une coupole turquoise au lever du soleil et au son de l'appel à la prière. L'image fait alors du son un symbole. Au cinéma, la musique fonctionne souvent, de même que les images, comme un souvenir, une mémoire : elle renvoie à une expérience personnelle ou à un point de vue collectif, à une compréhension spécifique de la culture. Dans le cas d'une ambition anthropologique, la définition claire du lieu et du personnage semble le remède le plus simple à la tentation essentialiste, quitte à s'affranchir de certains codes filmiques (*Nusrat Has Left the Building... But When ?*) ou proposer une narration partagée avec les acteurs (*Sakhe : musique et mariage en Mauritanie*). Pour autant, la facette « orientaliste » permet de pointer certaines contradictions dans notre vision du monde oriental, ou dans celle des acteurs, elle n'a pas nécessairement à être occultée, mais doit être questionnée. La clarté du positionnement du réalisateur dans le traitement du ressenti musical permet un regard distancié vis-à-vis de la tentation orientaliste, ou d'un traitement qui peut sembler folklorisant.

La construction d'une esthétique filmique à partir d'une esthétique musicale, comme dans le cas de *Zad Moultaqa*, où la forme du film cherche à épouser le mouvement musical, conditionne l'écoute, la création visuelle fait écho à la création musicale. Cette tentative de visualisation du ressenti musical semble inversée par rapport aux films où la musique agit finalement comme prétexte pour montrer autre chose (une dimension politique, par exemple dans *Sedâ-ye Dovvom*) : d'un statut à l'autre au sein de la réalisation et de l'écriture, de la musique mise en scène à la mise en scène de la musique, l'interaction entre son et image reste complexe.

Ariane Zevaco
EHESS-CEIAS