

Shirin Neshat et les cours d'amour au Laos (Film projeté en avant-première)

Catherine Choron-Baix



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/455>

DOI : [10.4000/actesbranly.455](https://doi.org/10.4000/actesbranly.455)

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Catherine Choron-Baix, « Shirin Neshat et les cours d'amour au Laos (Film projeté en avant-première) », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 20 avril 2010, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/455> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.455>

Ce document a été généré automatiquement le 7 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Shirin Neshat et les cours d'amour au Laos (Film projeté en avant-première)

Catherine Choron-Baix

La préparation d'une chanteuse par Shirin Neshat



Photo Ratsamy Viphakone-Szafran

- 1 Ce projet s'inscrit dans la continuité de la réflexion de cette artiste sur la performance, et notamment de son film « Turbulent » de 1998. Il a aussi à voir avec la réflexion que mène Shirin Neshat depuis longtemps sur les relations de genre qu'elle a étudiées essentiellement dans les sociétés d'islam.
- 2 Son travail à Luang Prabang se présente donc comme une double expérimentation. Il est la transposition d'une performance traditionnelle laotienne dans un projet d'art contemporain. Il s'appuie en partie sur une collaboration avec un anthropologue

puisque je participe au projet de Shirin Neshat depuis son démarrage. En fait, je vais tenter de rendre compte d'un regard croisé entre une artiste et une ethnologue sur ce projet particulier dans une espèce de relation dialogique.

- 3 Les chants alternés auxquels s'est intéressée Shirin Neshat appartiennent à un genre littéraire oral très répandu dans tout le Laos et bien au-delà dans tout le sud-est asiatique. On les appelle *lam* dans le sud du Laos où ils sont accompagnés au *khène* - un orgue en tuyau de bambou que vous pouvez d'ailleurs entendre en descendant dans ce théâtre, puisqu'il y a dans la colonne des instruments de musique du musée du quai Branly de la musique de *khène* qui est diffusée en permanence. Dans le nord - la région où a filmé Shirin Neshat l'une des variantes de ces chants est le *khaphthoum*, ce qui signifie littéralement - et ce n'est pas neutre - « chanter en vers jusqu'au bout de la nuit ». Cela n'est pas neutre car cela indique d'emblée qu'il s'agit d'une performance nocturne. Dans ce style du nord, les instruments sont principalement un xylophone à lattes de bambou, des petits gongs disposés en demi-cercle, un tambour à deux faces et un ou deux luths à deux cordes. On a donc là véritablement à faire à un *performing art* caractéristique de la société laotienne où l'opposition entre art savant et art populaire n'est pas du tout pertinente. Les répertoires des interprètes sont en effet les mêmes dans les milieux urbains des cours d'autrefois et dans les sociétés villageoises.
- 4 Ces chants alternés ont une double fonction de divertissement et d'accompagnement des rites, essentiellement de rites agraires. Ils prennent la forme de luttes cérémonielles, qui visent à sceller l'amitié entre les individus à l'intérieur du village et plus largement à l'intérieur d'un terroir, d'un village à l'autre. Ils ont pour caractéristique de développer des motifs connus de tous et inspirés essentiellement du monde champêtre. Ils sont aussi l'expression des sentiments que faisaient naître ces réunions périodiques, ceux des amours entre les jeunes gens que les règles locales de l'alliance prédestinent comme époux. Ces tournois poétiques sont la trace de « rites d'accordailles ». C'est pour cela qu'ils prennent le plus souvent la forme de cours d'amour où se mettent en scène les jeux de séduction entre garçons et filles. Une des particularités de ces poésies improvisées est qu'elles dépeignent des qualités et des émotions universelles qui valent pour tous. Il n'y a aucune personnalisation, aucun portrait dans les descriptions des poètes. Les termes d'adresse sont toujours indéterminés ; les chanteurs et chanteuses s'apostrophent par des appellations très générales « Monsieur », « Mademoiselle ». Les métaphores s'appliquent à tous, les formules s'empruntent d'un chanteur à l'autre et se répètent inlassablement, attendus et reconnus de tous les participants. Ces chants finalement - et Marcel Granet l'avait très bien montré à propos des chansons et des fêtes de la Chine ancienne - traitent de thèmes sentimentaux beaucoup plus que d'expériences singulières. Ils rappellent les valeurs du groupe largement contenus d'ailleurs par la morale bouddhique (la retenue, la réserve ou la timidité) que l'on voit régulièrement dans les répliques des chanteurs et autorise aussi provisoirement la transgression. Il s'agit là d'une transgression collective - et c'est là l'autre trait marquant de ces chants - ils impliquent l'assistance tout entière. On a donc un système de « répons » dans ces chants alternés où n'importe qui dans l'assistance peut interpeller l'un des interprètes et le provoquer. Au fur et à mesure qu'avance la nuit, les provocations sont de plus en plus osées et peuvent aller jusqu'à une réelle grivoiserie, voir une certaine obscénité.

Le groupe des femmes au moment du tournage.



Photo Ratsamy Viphakone-Szafran

- 5 Les jeunes générations sont incapables aujourd'hui de les interpréter et plus encore évidemment d'improviser. La langue parlée s'est radicalement transformée depuis la révolution au Laos et les jeunes générations ne vivent plus toujours cette imprégnation nécessaire à la maîtrise du style formulaire qui est caractéristique de ces chants alternés. Du coup, les images de Shirin Neshat ont quelque chose de très paradoxal. En nous dévoilant ces tournois poétiques qui étaient autrefois dédiés aux fêtes de la jeunesse et qui sont donc ici interprétés par des hommes et des femmes vieillissants ils peuvent ainsi prendre une toute autre signification. Ils peuvent être compris, et Shirin Neshat travaille ce paradoxe, comme l'expression toujours intacte du sentiment et du désir amoureux en dépit du temps qui passe et de la vieillesse.
- 6 Il n'en reste pas moins, et vous l'avez vu, que ces hommes et ces femmes parviennent à produire une atmosphère très particulière qui est propre à ces chants alternés. et qui crève l'écran : une espèce de densité sensorielle, sonore, visuelle qui va *crescendo*, avec une sorte de liesse grandissante. Il y a une montée en intensité de l'ambiance qui est très exactement ce que recherchent ceux qui sont réunis là.
- 7 Je vais essayer de caractériser les « ingrédients » de cette ambiance très particulière. L'ensemble est très lié à l'improvisation qui est une sorte de poésie en mouvement porté par l'assistance toute entière. Il y a donc un effet de stimulation, comme un effet de contagion entre les chanteurs et l'auditoire, qui s'exprime dans une relation d'affrontement, de défi caractéristique de l'interaction sociale chez les Lao. L'assistance répond à la dernière réplique et dans ce chœur le rôle de l'improvisateur est de mobiliser, de « rameuter » - comme disait Paul Zumthor - et d'organiser très rapidement des matériaux thématiques stylistiques et musicaux que tout le monde connaît et qui en fait se mêlent aux souvenirs d'autres performances. Il y a dans ce processus d'improvisation collective un effet cumulatif qui repose sur un savoir et une mémoire partagés et on voit bien qu'il faut un véritable accord culturel, une prédisposition et une attitude collective envers la mémoire pour assurer le succès de l'improvisation et pas seulement le talent de l'exécutant.

Le groupe des hommes au moment du tournage.



Photo Ratsamy Viphakone-Szafran

- 8 Ces joutes oratoires sont donc une authentique création collective, improvisée sur des thèmes obligatoires, capable de créer cette atmosphère particulière à la fois par le sonore et par le corps. Dans ces chants alternés, l'émission de la voix se double de gestes, de ponctuation de la communication, de gestes à fonction phatique. Ils comprennent des mouvements de chaloupe des mains et des bras et des ondulations du buste qui sont très souvent à peine esquissés et composent une sorte de danse minimale inscrite dans une mémoire longue qui du coup n'a pas besoin d'aller au bout au bout du mouvement pour être efficace.
- 9 Ces chants se fondent donc sur une symétrie des mots et une répétitivité des phrases et des gestes pour mettre en œuvre les procédés mêmes de l'invention populaire et pour créer cette atmosphère que les Lao désignent par un vocable polysémique qui est celui de « mouan » qui désigne aussi bien la beauté d'une musique que la gaieté d'un lieu, que l'intensité et la chaleur des relations sociales. Cette ambiance, ce mouan, que l'on voit dans le film de Shirin Neshat contraste assez fortement avec ce que cette artiste a pu jusqu'à présent montrer des relations de genre et de la partition des espaces entre les hommes et les femmes dans les pays d'islam où elle a essentiellement travaillé.
- 10 Shirin en effet dans nombre de ses œuvres poursuit une réflexion sur les frontières spatiales entre les sexes qu'elle pense plus marquées dans les sociétés traditionnelles. Elle aborde ces chants avec cette expérience et du coup elle va recomposer au moment du tournage avec les chanteurs et chanteuses un certain climat en jouant sur l'apparence des chanteurs.
- 11 Le montage est probablement la chose la plus frappante car la présentation de la disposition des interprètes est totalement surprenante. En réalité on est dans une situation de duel donc les interprètes sont face-à-face et ils ont été filmés en face-à-face par deux caméras, mais Shirin a monté les images en plaçant les partenaires côte à côte. Cette disposition très « neshatienne », que l'on retrouve dans beaucoup de ses œuvres, fait perdre un peu de la dimension agonistique de la performance. Par contre elle permet au spectateur d'avoir une beaucoup plus grande proximité avec chacun des interprètes. Elle permet de s'immerger dans l'acte d'improvisation, dans

l'improvisation en train de se faire, de voir les visages s'animer au fur et à mesure que naît l'inspiration et que s'échauffe le chanteur.

- 12 Shirin Neshat a par ailleurs essayé de jouer sur l'ambiance au moment du tournage auprès des chanteurs et chanteuses en donnant un certain nombre de consignes quant à l'apparence.
- 13 Les chanteuses en particulier sont arrivées dans leurs plus beaux atours pour le tournage et Shirin leur a demandé de retirer leurs soieries magnifiques pour revêtir essentiellement des habits gris, noirs qui sont aussi beaucoup plus proches évidemment des ambiances neshatiennes où il y a une grande dominante de noir et de blanc, en particulier dans ses vidéos. Elle a donc recréé une sobriété, presque une austérité, qui est tout à fait inhabituelle pour les Lao.
- 14 Ces changements rappellent que cette performance est une fiction, la fiction d'une fiction plus précisément, puisqu'il s'agissait d'une prestation de commande, réalisée à la demande de l'artiste et non pas de manière spontanée. Ils se sont réunis spécialement pour Shirin Neshat, comme ils le faisaient jadis et comme ils n'ont plus guère l'occasion de le faire aujourd'hui. Ils ont donc rejoué pour elle ces échanges amoureux et poétiques.

Ratsamy Viphakone-Szafran



Photo Ratsamy Viphakone-Szafran

- 15 Pourtant, la fiction et le simulacre cèdent rapidement pour faire place, en particulier dans la dernière séquence, à cette performance que l'on peut dire authentique, marquée par cette espèce de transports collectifs. On voit comment toute l'assistance et les chanteurs en particulier sont pris par leur propre verve poétique, par leur propre capacité suggestive, par l'efficace de leur improvisation et comment ils finissent par oublier le contexte du tournage. Ils parviennent au moyen d'un dispositif qui est à la fois narratif, sonore, visuel, corporel à faire advenir cette ambiance, ce « mouan », par laquelle ils se sentent reliés les uns aux autres. Ce que donnent à ressentir les images de Shirin Neshat, finalement, c'est cette puissance transformatrice du performatif. Je pense que l'on a là un exemple d'appropriation d'une tradition par un artiste

contemporain qui a comme effet de faire ressortir certains des traits saillants d'une performance, en l'occurrence des chants alternés.

Discussion

- 16 **Public** : J'ai été un peu gêné par le terme que vous employez et qui est celui de « performance ». S'agit-il vraiment d'une performance ou plutôt d'un rituel qui est mis en performance par Shirin Neshat et dont le dispositif est modifié ? Je n'ai pas tellement compris cette utilisation du terme performance que vous avez employé.
- 17 **Catherine Choron-Baix** : Justement je crois qu'il s'agit d'une mise en abyme de la performance. À proprement parler ces chants sont une performance ; ces chanteurs et ces chanteuses « perform » c'est-à-dire mettent le social en spectacle, donnent une représentation de la société. C'est donc une performance au sens premier du terme. Ensuite, justement, vient se surimposer à cette performance on va dire « traditionnelle », bien que je n'aime pas beaucoup le terme, à cette performance disons « lao », en fait celle de Shirin qui est bien sûr une réinterprétation de la performance des Lao. Je pense que le terme de performance est complètement légitime pour désigner cet art des chants alternés.
- 18 **Public** : Ce n'est pas un rituel mais une performance ?
- 19 **Catherine Choron-Baix** : Il s'agit d'un rituel et en même temps d'un « social drama ». J'ai parlé de « rites d'accordailles », un terme un peu désuet qui désigne ces rassemblements périodiques d'une société villageoise qui à travers ce « drama », ce « spectacle », met en scène le jeu social. Ces rencontres permettaient autrefois aux jeunes gens de se connaître et de se reconnaître et participaient en ce sens de la conclusion des alliances matrimoniales. Je dirais même que c'est comme une triple performance. Pour les Lao il s'agit bien d'une représentation théâtralisée d'un rituel social qui est lui-même performance.
- 20 **Public** : Je voudrais souligner la distinction entre un spectacle et une performance car une performance ce n'est pas un spectacle. C'est un acte. On n'est pas dans la fiction, dans la représentation de quelque chose. La performance est un acte qui engage réellement le corps et la personne qui réalise performance hors de la fiction justement. C'est a priori ce qui distingue la performance d'un spectacle.
- 21 **Catherine Choron-Baix** : Je pense que là les corps sont impliqués aussi. En tout cas j'ai essayé de le montrer. Simplement, effectivement, c'est quelque chose de très codifié et en particulier l'engagement physique des chanteurs et de l'assistance d'ailleurs. J'ai parlé de danse minimale, d'une chorégraphie minimale, je pense que c'est un type de performance qui travaille sur la retenue, la modération et sur la transgression mais dans les limites quand même très contenues. Je pense donc que c'est une performance au sens plein du terme et après on peut bien sûr s'entendre sur le sens du mot spectacle et de « spectaculaire ». Je prends « performance » dans son sens premier de « mise en représentation ».
- 22 **Bernard Müller** : Je voudrais vous demander de revenir sur votre collaboration avec Shirin Neshat. À savoir, en quoi cette collaboration avec l'artiste et les chanteurs Lao a aussi transformé l'objet. C'est-à-dire en quoi votre travail est également présent dans ce qui a été montré et en quoi cela est anthropologique, et n'en êtes-vous pas alors aussi l'auteur ?

- 23 **Catherine Choron-Baix** : C'est une question très difficile. Comme je vous l'ai dit au début, c'est un travail qui est en cours, qui n'est pas achevé, et l'essentiel de notre dialogue avec Shirin se fait maintenant. C'est-à-dire qu'on a un peu déterminé ensemble les conditions générales du tournage. C'est moi qui l'ai mise en relation avec les chanteurs, mais par contre elle a été complètement libre de la manière de tourner les images et de faire son montage d'installation vidéo. Mon travail a été simplement un travail de consultant. De manière à lui donner les éléments de compréhension de la langue, de l'histoire de ces chants alternés. Je n'ai pas fait de travail de création du tout.
- 24 **Bernard Müller** : Lui avez-vous indiqué un répertoire? A-t-elle intégré à son travail quelque chose qui serait le résultat de vos propres recherches ?
- 25 **Catherine Choron-Baix** : La mise en relation avec les chanteurs s'est faite par mon intermédiaire ainsi qu'avec d'autres personnes sur place avec lesquelles je travaille. Mais après, tout le ressenti et toute l'organisation du tournage n'est pas de mon fait. Par exemple, quand je vous disais qu'elle a fait retirer tous ses bijoux aux femmes, je n'imagine pas un anthropologue ayant ce genre d'exigence et là évidemment je ne suis pas du tout intervenue. Je pense que c'était la règle du jeu. C'est vrai que c'est un projet qui interroge très fortement la collaboration entre artistes et anthropologues.
- 26 **Caterina Pasqualino** : Je voudrais dire que pour moi tout d'abord le terme performance est légitime dans un contexte traditionnel comme dans un contexte contemporain. Pour ma part je ferai peut-être la distinction entre performance artistique et: performance rituelle. Sinon je voudrais revenir au film, je l'ai trouvé très beau. J'ai un peu fait le même travail avec les gitans, je travaille donc sur la performance et sur les chants gitans et je me suis posé la même question. Je me suis demandée : comment filmer les gitans ? C'est extraordinaire, car si on les filme dans leur contexte tout paraît assez kitsch, tout paraît paradoxalement assez faux. Alors comment faire ressortir de façon fautive quelque chose d'essentiel et de vrai ? Dans cet objectif j'ai utilisé le noir. J'ai filmé un chanteur à la maison et là, donc effectivement les préoccupations de l'artiste et de l'anthropologue se rejoignent.
- 27 **Catherine Choron-Baix** : Je suis d'accord, c'est une manière de redécouvrir ces chants alternés. Si on les avait filmés en cercle comme ils l'étaient au moment du tournage on aurait eu une vue extrêmement brouillée, et brouillon, de la scène qui se passe. Et là le fait que le spectateur soit en face-à-face le place dans une relation de proximité avec chacun d'entre eux. Alors évidemment, la première fois que j'ai vu les images montées comme ça j'ai mis un petit temps à m'y retrouver et plus je les regarde plus je les trouve passionnantes. On peut s'arrêter sur un visage, on a une corporéité différente et on a aussi un espace inter-facial qui est complètement différent : il y a relation directe entre le spectateur et chacun des chanteurs.
- 28 **Richard Schechner**: Well, there is obviously an enormous amount of artistic intervention in this and I found it, as an artist, extremely interesting: the absence of the musicians. For my point of view the primary performance is the material for the secondary performance, which is your film. I am not saying secondary in a lesser sense. This is not a documentary by any means. So these are very big questions. The question is that any ethnographic account is anything but an original account based on some original material rather than what it poses to be: a description of something that is authentic.

- 29 **Arnd Schneider:** Although Shirin's work is very highly aesthetized and very highly stylized, I think it puts actually very much into relief our own work as anthropologists. And to paraphrase Hal Foster ("The artist as ethnographer"), here the anthropologist becomes almost the make-up artist. The question is: are we not continuously in that business also, in all research and writing? Are we not also making our work different, and the way we write and so forth... there can be no one to one relation. As anthropologists we are in fact perhaps not to the extreme of Shirin Neshat, but we are also applying make-up to our characters which appear in books, and articles and so forth. What is your position on this?
- 30 **Catherine Choron-Baix:** This may have some liberating effect for an anthropologist. Then afterwards there is the question of the balance: how to be able to show the sensible and sensitive dimension of the situation you describe. I think it is the central question, this is what I felt with Shirin Neshat's work and this is why I was also sort of responding to Chris Wright yesterday when he talked about the question of emotions in context. I think it is not incompatible and we have to get liberated of some strict ways to work. And maybe do like artists in the sense of going to the essential and the sensitive, which is a challenge for us.
- 31 **Public :** Je veux reprendre la question de Caterina qui cherche à réfléchir sur les rapports entre le rituel et la performance. Je suis un petit peu mal à l'aise en écoutant l'intervention précédente parce qu'il y a une tendance à vouloir opposer le rituel d'un côté et la performance de l'autre côté, et d'identifier le rituel avec la religion et la performance avec l'art. A mon avis il y a autant de rituel que de performance dans la religion que dans l'art. On ne peut pas les distinguer parce que tout simplement la performance est la façon dont le rituel vient à l'existence, ils sont impliqués entre eux. Il y a le même rapport qu'il y a d'après Saussure entre la langue et la parole, entre la règle et l'action... Je crois que c'est la même question pour ce qui concerne la différence entre le sacré et le profane. Je crois qu'on a eu plusieurs fois la tendance à opposer le sacré du côté de la religion et le profane du côté de l'art. D'un côté la société et la communion, et de l'autre l'individualité. Je crois que c'est le même, c'est-à-dire c'est justement par le rituel que l'on distingue de façon performative le sacré du profane. C'est là dans le rituel que le pain peut devenir le corps du Christ, et que ce truc à faire pipi de Duchamp peut devenir une fontaine. Le sacré c'est là.
- 32 **Richard Schechner:** For me all ritual are performances but not necessarily all performances are ritual. It also depends at what level you're going to analyze. At a very tiny level a ritual enters into everything; if for instance ritual is organized repetition of something like that sort. So if you want to continue your analogy of the phonemic level everything is ritual but when it gets into a semantic level or a semiotic level then certain things fit into the genre of ritual and others do not.

RÉSUMÉS

En Octobre 2008, l'artiste Shirin Neshat filme à Luang Prabang, l'ancienne capitale royale du Laos, des cours d'amour, chants alternés d'hommes et de femmes qui s'affrontent dans des joutes improvisées. Ses images d'une performance qui s'enracine dans les anciens rites lao d'accordailles, donnent à cet art poétique et vocal, qui se fait rare aujourd'hui, une tout autre résonance. Elles seront projetées en avant-première à Paris, et commentées dans la double perspective des travaux d'ethnologie menés sur cette tradition orale et des interprétations de l'artiste.

In October 2008, in Luang Prabang, the ancient royal capital of Laos, the artist Shirin Neshat shot films of courtship in Laos, which manifest themselves as love songs by men and women responding to one another in improvised duets. These songs are rooted in ancient Lao betrothal rituals and are now quite rare. Her films have been screened for the first time in Paris, and discussed in terms of anthropological perspectives as well as the artist's intentions.

AUTEUR

CATHERINE CHORON-BAIX

Catherine Choron-Baix est ethnologue au Laboratoire d'anthropologie urbaine du CNRS. Après une thèse de 3^e cycle et une thèse d'habilitation consacrées à la diaspora lao en France, elle poursuit sa réflexion sur le changement social dans la société lao, partageant ses recherches entre les sociétés d'exil et la RDP Lao, et s'intéresse tout particulièrement aux pratiques de création. Elle a notamment publié *Le choc des mondes. Les amateurs de boxe thaïlandaise en France*. Paris, 1995 Ed. Kimé (Collection « Anthropologies »). « La danse, objet patrimonial. A propos des Lao de France », in Yves Goudineau et Michel Lorillard (eds), *Recherches nouvelles sur le Laos, Etudes thématiques n°18*, EFEO, Paris, Vientiane, 2008, pp 385-402. « Art and virtue. Gold thread embroidery in ancient court of Luang Prabang » in Grant Evans (ed) *The Last Century of Lao Royalty. A documentary History*, Chiang Mai, 2009, Silkworm Books, pp 303-314. Elle est l'auteur réalisateur de *Mémoire d'or, mémoire de soie*, film documentaire, 51 minutes, Vidéo numérique, co-production CNRS Images Media/CNRS-LAU.