



HAL
open science

Musique et violence dans Tomo de Bakary Diallo

Amraoui Abdelaziz

► **To cite this version:**

| Amraoui Abdelaziz. Musique et violence dans Tomo de Bakary Diallo. 2019. halshs-02271091

HAL Id: halshs-02271091

<https://shs.hal.science/halshs-02271091>

Preprint submitted on 26 Aug 2019

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

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

Musique et violence dans *Tomo* de Bakary Diallo

AMRAOUI Abdelaziz

Université Cadi Ayyad

Faculté Polydisciplinaire de Safi

Equipe de recherches Littérature, Imaginaire et Culture

*Tomo*¹, de son réalisateur feu Bakary Diallo, est un film expérimental chargé d'un certain message critique à l'égard de la société africaine et de l'espèce humaine en général, fait et produit pour déconstruire la réalité sociale. Un film expérimental, poétique, suggestif et interrogateur sur le présent et le devenir de l'Afrique, et de proche en proche de toute l'humanité. Le réalisateur parvient à dresser le portrait d'un village déshumanisé noyé dans la lumière d'une journée ensoleillée, la vacuité de ses résidents, et le bruit de la nature. Ce faisant la bande-son sera à considérer comme un élément à la fois esthétique où musique, c'est-à-dire voix et bruit forment un tout compact, politique, métaphorique rendant compte de la situation à laquelle l'Homme, en général, et l'Africain en particulier, est arrivé dans sa course aveuglante et infernale au nom de ce qui, fondamentalement, est paix et amour : Dieu. L'heure est grave et tout a été dit, ne reste que le silence pour le redire autrement. Le Silence s'installe puisque l'Homme est mort, ne restent que la nature et le peu d'un Homme suffoquant et haletant pour meubler la nature (sui generis). Haut de son statut de film expérimental, *Tomo* prouve par l'exemple que le cinéma peut se passer de dialogues et de musique instrumentale, mais pas de la musique des ambiances et des bruits. C'est un retour aux balbutiements du cinéma, originellement muet. Bakary va faire un film en pensant au vide devant s'exprimer dans un manque initial et où les choses diront, à leur manière, leur

¹ Synopsis : *Tomo*, (Abandoned territory) un récit imaginaire, il évoque la littéralité du mot bambara : un territoire déserté du fait de la guerre. Conflit par les armes et conflit par les esprits. Il est le parcours d'un personnage subjectif troublé psychologiquement par son vécu de la guerre, celui-ci est habité par les esprits de ceux qui y vivaient. Ils sont représentés par des fantômes, des ectoplasmes, des personnages en flamme et en fumée. Ils accomplissent les gestes du quotidien au plus près de la réalité.

Mentions techniques : Court métrage ; Genre(s) : Fiction Sous-genres : Drame psychologique, Étrange ; Thèmes: Guerre, Violence, Psychologie ; Langue de tournage : Sans paroles ; Autre pays coproducteur : France ; EOF : Inconnu ; Nationalité : 100% français (France) ; Année de production : 2012 ; Durée : 6 min 53s ; Formats de production : HD-CAM - Canon 7D ; Cadre : 16/9 ; Format son : Stéréo ; Interdiction : Aucune

métaphysique dans une physique du chaos. L'espace est rempli par ce que l'homme, lui-même, a fabriqué alors qu'il n'est plus, sinon, il est ce qu'il en reste.

La musique dans *Tomo* est l'ensemble du sonore – bruits, voix, tout le temps étouffée et comme déshumanisée et musique se rapportant au générique de la fin. C'est une construction tout à fait banale, quoi que... Son traitement s'inscrit dans une vision du monde pessimiste et réaliste à la fois. Il est même tentant de parler de vision naturaliste dans le film. La nature, avec ces manifestations sonores, mais aussi paysagistiques renvoyant à un décor de désolation dû à la fois à la Nature et à l'Homme, crève l'écran. Le désert, le bruit, le vide, autant d'éléments qui accablent le spectateur par une violence en amont dont on ne voit que les conséquences.

Bakary a réussi à nous faire entrer dans ce pays, ô combien réel, pour nous faire ressentir le goût et les affres d'après la guerre, toutes les guerres. Cette vie est comprise sur deux plans : celui de l'homme dans son individualité et son égoïsme et celui du monde tel qu'il est devenu à cause de lui. La musique de *Tomo* s'insère dans les théories de la musique expérimentale : la notion de « bruit », « noise ». John Cage la définit par son utilisation du bruit ou du son, par opposition à la musique classique². Le réalisme dans ce film va passer pour une réalité esthétique donnant la belle part au bruit et à la musique naturaliste.

Les questions qu'il pose se rapportent à notre espèce et à la manière dont nous disposons pour évoluer dans une ère de guerre, de feu, d'aridité, de stérilité et de mort. C'est vrai, qu'en sa qualité de film adoptant une démarche expérimentale, *Tomo* est plutôt un film clinique qui ne dit pas son mot, construit à la base sur une abstraction du monde réel, frôlant le fantastique. Une ambiance de western avec une dominante sonore rappelant le désertique (paysage) et le désert (village abandonné), ouvrant la voie et la voix « aux matérialisations sonores du fantastique, qui est directement puisé dans la réalité³ ». L'ambiance sonore dramatise le court-métrage jusqu'à en faire un actant principal. Elle est annonciatrice d'une mort à la fois concrète et abstraite, proche et lointaine. Tout y est imprégné par ce RIEN, ce NÉANT que la nature toute seule, via ses émanations acoustiques, est en train de remplir.

En effet, le point d'orgue de ce court-métrage est l'absence de musique extradiégétique et la permanence, comme si cela allait de soi, de bruit résultant de la nature et des objets : fracas, souffle de vent, halètement, respiration difficile...

² Cage, 1961, p. 3-6, cité in <http://www.lafuriaumana.it/index.php/60-archive/lfu-27/505-emilie-verge-le-cinema-comme-art-abstrait-takashi-makino>, dernière consultation le 3 juin 2019.

³ Epstein, 1955, p. 176.

Le film subit la dictature de la nature en ce qu'elle est non pas seulement un décor dont la perception tient à la vue, mais aussi une source sonore qui tient à l'ouïe, qui tient à cette notion de correspondance, chère à Baudelaire. Le film expérimental est poétique et esthétique quelque part. Chaque signe se branche au réel, à une réalité directe (vacuité) ou indirecte (guerre) littéralement ou au sens figuré. Et comme à la guerre, honneur au bruit avec une absence totale de la parole humaine pour rester dans l'indistinct, dans le chaos, dans ce qu'appelle Beckett l'innommable. Dans la tradition biblique et coranique, la parole est force, et en ce sens, elle « ordonne dans tous les sens du terme : elle nomme les choses comme elle fixe la norme, la loi qu'on applique dans les sociétés constituées⁴. » Cependant, au plan 7 à la seconde 48 un nouveau bruit entre en complément de la bande sonore, et c'est un son humain, métaphorisant la fatigue, la soif et la mort. Ce son est d'autant plus intéressant qu'il demande au spectateur d'être en plus un auditeur à la recherche de la source de l'essoufflement. Les plans 7, 10, 38, 40, 44 et 47 répondent partiellement à ce souci en laissant prendre en image une partie d'un corps humain : le bras. Le film est une suite de synecdoques. L'image devient subitement floue, un bras est jonché par terre, et on entend un essoufflement venant du hors-cadre. La présence humaine (la partie pour le tout) vient perturber une atmosphère de vacuité. Il semble, ensuite, que ce plan est focalisé de l'intérieur comme aurait pu dire Gérard Genette. Les six premiers plans sont présentés comme si une caméra externe était en train de nous livrer ce qu'elle cadrerait, alors que le plan 7 nous est donné à voir à partir du regard de cet homme jonché par terre et qui est dans l'incapacité ni de se lever, ni de bien respirer, ni de bien voir... même chose au plan 24, à la 2'45, pendant une scène qui dure 3 secondes, le bruit d'un battement et de coup sec s'entendent. Le plan 25 montre d'où vient le son. Le son est hors champ en plan 24 et est dans le cadre en 25. Ce bruit est d'origine humaine. Tous les autres étaient d'origine naturelle, ou naturaliste hormis au plan 21.

Le spectateur ne voit que le donné à voir à l'intérieur d'une frontière physique : le cadre. Cependant, l'auditeur qu'il est intercepte des sons venus de n'importe où y compris ce qu'il ne voit pas. La sphère de l'entendu est plus grande que la sphère du vu. Il n'existe donc pas de hors cadre sonore. Le spectateur-percepteur entend l'effort et voit cette main qui s'agrippe aux murs pour se déplacer dans une quête désespérée manifestant la difficulté à exprimer au travers de mots ce qui est pensé et ressenti. Le seul rescapé d'une guerre qui ne dit pas son nom nous entraîne dans un village meurtri où des fantômes prométhéens vaquent à des tâches ménagères de tous les jours sur un fond sonore plus proche de la nature que de la

⁴ Meurant, 2002, p. 175-188, p. 186

musique instrumentale. La violence n'est pas donnée à voir ! il y a même une présomption de bienséance en ne montrant pas les affres de la guerre. La monstration touche plutôt les conséquences. Le traitement filmique de la guerre est singulier dans un monde où la guerre est entrée dans tous les foyers via la télévision et ses informations, qui, comme *Tomo*, recourent aussi à des sources sonores naturelles sans l'aide d'une musique qui viendra s'ajouter à la bande image. L'essoufflement de l'individu, rendant compte du désastre qu'il incarne, va de pair avec le désagrément visuel occasionné par le flou que le spectateur voit. Voir rime bel et bien avec entendre.

Le bruit, cette musique naturelle qui est là pour meubler ce désert, agit en tant que force exprimant cette violence qu'a vécue l'espace. La musique remplace, et ce métaphoriquement, la guerre, parce que la musique ou ce qu'il en reste (instruments de musique suspendus) est plus expressive, et elle rend compte de cette situation de désolation que vit l'Afrique.

La violence symbolique qu'a connu et que continue de connaître cette terre va être illustrée autrement. En effet, la présence, comme par miracle, des restes de villageoises, sous une forme, le moins qu'on puisse dire, fantastique est là pour rappeler les restes d'une présence humaine, déjà marquée par les ruines et les demeures désertées. Les hommes ont cessé de parler. La nature a pris la relève en accordant au bruit le soin de représenter la musique filmique. Victime de cette violence, 3 allures de femmes survivent pyrolysées. L'évocation du feu n'est pas sans rappeler Prométhée le Titan, qui aida les hommes démunis, jusqu'alors, à se conserver contre les dangers de la nature, par leur offrir le feu qu'il vient de subtiliser à Zeus. Aujourd'hui, cette arme redoutable se retourne contre. En effet, « L'aspect destructeur du feu comporte évidemment aussi un aspect négatif de *la maîtrise de ce feu* est aussi une fonction diabolique⁵ ».



⁵ Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 436.

Figure 1 : *Tomo*, de Backary Diallo

Ces trois personnages sont en feu, de feu, feu. Diallo semble répondre par l'image à Suzanne Bachelard dans l'Avant-propos de *Fragments à une poétique du feu*, quand elle dit que « la distance au feu spectaculaire s'abolit. En saisissant le surgissement du feu, l'être participe au feu, l'être lui-même surgit. Le terme de vécu a été la marque de cette intériorisation du feu dans l'expérience imaginaire de l'homme devenu feu vivant. ⁶ » Cette présence-absence est une façon de montrer une certaine population disparue et qui hante l'esprit des vivants, des survivants. Cette métaphore du feu à la base de nombreuses images lexicalisées est en train de prendre forme dans *Tomo* : les femmes prennent feu, le feu les dévore. La flamme montante, mais aussi vacillante est à la fois la chose et son contraire, elle est spiritualisation, mais aussi vacillation⁷.

Musique, bruits, bruitages et violence dans *Tomo* sont des constantes. La violence est suggérée, les bruits et la musique sont présents du fait même de la culture dans laquelle s'insère le film, où la musique est de toutes les circonstances. La musique est, dans ce sens, doublement extérieure au film. D'abord, parce que cette musique donnée à voir serait cette suite d'images sonores correspondant aux images du film : « La musique de cinéma atteint le cerveau par les yeux »⁸ parce qu'il y a une musique avant la musique faite d'éléments de la nature : le vent et tout le bruit y afférant. Puis, parce que la musique est un fait culturel, un constant anthropologique ; qui peut être générée par des ustensiles de la vie de tous les jours (il faut les énumérer) et est relative à des activités ménagères féminines, effectuées par des êtres féminins en flammes.

Le non-recours à une musique instrumentale est une autre façon d'exprimer la primauté de la nature par rapport à un artifice qui viendrait surcharger le film. Le son autre qu'instrumental est plus expressif, il a même un pouvoir de démonstration indéniable du moment qu'il couvre la vacuité, le désert par sa présence. La disparition de l'homme est accompagnée par l'éviction de la possibilité de la composition musicale.

⁶ Bachelard, 1988, p. 8.

⁷ Chevalier, *Op.Cit.*, p. 438

⁸ Roland Simon, « Maurice Blackburn nous explique comment on synchronise la musique et l'image des films au cinéma », in *Photo Journal*, 1946, p. 12.

La musique, en quelque sorte, est en train de se voir⁹ plus qu'il n'est en train de s'écouter ou de s'entendre. D'ailleurs, musique et danse en Afrique sont l'expression du quotidien par l'adoption de mouvements, rythmes et sonorités fidèles à la nature. La danse est onomatopée, la danse est naturaliste.

Ces filles de feu comme aurait pu dire Nerval disent beaucoup sur cet être qui subit la guerre. La guerre est avant tout masculine, les victimes en sont de tous bords, de tous sexes et tous âges. Bakary a affirmé dans un entretien accordé à la chaîne Al Qarra que la femme est au cœur de cette réalisation, mais sa présence n'est qu'un leurre puisque ce qui est donné à voir n'est que ce qu'il en reste : un fantôme.

⁹ Selon Stravinsky, « la musique se voit », Stravinsky, 1942.

Bibliographie

BACHELARD Gaston, 1988, *Fragments à une poésie du feu*, Paris, PUF.

CAGE John, 1961, *Silence : Lectures and Writings by John Cage*, Middletown, Weysland University Press.

CHEVALIER Jean & Alain GHEERBRANT (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins ».

EPSTEIN Jean, 1955, *Esprit de cinéma*, Paris, Jeheber.

MEURANT Alain, 2002, « Romulus, un Cain, Romain » in WATTHEE-DELMOTTE Myriam et Augustin PAUL-DEPROOST (dir.), *La Violence : représentations et ritualisations*, Paris, l'Harmattan, Coll. Structures et pouvoirs des imaginaires, Paris.

ROLAND Simon, 1946, « Maurice Blackburn nous explique comment on synchronise la musique et l'image des films au cinéma ». *Photo Journal* (19 mai) : 12, 21

STRAVINSKY Igor, 1942, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Harvard University Press.