

Quand tombe la neige à Bamako

Julie de Lorimier

*

Depuis un bon petit moment, les deux musiciens tentent infructueusement de trouver un accord. Lorsque Madou, le guitariste, propose de nouvelles notes à son ami Adèse, flûtiste et chanteur, et que ce dernier murmure pensivement *tombe la neige...* je me demande, au sein des échanges en Bambara ponctuant leurs interactions musicales, si j'ai bien entendu. Adèse est assez âgé – Madou également, on le voit aux tempes blanches dépassant de sa tuque – et il semble à cet instant vaguement affligé, comme fatigué d'avance par la perspective des émotions à venir. Ce n'est pas un état de blâsement ou de lâcheté, bien au contraire. Ce serait plutôt le signe d'une exigence, le poids porté par celui qui a beaucoup vécu et qui, lorsqu'il interprète un morceau aimé, ne peut que chanter ou jouer de tout son être, de tout ce qu'il connaît et qui traverse, l'air de rien, chaque geste, chaque expression, chaque sonorité émise. Avec une grande douceur, il se met alors bel et bien à chanter *Tombe la neige* de Salvatore Adamo. Entrant d'abord timidement dans le morceau, c'est le morceau qui entre en lui et finit par le prendre. Son chant devient généreux, et le jeu de Madou s'y ajuste. *Tombe la neige!* Comment ne pas être émue devant ce vieil homme chantant avec tant de cœur, dans sa modeste concession bamakoise, *ce soyeux cortège tout en larmes blanches...*



Outre cet étincelant contraste et tout au long des 30 minutes que dure *Bamako temps suspendu*, ce qui émane des musiciens, en dépit de leurs visages toujours sérieux, est profondément réjouissant. J'ai le sentiment d'assister de manière privilégiée à quelque chose de vrai et de beau, et j'en éprouve de la gratitude. Cela me rappelle un autre duo attachant auquel Sylvain L'Espérance s'est intéressé et qui se présente de façon similaire. En ouverture d'*Intérieurs du Delta* deux Maliens, âgés eux aussi, discutent des conditions de plus en plus difficiles entourant l'exercice de leurs métiers respectifs. L'un est fabricant de pirogues et l'autre pêcheur. Après s'être enquis, comme le veut la coutume, du bien-être et de la santé de l'autre, ils exposent les défis propres à leurs tâches, soulignant à quel point elles sont étroitement liées : sans pêcheurs, nulle pirogue à fabriquer, et sans pirogues, pas de pêche possible. Tout comme Adèse et Madou, ils sont assis côte à côte et le plan est frontal, de sorte qu'ils sont physiquement reliés par les oreilles davantage que par les yeux – ce qui allait peut-être de soi pour l'accompagnement musical mais qui, au fond, manifeste une primauté de l'écoute sur le regard commune aux deux situations. Leur discussion est régulièrement ponctuée de ces accusés de réception à la malienne – « mmhmm », « ahaaan », « *kosèbè* »¹ – qui donnent une réciprocité soutenue, rythmée, non loin de ce qui caractérise l'échange musical.



Leur disposition latérale suggère aussi une complicité, une confiance, voire une certaine intimité : être côte à côte plutôt que face à face, cheminer avec l'autre dans un espace égalitaire et partagé, plutôt que de s'y opposer en vis-à-vis. Et, surtout, s'écouter; recevoir et reconnaître la parole de l'autre tout en le lui manifestant, sobrement mais généreusement. Cette convivialité est communicative et inclut le spectateur (ne serait-ce que dans l'ouverture créée par le positionnement des corps nous faisant face, comme dans un cercle), invitant à faire preuve d'une présence tout aussi engagée que celle des protagonistes. Méorable, cette scène d'ouverture l'est à maints égards. Il y a là une parole vivante, colorée, vraie, ne pouvant se retrouver à l'écran avec tant de naturel sans une grande complicité avec le cinéaste, ce que les deux amis ne manquent pas

¹ Superlatif qui, dans ce contexte, peut signifier « très bien ».

d'évoquer : « Sylvain a pris une photo de cette pirogue l'an dernier », commente l'un, « nous nous connaissons grâce à Sylvain », lance l'autre. Cet heureux moment de conversation frappe également par l'audace de sa durée : un bloc ininterrompu de plus de quinze minutes au départ d'un film qui en dure soixante-quinze. Une structure atypique qui témoigne d'un geste foncièrement libre, à la recherche de l'essentiel. Le résultat est rare, précieux. Toutes ces qualités se retrouvent dans *Bamako temps suspendu* déployées à l'échelle du film entier, à la différence que la parole s'y fait avant tout musique. D'une grande simplicité, ce court film s'avère pourtant infiniment riche.

Tout commence avec un écran noir, alors que quelques notes de guitare se font entendre, auxquelles se mêle la rumeur ambiante. Surgit une première image : dans une cour intérieure, nous faisons face à une porte ouverte, laissant deviner un fragment du monde extérieur, noyé dans sa propre lumière. Une femme est assise, semblant n'avoir rien de spécial à faire, tandis qu'une autre se dirige vers la porte puis s'y tient en contrejour, tournée vers l'extérieur. Ici et là se trouvent quelques objets du quotidien : casseroles et plats empilés, une planche à laver posée contre un mur. Les cris d'un bébé percent à travers le tissu sonore, alors que le second plan donne à voir le responsable des notes entendues : Madou et sa guitare. Ses doigts agiles grattent l'un de ces morceaux traditionnels mandingues que j'aime tant : quelque chose d'altier et lumineux mais avec une certaine gravité, même une touche de tristesse, et présentant un étonnant équilibre entre l'élévation spirituelle et un solide ancrage au sol. Au contact de cette musique mon âme se met immédiatement en marche, comme découvrant dans les traces mêmes d'un conteur originel le chemin d'une légende ancienne que les notes ravivent par magie. Bientôt Adèse se joint à Madou avec sa flûte, prenant dès lors le rôle du soliste, faisant rejaillir les couleurs et les faits saillants de cette légende en marche². Éventuellement – on le sait – leur répertoire se diversifiera, mais le jeu n'en sera pas moins habité par la dimension hautement dialogique de la musique mandingue.

² *Keme Bourama*, dont Madou et Adèse offrent une interprétation toute personnelle en ce début de film, est l'une des grandes épopées chantées par les griots de la tradition mandingue d'Afrique de l'Ouest louangeant le courage de ses héros. Le plus souvent chantées et interprétées à la kora (harpe-luth à 21 cordes), la guitare peut fort bien jouer le rôle de la kora et la flûte celui de la voix, d'autant que parole et musique sont à toutes fins pratiques considérées comme synonymes dans cette tradition.



De temps à autre, la caméra fait un lent panoramique balayant l'espace entre la vue donnant sur la porte ouverte et celle des deux musiciens, alors que les sons ambiants, proches ou lointains, se mêlent à la musique jouée, sans artifice, tels que la prise de son semble les avoir directement captés. Sous cet apparent « tel quel » se cache toutefois un subtil jeu de réagencement image-son : le plan d'ouverture (avec la dame marchant jusqu'au seuil de la porte) est montré trois fois : au tout début du film, au bout d'environ cinq minutes, puis vers la fin de la demi-heure. Bien qu'il s'agisse exactement de la même action, du même instant filmé, les points d'entrée et de sortie et la durée ne sont pas les mêmes; la deuxième occurrence, par exemple, dure assez longtemps pour passer de la fixité initiale au mouvement circulaire conduisant aux musiciens. L'abondance de plans-séquences ainsi que la synchronisation image-son qui est évidente lorsque les musiciens sont visibles (c'est-à-dire la majeure partie du temps), donnent l'impression d'un temps qui serait linéairement saisissable, ce que la résurgence de cette image vient contredire : la temporalité s'en trouve transformée, étirée, ouverte. Outre cette véritable reprise (pouvant presque passer inaperçue tant l'effet d'ensemble est hypnotique), on revient plusieurs fois à la vue de la porte, avec de légères variations de valeurs de plans et de nouveaux micro-événements qui attirent une part de notre attention : des marcheurs passent, une chèvre nous regarde, des poules sautillent. L'autre part de notre attention, la plus importante, est absorbée par la musique jouée qui, elle, semble être la véritable maîtresse du temps présent, un temps subjectif et tout en souplesse – celui de l'écoute.



La forme de *Bamako temps suspendu*, circulaire dans son rapport à l'espace-temps et faite de ces répétitions qui tendent vers l'identique mais présentent de petites variations cultivant la présence attentive autant que l'abandon, est en complète affinité avec la structure des modes d'expression propres à la tradition orale africaine. La répétition permet de s'imprégner en profondeur d'une mélodie, d'un pas de danse ou d'une histoire, pour que la transmission, reposant entièrement sur la mémoire vivante, puisse se faire. Elle fournit aussi les bases communes, le terrain d'entente offrant la possibilité d'improviser librement sans jamais toutefois quitter le navire dans un délire autonome. Dans le cas de la musique, sans écrit ni partition, l'écoute des autres et l'écoute en soi-même deviennent primordiales, ce qui donne une grande vitalité au jeu.

En plus de la présence effective de mélodies mandingues dans *Bamako temps suspendu*, je comprends que mon attrait pour ce film est intimement lié aux raisons pour lesquelles celles-ci me touchent.

Si le rythme est une évidence, voire le fondement de toute musique, ces mélodies me semblent répondre d'un rythme plus rare qu'on ne pourrait le croire : celui de l'endroit précis où parole et danse, virtuellement, se rejoignent. Elles se reçoivent avec la même puissance d'interpellation qu'une parole, tout en possédant la force d'ancrage de nos pas dans le sol, ce qu'il faut de pesanteur – ou de mordant, le contraire du purement éthéré – pour leur conférer la tangibilité d'une participation corporelle. Elles suscitent et exigent une qualité de présence que ce film embrasse totalement, naturellement. Pour Léopold Sédar Senghor, le rythme est « l'architecture de l'être, le dynamisme qui lui donne forme, le rythme d'ondes qu'il émet à l'adresse des autres, l'expression de la force vitale »³. Cette architecture constituante qui libère la force vitale et appelle le lien social et la participation, le film non seulement l'accueille mais en offre sa propre manifestation.

³ Cité par Alphonse Tiérou dans *La danse africaine c'est la vie*, Éditions Maisonneuve et Larose, 1983, p.11.

Au moment du tournage, la guerre sévissant dans le Nord du Mali s'accompagnait d'une interdiction, par les islamistes occupant Tombouctou, de diffuser ou de jouer toute musique jugée profane. Même à Bamako qui se trouve loin au sud, on s'abstenait de jouer en public par crainte de représailles. Sous cet éclairage, le titre du film peut receler plusieurs sens. En ces temps de suspension des libertés, nous accédons à une temporalité libératrice, en suspens de cette oppression. Le lieu représenté, un espace presque clos dont le regard a vite fait le tour, se double d'un espace qui l'excède et dont l'ouverture se déploie à même l'architecture hospitalière des notes offertes en partage; nous sommes suspendus à une musicalité qui n'est pas seulement le fait des deux musiciens, mais qui se transmet subtilement à toutes les dimensions du film. Aussi celui-ci peut-il se recevoir comme un sanctuaire, le lieu d'une résistance; non pas par le biais d'une posture militante (du film ou de ses protagonistes), mais d'une manière plus fondamentale où c'est dans l'être-au-monde même que le refus de toute hostilité et l'ouverture bienveillante prennent racines, émanant de chaque fibre (du film, de ce que partagent les protagonistes). Trêve de la violence d'un temps extérieur, objectif et linéaire, inexorable dans ses pires dispositions, au profit d'un espace-temps intime, mouvant et clément, intérieur mais non refermé sur lui-même, porteur de possibles.

Au-delà de ma surprise initiale ingénue, je ne peux m'empêcher de percevoir dans les mots de *Tombe la neige* chantés par Adèse un écho à cette résistance première : comment en effet mieux conjurer *le sortilège que pleure l'oiseau sur la branche* et *l'impassible manège* évoqués dans la chanson qu'en en suspendant *l'odieux silence*, faisant confiance au pouvoir du rythme comme une « enveloppe invisible autour de chaque note, de chaque phrase mélodique destinée à parler de l'âme et à l'âme »⁴.

⁴ Francis Bebey, *Musique de l'Afrique*, Horizons de France, 1969, p.144.