HAL
open science

Filmer le son du rite paraliturgique corse Contextes d'apparition du terme dans le processus de réalisation documentaire

Françoise Campana

To cite this version:

Françoise Campana. Filmer le son du rite paraliturgique corse Contextes d'apparition du terme dans le processus de réalisation documentaire. 2022. hal-03913676

HAL Id: hal-03913676

https://hal.science/hal-03913676

Submitted on 27 Dec 2022

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.

Filmer le son du rite *paraliturgique* corse

Contextes d'apparition du terme dans le processus de réalisation documentaire

"Il y a le visible et l'invisible. Si vous ne filmez que le visible, c'est un téléfilm que vous faites."

Jean-Luc Godard

La place du sonore pose la question fondamentale des nuances de l'écoute et de l'attention au monde qui nous entoure. Mon approche de la perception du monde insulaire corse des territoires et des pratiques cantorales au sein des confréries, passe par la conscience de l'environnement, précisément de l'approche conscientisée du monde par le sonore. Filmer le son peut apparaitre comme un paradoxe de prime abord car c'est un paradoxe que de vouloir filmer le son, une expression inscrite dans le monde du sonore et non dans celui du visuel. Pour autant, *la guerre des tenants* de l'*audio* et ceux du *visuel,* pose la dichotomie audio/visuel dans des termes exclusifs ne pouvant mener qu'à une aporie. L'adoption d'un regard audio-ethnographique ou *regard sonore* passe par la démarche ethnographique exploratoire filmée. Le paradoxe trouve sa résolution audio-visuelle dans la confrontation transcendantale de la dynamique de la recherche filmée et du *work in progress* de la réalisation documentaire.

Ce dont il est question ici, c'est de la capacité du cinéma documentaire à révéler, ce qui demeurerait invisible sans l'adoption du geste documentaire du filmeur : la dimension paraliturgique de la performance. L'utilisation d'un intermédiaire, le medium de la caméra pour filmer le son, revient alors à vouloir rendre visible ce qui ne l'est pas, l'immatériel, l'intangible. Montrer ce qui existe mais pour autant n'est pas visible, accessible à l'œil. La dimension cachée de l'invisible dans la mise en scène du sensible sur le terrain du rite de tradition orale.

Rappelons la place centrale du son dans les pratiques rituelles attestées dans toutes les religions du monde dont les plus ancestrales où tout rite doit être performé en simultané avec un son : battement de mains, percussion de clochettes, bruits, vacarmes assourdissants, chants, lamentations, cantilations, pleurs, appels à la prière… Le sonore est au cœur de l'expérience ethnographique de terrain, dans l'épaisseur humaine de la rencontre avec l'homme filmable. La spatialisation du rite - l'auto-mise en scène spatiale des confrères est directement liée au processus de temporalisation du rite car l'espace possède une temporalité. La temporalisation de l'espace comprend les corps sonores des confrères arpentant le territoire et leurs pratiques cantorales à l'intérieur du mouvement chorégraphique cyclique et spiralaire des différentes processions diurnes et nocturnes de la période pascale. La notion de parcours territorial forme l'unité de base de la procession. Un parcours composé de lieux de mémoires, les décors éphémères des *Sepolcri*[1] (les Sépulcres), installés à l'intérieur des édifices religieux et qui forment de véritables dispositifs de projection sonore. Là où le son du rite opérateur symbolique majeur - réactive le mythe, ces dispositifs immersifs sonores de par leur acoustique mettent en scène l'espace sacré.

[11] Cf Filmographie : le film : *11 Sepolcri*

En tant que système visuel élaboré, le rite de tradition orale comporte ses propres mises en scène. La mémoire des corps en mouvement dans l'espace fonde ce dispositif paraliturgique qui met en communication les mondes du visible et de l'invisible - espace rituel vécu et espace mythique imaginé par le biais du canal sonore. Le son devient alors vecteur de visualisation de l'espace et l'espace élément constitutif du son. C'est ce rapport particulier, du modelage de l'espace par le son, qui est mis en évidence dans la réalisation filmique.

Plaidoyer pour l'ouverture à l'image fixe et animée et à sa légitimité scientifique en sciences humaines et sociales, cet article souhaite apporter un éclairage sur la notion de *paraliturgie* en affinant les contextes d'apparition du terme dans le processus de la réalisation documentaire. La réflexion part de l'expérience ethnographique filmée, des films tournés à la main avec une caméra digitale vidéo dans le nord de la Corse, à Brandu (microrégion du Cap-corse), à Casamaccioli (microrégion du Niolu), à Ped'Orezza et à Parata (microrégion de Castagniccia) entre 2012 et 2017[2].

Le passage à l'image sonore

Par définition, l'image sonore désigne le lien établi entre une image visuelle et le son qui l'accompagne. Le cinéma n'est qu'une des occurrences de cette relation. L'image sonore caractérise également une faculté propre au son. Écouté seul, tenu hors de tout accompagnement visuel, le son engage en chacun de nous une production d'imaginaire comme nous pouvons le voir dans la *Séquence du Vacarme*[3] de *L'Uffiziu di e Tenebre* (l'Office des Ténèbres). Son intensité impressionne et s'impose à l'oreille, dans un plan séquence tourné dans l'épaisseur d'une obscurité totale, amenée progressivement, par l'auto-mise en scène des confrères. À l'observation différée des rushes de cette séquence en particulier, le son crève l'écran et frappe mon imagination. La musique concrète, en tant qu'art acousmatique[4], façon d'écouter sans voir, serait une façon de voir autrement le monde.

Les territoires du son au cinéma : bruits, sons territoires, voix chantées, parlées, entretiens filmés, silence … désignent l'outil cinématographique comme étant parfaitement idoine pour enregistrer les manifestations sensorielles du rite à l'intérieur de la temporalité paraliturgique du triduum pascal, temps forts du Jeudi et du Vendredi Saints des confréries corses. Filmer le son s'inscrit alors dans la démarche inductive du passage *à* l'image et *par* l'image sonore (Marc Henri Piault, 2000). La matérialité du sonore, sa concrétude, la musique concrète[5] résolument acoustique, trouve son matériau dans les corps sonores dont le son est capté directement par le micro de la caméra en son synchrone L'observation différée et répétée sur la table de montage me permet de saisir précisément la partie cachée, sacrée, le sensible et l'invisible de la performance. L'expérience perceptive au moment du tournage sur le mode performatif et immersif favorise le point de vue de l'écoute de l'intérieur. Parce que l'image sonore n'illustre pas un propos, je filme pour voir et la matière sonore des enregistrements filmiques de terrain me conforte dans mon intuition première au tournage. Elle génère au montage, une forme d'écriture où le substrat mythique scénarise ce que le rituel met en scène pour faire advenir autre chose que le réel filmé. Le son délimite les différentes scènes du rite à l'intérieur du *Sepolcru* et tout le long de parcours à géométrie variable sur le territoire. Sa plasticité et de manière performancielle, sa performativité, l'inscrivent *ipso facto* dans l'espace où il est mis en scène. C'est lui qui va déterminer la scénographie et comparable au point de vue pour l'image - en donner le contrepoint sonore.

---

[2] Cf : Filmographie personnelle

[33] Cf Filmographie : le film *: L'Uffiziu di e Tenebre*

[4]Michel Chion, 2010

[5]Pierre Schaeffer, 1967

L'émergence de l'espace-son révèle la scénographie d'un monde sacré

Placées sous le signe de la performance, ces manifestations de piété populaires collectives, passent par les paraliturgies et les rituels organisés autour des temps forts de la Semaine Sainte. Leurs inscriptions liturgiques solennelles le Jeudi soir à l'*Uffiziu di e Tenebre* (L'office des Ténèbres), leurs processions cinétiques circumambulatoires extraordinaires *Cerca, parata, granitula*, du Vendredi, appellent à la pénitence et à la célébration de la mémoire du mystère pascal. Ces différentes pratiques mobiles et modulables qui oscillent entre théâtralité des liturgies chrétiennes et spatialisation symbolique paraliturgique, ont en commun le parcours (linéaire, cyclique, spiralaire) dont les chants, les pratiques cantorales identitaires structurent le dispositif rituel en créant un contexte à effets spéculaires dont dépend l'efficacité symbolique du rite. Sons et symboles constituent les ingrédients essentiels du rite et du mythe. Ce terreau constitue une ressource culturelle fertile à la construction et à la production locale de performances rituelles qui stimulent le sentiment identitaire des confrères. Ces mises en scènes identitaires ne s'adressent initialement qu'à la communauté dans laquelle et pour laquelle elles se donnent à voir et à entendre. La dimension cérémonielle spectaculaire relève du rite théâtral. Ces mécanismes identificatoires spéculaires, spectacle que la communauté s'offre à elle-même, comportent cependant le risque sous-jacent de la spectacularisation de la performance rituelle, de sa *mise en tourisme - mise en spectacle* qui draine les foules de badauds.

La ruralité et la territorialité, éléments constitutifs du rite paraliturgique insulaire de tradition orale, repose sur l'hypothèse de l'espace-son. Filmer le rite c'est filmer l'espace envisagé comme 5ème paramètre du son (Makis Solomos, 1998[6]). Son et espace entretiennent un rapport de relation réciproque et créent des situations inter-reliées entre les différentes temporalités et les différents lieux, les scènes du rite. Le son est un vecteur de visualisation de l'espace et l'espace le *cinquième paramètre* du son (hauteur, intensité, timbre et durée). La thèse de l'indispensabilité du son au rite et de l'indissociabilité de l'espace au son, fait émerger trois hypothèses au tournage, à l'observation différée et au montage. La première : le chant organise le rite au cours de la *Cérémonie au Sepolcru*. La seconde hypothèse : la puissance performative du son marqueur d'appropriation symbolique de l'espace crée les scènes du rite. La troisième hypothèse : les corps sonores sont perçus comme supports mémoriels du rite. L'espace se construit de manière symbolique à travers le maillage territorial des lieux qu'il met en relation dans le parcours sonore, circumambulatoire, ritualisé de la *Visite aux Sepolcri.* La puissance performative du son via l'acoustique crée l'espace sacré. Sa propagation dans le paysage délimite le parcours sonore et sa réverbération dans les édifices religieux, recréent l'espace sacré, "hic et nunc", dans la performance improvisée des *cantori* au moment de l'exécution du rituel. Au tournage, l'auto-mise en scène des confrères qui consiste en une gigantesque spatialisation du rite, montre le sens que revêt la performance dans son aspect le plus pragmatique. L'émergence de l'espace-son capté sur le terrain par la caméra vidéo, en son direct et synchrone, concerne la fonction du chant dans l'organisation du rite de tradition orale et la performance des corps sonores en interaction pour l'appropriation symbolique du territoire. Le son est analysé comme agent de construction et d'appropriation symbolique de l'espace. La sacralisation de l'espace, par la puissance performative du son, favorisée par l'acoustique du paysage et des lieux, opère la scénographie d'un monde sacré commun à la partie confraternelle en Corse.

Les formes processionnelles ambulatoires atemporelles, liées à la spatialisation des pratiques cantorales confraternelles, à l'intérieur d'un maillage territorial commun et symbolique, se déroulent dans une parenthèse comprise à l'intérieur de la chronologie liturgique du temps pascal, dans la temporalité paraliturgique de la pleine lune. La temporalité sacrée de la *lune fictive*, dite *lune ecclésiastique* ou *lune pascale* sert de base au calendrier chrétien et diffère de celle de la véritable pleine lune d'équinoxe qui se produit à peu près lors de la première pleine lune suivant l'équinoxe de printemps dans l'hémisphère nord.

---

[6]Makis Solomos, in Le son et l'espace, sous la direction de Hugues Genevois et Yann Orlarey, Lyon, Aléas, 1998, p. 105-125

L'argument soutenu avec la thèse de l'émergence de l'espace-son et de la lumière sacrée, paradigmes du processus de spatialisation et de temporalisation, me semble prépondérant quant au sens à donner aux formes rituelles processionnelles ambulatoires, communes à de nombreuses confréries en Méditerranée. La pratique processionnelle commune de défiler solennellement d'un lieu à un autre, tout en priant, chantant, en accomplissant des actes de dévotions, prend des formes variées dans le temps et l'espace méditerranéen multiconfessionel des trois religions du livre.

L'hypothèse de l'espace-son : le son s'inscrit dans l'espace où il est mis en scène

Le rite s'affirme en corps constitué des confréries dans leur automise en scène spatiale, des formes visibles (linéaire, circulaire, spiralaire) marqueurs pertinents de sa dimension paraliturgique. Le rite met en scène le scénario du double mythe (christique et labyrinthique). La mise en scène du sonore qu'une communauté s'offre à elle-même, éprouve périodiquement, la capacité de ce type de pratiques rituelles à se maintenir dans le temps et dans la durée, tout en assurant le maintien du lien social et du vivre ensemble. Le point récurrent aux pratiques confraternelles est manifestement l'auto-représentation de l'homogénéité sociale. Dans leur auto-mise en scène de l'appropriation du territoire et de son partage, les confréries mettent en jeu l'espace comme théâtre de la mise en scène du lien social et la cospatialité (dans les mêmes lieux et sur le même territoire) comme mise en scène des patrimoines (visibles, sensibles et éphémères). L'auto-mise en scène interconfrérique, dispositif incarné de l'homogénéité du territoire, performe l'homogénéité de la communauté. La spécularisation rituelle que les confrères et les participants offrent à la communauté, jeu et enjeux des interactions confrériques au moment de la construction identitaire du territoire, ne prend sens que replongée dans son contexte culturel en marge de la liturgie.

Les paysages sonores servis par l'encaissement des vallées insulaires favorisent la mise en écho, *u ribombu.* Principes acoustiques de la résonance naturelle la propagation du son participe de la construction symbolique du territoire sacré et de son partage. Il m'a fallu trouver comment mettre en scène l'ambiance singulière des fêtes pascales. Comment filmer la parole, les corps sonores, le mouvement et les émotions? Comment capter les vibrations du réel? En quoi filmer le son : créateur de la scénographie rituelle et acteur de narrativité, c'est attribuer à l'espace, au territoire (lieux et paysages), le premier rôle et mettre en récit la performance rituelle? Comment laisser prévaloir la dimension sonore du rite, sa spatialisation et proposer l'écriture de films qui renvoie à une mise en scène invisible voire sans scénario ? Comment laisser entendre le sonore et laisser la musique rituelle prendre le pas ?

Le film comme résultat de la rencontre de deux mises en scène

Il n'y pas de décor, pas d'acteurs jouant un texte devant la caméra, pas de mise en scène au sens proprement cinématographique du terme. Le rôle principal est dévolu à l'espace, aux paysages sonores *tra mare è monti* (entre mer et montagne) et aux lieux (*I Lochi*). Le territoire traversé en est le décor pour ainsi dire naturel et les acteurs du rite y jouent leur propre rôle.

Les confrères revêtent *l'abitu* (habit blanc) dont ils recouvrent les épaules avec *a capella* (cape) selon la couleur particulière (rouge, noir, bleu, foncé, clair) imposée comme marqueur identitaire de chaque confrérie. Ces costumes selon les codes retenus par leur confrérie, permettent de les distinguer quand ils font leur entrée dans les différents hameaux visités. Les traits symboliques visibles de leur habit, leurs bannières confectionnées avec des feuilles de palmiers : *i Palmi*[7], l'installation dans chaque église de lieux cérémoniels partagés éphémères, *i Sepolcri,* montrent leur appartenance à un continuum spatio-temporel basé sur un agir performatif commun dont elles partagent les codes et les conduites.

[7] Cf Filmographie : le film : *I Palmi*

L'univers symbolique paraliturgique des processions pascales, constituent un socle commun de ressources nées dans la langue et les répertoires transmis à travers les gestes vocaux de la tradition orale.

Il n'y a pas non plus de scénario écrit à l'avance, c'est la musique rituelle, les chants du répertoire ponctuant le mouvement circumambulatoire du parcours qui en constituent le support de mémoire. C'est-à-dire le "rituel", à la fois contenant et contenu, véritable matrice de l'oralité. Les seules scénarisations résident dans l'utilisation des éléments naturels et construits des paysages et des *Sepolcri* (résonance acoustique, lumière) et de la dimension cinétique du rite. Scènes de théâtre et décor naturel de l'appropriation communautaire du territoire, l'ensemble de la scénographie rituelle est mise au jour par le biais de l'auto-mise en scène du lien social et de l'auto-mise en scène de la musique rituelle.

Ce que la caméra capte de ces manifestations spatiales et cantorales de la performance rituelle, c'est l'agir performatif des corps sonores des confrères qui se déplacent dans un mouvement perpétuel accéléré et ponctué par des temps d'arrêt dans les *Sepolcri* (Sépulcres) aménagés à l'intérieur des édifices qui scandent rythmiquement le parcours. Les mises en scène du sonore, issues de la rencontre des deux mises en scène, celle du chercheur calquée sur l'auto-mise en scène des confrères, autorisent l'observation et la perception des manifestations sensorielles du rite, notamment des pratiques cantorales favorisées par l'acoustique des lieux et des paysages traversés. Toutes les textures, sons, lumières, vibrations, ingrédients constitutifs du rituel, placent la spatialisation du son et sa puissance performative au coeur du dispositif et de la réflexion. Le soulignement filmique du chercheur rencontre le double auto-soulignement des acteurs du rituel dans leur auto-mise en scène sonore et spatiale. Les différentes stratégies de mises en scène utilisées dans le processus de réalisation documentaire passent par des choix et des options. Les mises en scènes du sonore, celles du chercheur coïncident avec celle des confrères dans une scénographie où la vision est associée à la perception sonore de l'espace, lui même directement corrélé au mouvement circumambulatoire sur l'ensemble du territoire. Mise en signification de l'espace et spatialisation du son opèrent l'accentuation du regard sonore propice à l'utilisation de l'espace comme paramètre musical.

Le contexte de l'oralité

L'utilisation du film est subordonné à ces deux fonctions : *montrer* et *exprimer* que l'on ne peut séparer. Le film montre. Il donne à voir le fil directeur du sonore, à la fois moyen de transport et vecteur de la liminarité, à l'interface, de l'espace profane et de l'espace sacré. Le film permet la visualisation des scènes des différents rites filmés (*Cerca, Parata, Granitula*) et de leurs contextes d'exécution. La posture méthodologique passe par la conception et la mise en oeuvre de dispositifs capables de prendre en compte les processus de la recherche en train de se faire (*work in progress*) et qui s'articulent à l'intérieur du cadre du dispositif cinématographique (Boukala, 2009) conçu et mis en oeuvre à cet effet. Le dispositif cinématographique destiné à l'interprétation et à l'analyse, engage une double relation au temps et à l'espace à travers des sons et des images. Il est question du déploiement du rite dans l'espace, de la *temporalisation de l'espace*, composante spatiale du dispositif cinématographique. Par l'image mouvante l'espace devient une dimension du temp, du rituel c'est-à-dire du son. Rite et rituel termes devenus identiques désignent à l'origine, dans le premier cas : les pratiques et dans le second le livre dans lequel figurent les consignes écrites pour leur bon accomplissement : le protocole cérémoniel écrit. De manière complémentaire, le déroulement dans le temps se rapporte à la composante temporelle du dispositif cinématographique, la *spatialisation du temps*, l'exécution du rituel (chants et prières), du son à l'extérieur et du chant dans le périmètre cérémoniel du *Sepolcru*. Procédé cinématographique, le dispositif cinématographique rend compte de la temporalité du terrain, de la démarche ethnographique filmée pour le recueil de données.

La tradition orale séculaire fonde la transmission des gestes de l'oralité *di bocca à orechja* par le bouche à oreille. Une transmission fragile qui repose sur l'action des hommes et de leur conscience patrimoniale. Chaque fois qu'un vieillard meurt en Afrique « c'est la bibliothèque d'Alexandrie qui brûle » disait Hampaté Ba. Il va de soi que la perte de certains rites est compensée par leur re-création, ré-invention comme c'est le cas aujourd'hui dans certaines confréries où les jeunes générations ont décidé de se les ré-approprier. Une dynamique de réappropriation fortement identitaire contenue dans l'élan du *Riacquistu* initié vers la fin des années1970. Pour le chercheur qui observe le réel à l'oeil nu, la tâche est ardue et la méthode analytique pour ainsi dire inexistante. Comment pallier à la documentation parcellaire, à l'archive lacunaire de la plupart des registres confrériques, face à l'Histoire écrite confisquée par la domination coloniale multiséculaire ? Une mémoire délocalisée (*via* l'Italie) une Histoire à ré-écrire donc.

L'anthropologie filmique a vocation à relayer la tradition orale. Face à l'absence de traces archivistiques pour documenter le réel de l'Histoire, l'approche inductive, génératrice d'hypothèses de la recherche filmée, favorise une histoire fictive, contrefactuelle. Ce dont il est question c'est de la capacité du cinéma documentaire à révéler la musique comme rite, le rite comme musique.

La conception et la mise en oeuvre du dispositif cinématographique

Ce que filme la caméra n'est pas quantifiable ni mesurable. Un rite existe dans la sphère de l'invisible, celui de l'espace-temps du mythe. La place de la caméra, le choix du point de vue (angle de prise de vue) est directement lié au point d'écoute et à l'auto-soulignement des confrères : le point de vue sonore. Le dispositif cinématographique autorise l'opérationnalisation de cette problématique. Il donne forme et sens à la rencontre qui a lieu sur le terrain de la geste circumambulatoire de la *Visite aux Sepolcri* et des gestes vocaux de la *Cérémonie au Sepolcru.* Le dispositif cinématographique construit le cadre spatio-temporel du dispositif rituel comme modèle identitaire. Catégorisation centrale de la performance rituelle, le paraliturgique se situe à la croisée de la tradition orale, en marge de la liturgie et de la tradition écrite issue des trois religions du Livre. Ce que le dispositif cinématographique met au jour, c'est la catégorisation de ce gigantesque complexe rituélique dont la spatialisation cyclique du temps, caractéristique centrale de la performance, met en scène l'écoute elle-même et la perception de l'environnement.

L'utilisation de la caméra me permet d'en saisir la scénographie audio-visuelle et d'en restituer la perception : les manifestations spatiales et sonores des gestes de l'oralité. J'adopte une méthodologie qui consiste à mettre en oeuvre les dispositifs d'observation filmique (au tournage) et d'analyse à l'observation différée (au montage) pour construire un terrain, un objet de recherche et sa problématique. Rendre compte autant du *pourquoi* que du *comment* de la recherche pose la question de *la transmission et de la création* en Anthropologie visuelle (Accolas, Wanono Gauthier, 2012). La double problématique de l'utilisation de l'image en Sciences Humaines accorde à l'outil cinématographique une place centrale.

L'utilisation de la caméra vidéo légère comme moyen de recherche dans la démarche ethnographique exploratoire pour la production du savoir par l'image et l'utilisation du film comme moyen d'expression et de création, reposent sur la conception et la mise en oeuvre du dispositif cinématographique. Ce dispositif cinématographique planifie la temporalité de la recherche : le temps du tournage (l'observation filmique), le temps du montage (l'observation différée, la rupture épistémologique et l'analyse), et le temps de la communication des résultats (la restitution et la diffusion des films). Ces trois temporalités correspondent aux processus de réalisation filmique ou *work in progress* en lien direct avec la construction du terrain et l'objet de la recherche en train de se faire. Le dispositif cinématographique rend compte de processus. Des interactions entre le chercheur et les confrères. Et des interactions entre les confrères eux-mêmes.

Cadre théoriquement construit de la recherche, il vise à la mise en forme d'un dispositif de regards et d'écoutes partageables des gestes de l'oralité, données sensibles communes au monde méditerranéen insulaire. Il articule la triangulation de tous les regards échangés avec le spectateur, et il invite à la rencontre avec l'altérité. Avec le patrimoine culturel et religieux des communautés, avec leur croyance, par le biais de la musique rituelle. Ce que le cinéma déploie et prétend mettre en partage par le biais du dispositif cinématographique, ce sont les ressources culturelles d'un patrimoine commun. Le "déploiement du commun", d'un savoir commun et de son partage. En cela la performance rituelle qui reproduit en actes cette temporalité mythique en ravive la mémoire collective. La répétitivité cyclique de cette re-production cérémonielle symbolique et efficace, constitue le terreau fertile à la réalisation documentaire.

Filmer l'invariant du rite : la *Visite au Sepolcru*

Le ressort dramaturgique de la Semaine Sainte met en récit la Passion. À l'instar d'une sorte de topographie sonore de la mémoire, l'espace se construit de manière symbolique, à travers le maillage territorial des lieux qu'il met en relation dans un parcours cyclique ritualisé. L'espace sacré n'existe que dans l'interrelation avec les lieux *(i Sepolcri*) qu'il incorpore. La dimension cinétique comme élément constitutif majeur du rite observé ajoute à la définition paraliturgique. Le chant paraliturgique relève des arts de mouvement. C'est ce que la caméra vidéo capte des manifestations sensorielles de la temporalité des fêtes pascales sur le terrain insulaire corse de la spatialisation du rite et de la musique. Le film recrée le mouvement processionnel cyclique du parcours christique, il permet aux spectateurs l'accès à la connaissance du complexe rituélique dans sa dynamique, à l'intérieur du réseau rythmique matérialisé par le son des chants cérémoniels.

Filmer la variabilité du rituel : la *Cérémonie au Sepolcru*

Point d'écoute et point de vue sonore sont sélectionnés en fonction de dispositifs acoustiques particuliers. C'est la performativité du sonore, la propagation du son qui participent de la construction symbolique du territoire sacré. Ici, la dimension sonore du rite favorisée par l'acoustique naturelle du paysage dans l'encaissement des vallées, les paysages sonores naturels, là, l'architecture religieuse à l'intérieur des lieux cérémoniels partagés, la réverbération des bols sonores incorporés dans les murs des édifices.

Architecture et paysage participent conjointement à la scénographie sonore de la mise en résonance de l'ensemble du territoire, de ses édifices religieux et de ses vallées encaissées. Le dispositif polyphonique construit en résonance avec le dispositif rituélique de la *Cérémonie au Sepolcru* est authentifié par le dispositif filmique. À l'observation différée le processus de la construction identitaire de l'image sonore de la confrérie et la signature performancielle du *cantoru* (chantre) sont identifiées. Le processus de temporalisation performancielle, le geste vocal de la *Cérémonie au Sepolcru* rassemble l'expérimentation d'une connaissance pragmatique des lois de l'harmonie (absence de partition, de chef, de diapason…). Ce dispositif est rattaché au contexte d'exécution de la forme polyphone traditionnelle du *Cantu in paghjella.* La variabilité et la richesse de la construction du *Versu* dans la production d'un son de groupe et de l'image acoustique de la confrérie dépendent de ces paramètres fondamentaux. Les codes d'entente, *u timpanu* structurent le fonctionnement de la conduite polyphonique, véritable processus communicationnel pour l'exécution des chants polyphoniques de tradition orale. Le cadre particulier du dispositif de communication pour la construction de l'espace polyphonique s'articule en deux temps : Le premier c'est l'utilisation de l'espace dans la constitution du dispositif harmonique et la façon dont les chanteurs investissent le périmètre cérémoniel, dès leur arrivée dans le *Sepolcru,* la dimension proxémique (la disposition des corps dans l'espace cérémoniel).

Le second c'est la dimension kinésique (la distance entre les corps et leur interaction) le temps de l'exécution du rituel (prières et chants). Les deux dimensions (proxémique et kinésique) influent directement sur le style d'exécution du chant. Le chant de *type responsorial* (l'interaction entre un chanteur soliste et le groupe des chanteurs avec l'audience) et le chants de *type polyphonique* : *u cantu in paghjella* (l'interaction à l'intérieur du cercle des chanteurs). Quand les chanteurs se regroupent à l'intérieur du *Sepolcru*, nous assistons à la construction identitaire du *Versu* dans la forme polyphone traditionnelle du *Cantu in paghjella*. À l'écoute nous voyons comment la construction du *Versu*[8] et la production d'un son de groupe et de l'image acoustique (identitaire) de la confrérie dépendent de ces deux paramètres fondamentaux. L'enjeu de la définition des identités sonores et de la construction identitaire du *Versu*[9] dans la pratique cantorale, se manifeste dans les interactions confrériques à l'oeuvre dans les mises en scène du sonore pour la mise en partage symbolique du territoire

La scénographie audiovisuelle du rite, matrice mémorielle de l'oralité

Les confréries organisées en associations laïques sont régies par des statuts et administrées par des officiers : prieur, sous-prieur, trésorier qu'elles élisent. Ces confréries de pénitents forment un monde culturel, sensible et performatif par leurs processions, du nord au sud de l'île, le long de parcours sonores associés aux décors éphémères des *Sepolcri* (Sépulcres) installés par les femmes dans tous les édifices religieux. Églises, chapelles, oratoires … affleurent en surface sur le territoire comme palimpseste de la mémoire collective. Ils rythment et ponctuent les trajets sur l'ensemble du territoire insulaire. La recherche filmée capte et enregistre au tournage la dimension cyclique, répétitive et scénographique du rite. Le dispositif symbolique de la performance rituelle, véritable palimpseste du mythe, joue sur la superposition de deux contextes. Celui - visible - des édifices religieux et celui - invisible - d'un tracé mythique[10] que le rite réactive et que la puissance performative du sonore recompose et redéfinit annuellement dans la temporalité de la Semaine Sainte. Le processus de territorialisation forme l'invariant du rite : la *Visite au Sepolcru*. Le processus de temporalisation performancielle met au jour la variabilité des formes spatiales et cantorales de la *Cérémonie au Sepolcru.* Le son, ressort dramaturgique performatif, crée la scène du récit de la Passion. Vaste dispositif paraliturgique, l'ensemble des performances rituelles est pris en charge et organisé par les confréries qui rivalisent de vitalité et d'originalité dans leur mises en scène spatiales et sonores.

L'exploration ethnographique filmée, à travers l'espace (territoire et paysage), capte et enregistre la profondeur et la sensibilité des manifestations sensorielles du contexte ambiant particulier de la performance rituelle insulaire. Les vibrations du réel anthropologique filmé : voix et timbres, rythmes et lumières, codes et gestes, révèlent la perception sensible du rite que le film offre au regard et à l'écoute. Mettre au jour le rôle de la mise en scène comme révélateur de la partie invisible du rite, comme processus dynamique performanciel permet de retracer la trajectoire dans l'espace et le temps de la *geste rituelle.* Les différentes formes cycliques, linéaires, spiralaires, des parcours processionnels parcourus caméra à la main, m'apparaissent à l'observation différée, au moment du montage comme les caractéristiques spatiales prépondérantes du rite paraliturgique corse.

Le cinéma incorpore le temps à l'espace. Par l'image mouvante le temps devient une dimension de l'espace. La notion d'espace - connotée au temps cinématographique (*l'image-espace*, Gaudin, 2015) et au temps musical (*L'audio-vision*, Chion, 1990) - présente un rapport général entre l'image et le son : « faire voir ce que l'on entend » et « faire entendre ce que l'on voit ». La conjonction du son et de l'image relève d'une scénographie sonore et visuelle. Comment organiser, par la mise en scène et le montage, le rapport image-son ? C'est-à-dire comment souligner ce qui relève de la question spatio-temporelle du rite : la *scénographie audio-visuelle* (Chion, 2003)?

---

[8] Cf Filmographie : le film : *4 Versi*

[9]Cf : Filmographie personnelle : le film : *4 versi*

[10]Édifié sur le calque du palimpseste des anciennes *pièves* du territoire insulaire.

Performances et mises en scène

Ces deux notions clés articulent le rapport entre rite et musique et les interactions entre corps filmant et corps filmés. La musique, en effet, est inhérente au rite qui comporte en lui-même sa propre mise en scène. Les rites font partie des formes les plus efficaces de la communication humaine car ils sont des actions, dans lesquelles, la mise en scène et la représentation du corps humain, occupent le rôle central. Les acteurs du rite, tous les confrères, communiquent par le corps dans l'exécution des chants des répertoires de la Semaine Sainte. La performance rituelle, engage les corps sonores en mouvement et la caméra autorise la captation du flux sensible, du langage non verbal, de cette scénographie audiovisuelle qui met en branle le mythe du labyrinthe.

En anthropologie filmique, la scénographie étudie toute forme de présentation à autrui. La scénographie s'attache aux procédés cinématographiques utilisés pour mettre en scène les décors ou les faits et gestes des personnes filmées... par extension, on utilise la notion de scénographie pour désigner non seulement la discipline, ou la théorie de la mise en scène, mais aussi l'activité même de cette mise en scène. Les possibilités de scénographie, offertes par l'auto-mise en scène des confrères, me placent dans la posture de l'observateur filmant, et m'indiquent l'opportunité de faire coïncider ma propre mise en scène filmique avec ce que les confrères donnent à voir eux-mêmes du rite, dans leur double auto-mise en scène spatiale et sonore. Au montage, le geste documentaire, envisage la musique comme scénario, et le territoire (lieux et paysage), se voit attribuer le premier rôle. Les corps sonores des acteurs, sont mis en scène, comme support mémoriel vivant du rituel, c'est-à-dire comme partition mémorielle de l'oralité.

Le mythe scénarise ce que le rite met en scène

Ce dont il est question ici, c'est de la capacité du cinéma documentaire à révéler ce qui demeurerait invisible sans le regard sonore et le geste documentaire du filmeur. Rendre visible quelque chose du monde jusque là inaperçu c'est donner au spectateur la possibilité de perceptions sensorielles. À l'observation différée, le son crève l'écran. L'observation différée et répétée sur la table de montage autorise précisément d'appréhender par les sens et par l'intelligence (le sensible et l'intelligible) - la saisie de la partie cachée, sacrée, invisible de la performance. J'interprète au montage les manifestations sensibles du rite analysées sous l'angle de la performativité liée au mouvement et à la cospatialité du rite, sa performance simultanée sur l'ensemble du territoire. Le film montre le maillage de ce réseau symbolique invisible. Il tente de mettre au jour le double substrat mythique (christique et labyrinthique) d'une mythologie en acte.

Le rituel - composé des répertoires de tradition orale dont les traces archivistiques sur les registres des confréries sont lacunaires, voire inexistantes - en constitue le scénario. Si le rituel scénarise la mythologie en actes du récit de la Passion, c'est à l'écriture au montage en re-créant la mise en scène spatiale et cyclique du temps, que je perçois la création d'une scénographie du sacré.

Les paysages méditerranéens, théâtres naturels et sacrés, essentiels à leur dramaturgie, à la position cartésienne de *l'espace-nature* créé par dieu, fonctionnent comme espace préexistant au social et dans lequel se déploie le social *« un peu comme un décor de théâtre »* (Morsel, 2006). L'espace (architecture et paysage) contient les pratiques cantorales confraternelles qui l'animent, en lui donnant vie et forme, à l'intérieur d'un parcours territorial symbolique composé de lieux de mémoires à l'instar d'un antique Palais de mémoire (F. Campana, 2018). Les corps sonores en mouvement s'arrêtent dans les mêmes théâtres de mémoire constitués par les *Sepolcri.* C'est dans l'exécution des chants du répertoire, du rituel qui lui sert de base protocolaire, que le rite fait re-vivre le double mythe christique et labyrinthique. Il s'agit des perceptions sonores du mythe sous-jacent au rite. Le mythe, expérience sacrée et partagée par l'ensemble de la partie confraternelle, est transcendé par le double symbole christique et labyrinthique. Il fait appel autant à la visibilité des formes qu'à l'invisible.

La puissance performative du sonore, opère comme vecteur en autorisant la communication entre les deux mondes. Filmer l'acoustique des espaces autorise la visualisation contextuelle des formes spatiales et cantorales. Comment l'outil cinématographique figure le mythe et donne forme à la transcendance qui se manifeste par la performativité du son ? Les enregistrements filmiques de terrain génèrent au montage, une forme d'écriture où le substrat mythique scénarise ce que le rituel met en scène pour faire advenir autre chose que le réel filmé, le diégétique, la dimension paraliturgique de la performance. L'écriture au montage suggère le passage de la sphère profane à la sphère sacrée, caractéristique de la dimension paraliturgique du rite. La performance rituelle s'effectuant généralement hors présence du clergé, le terme de paraliturgie s'est imposé.

Le film comme performance de la culture

Lorsque l'on s'interroge sur la façon dont les communautés se créent, s'affirment et se modifient, la question de la mise en forme - des mises en scène rituelles, des pratiques corporelles et langagières, des cadres spatiaux et temporels, vient au premier plan. Auparavant les rituels étaient analysés essentiellement dans le contexte de la religion, de ses structures et de ses valeurs au sein de la société. Dans une approche herméneutique, ils étaient lus comme des textes. (Wulf et alii, (2004, 2004 b)). Aujourd'hui, les rites sont étudiés principalement sous l'angle de la performance qui associe les concepts de performativité et de dynamique. Dans la mesure où les rites sont des mises en scène et des représentations de corps, ils ont d'ordinaire plus de poids dans la communication que de simples discours (Wulf, 2004). Les rites dont les chercheurs s'accordent à dire qu'ils continuent de jouer un rôle fondamental pour la genèse, la préservation et le développement du social dans les sociétés modernes, conservent, dans l'actualité de la partie confraternelle, une place centrale. La scénographie de la ritualisation de l'espace contient la mémoire des corps sonores comme supports mémoriels. Autant de mises en scène du sonore et de représentations de ce rite *paraliturgique* dont seul l'écrit ne saurait rendre compte (Margaret, Mead). Transmises oralement, selon des codes issus de la pragmatique du *Cantu in paghjella* et directement corrélées aux conduites d'appartenance au groupe, les pratiques cantorales confraternelles sont analysées par le prisme de la performance. Rappelons le rapport que le chanteur entretient avec son corps qu'il met en vibration et en résonance au moment de l'émission du son. Le chant polyphonique traditionnel (*u cantu in paghjella)* engage plusieurs chanteurs, au moins trois, à l'intérieur de l'édifice religieux pourvu d'une acoustique qui réverbère le son d'où il est émis vers l'extérieur du *Sepolcru*[11] (Sépulcre) périmètre cérémoniel, à l'adresse du destinataire et des participants de la performance rituelle.
La relation avec les personnes filmées m'engage ainsi sur le terrain de la *performance de la culture*[12] dans la rencontre des mises en scène sonore. Par la performance de la culture où performer les codes institués par le groupe c'est être membre, appartenir au groupe, le triptyque communicationnel, donner-recevoir-rendre (Erving Goffman), affirme les valeurs sociétales et les nombreuses règles de conduites formelles et informelles, implicites et explicites du ressort de la communication non verbale. La communication étant une *performance de la culture* au sens où Ward Goodenough l'entend : *Comme je le vois, la culture d'une société consiste en tout ce qu'il faut savoir ou croire pour se conduire, d'une manière acceptable, pour les membres de cette société*... La notion de performance, terme polysémique renvoyant dans beaucoup d'études à celles d'événement, de cérémonie, Goffman, la rapportant à celle de cérémonie religieuse[13]. Il considérait toute performance interactionnelle et par extension le monde comme une cérémonie, ses fonctions étant celles du rituel religieux. Cela ramène donc à l'idée de performance de la culture très visible, qui semble à première vue incompatible avec celle d'économie du don déniée et souterraine. Cependant Winkin remarque que dans sa dimension de don/contre-don, l'engagement dans une interaction est bien un engagement moral et qui correspond dans le même temps au processus permanent de mise en œuvre des règles culturelles.

---

[11]Cf : Filmographie personnelle : le film : *11 Sepolcri*

[12]Yves Winkin, 2000

[13]Anne Marcellini et Mahmoud Miliani, « Lecture de Goffman », *Corps et culture* [En ligne], Numéro 4 | 1999, mis en ligne le 24 septembre 2007, URL : http://corpsetculture.revues.org/641

Cette performance de la culture renvoie alors à la convocation des nombreuses règles de conduites agissant en tout lieu et tout temps, les participants étant littéralement « plongés » dans la communication. Yves Winkin considère que dès qu'il y a co-présence, il y a communication et effectivement l'obligation de rendre à l'autre ce qu'il a offert. Le contre-don peut être silencieux c'est-à-dire un regard, un sourire, etc., mais il ne peut pas ne pas s'accomplir.
Manifestations de la performance de la culture, ces performances rituelles permettent à la communauté de se maintenir et de se projeter dans le futur. Ce que l'outil cinématographique permet d'identifier à la prise de vue et d'authentifier au montage ce sont les pratiques confraternelles qui constituent le socle de la tradition orale. Leur transmission assure à la communauté un sentiment d'appartenance et d'identité pérenne. La spatialisation du rite en rapport avec les enjeux patrimoniaux identitaires et territoriaux de l'émulation patrimoniale sous-jacente, se joue dans l'interaction entre les confréries voisines dans la performance rituelle de *a Parata*[14]. Le Vendredi matin, elle semble accidentelle à première vue. Les deux confréries se retrouvent en co-présence sur la scène du rite. En réalité la question des enjeux du partage symbolique du territoire donne lieu à une mise en scène qui ressemble à un *rite de face* au sens goffmanien du terme. Ce protocole cérémoniel, seul garant de maintien de paix et de concorde, est re-joué périodiquement d'une année sur l'autre, en alternance. En ce sens les rituels sont des systèmes d'action pour traiter et/ou prévenir les conflits. Garantissant un contexte d'action interactif, ils ont pour finalité l'intégration et la formation de communautés. Le concept de communauté performative renvoie à un système symbolique, à un consensus sur des valeurs, des codes et au modèle rituel de l'interaction. Ici la mise en signification de l'espace social, comme forme d'appropriation communautaire du territoire.
Au-delà du simple geste ethnographique filmé pour la documentation de la performance rituelle, l'outil cinématographique me donne l'opportunité de constituer un matériel composé d'enregistrements filmiques de terrain que le geste du montage va transformer en autant de formes d'écritures filmiques capables de raconter ce que les hommes sous la tenue de confrère mettent en partage dans la musique rituelle : la croyance, l'émotion et la cohésion de la communauté.

Le cinéma comme connaissance du rituel de l'autre

L'anthropologie fait appel au cinéma art du temps et art de l'espace (Gaudin, 2013) où il est question de l'image-espace et de l'image sonore. Instrument de connaissance du monde, il questionne les enjeux contemporains de la globalisation, des risques de dissolution des identités culturelles et de disparition des ressources patrimoniales vivantes au niveau insulaire corse, européen et mondial. Le cinéma, générateur de pensée, pourvoyeur de connaissances et catalyseur d'émotions, crée de l'information et de la communication.

Le cinéma transforme l'anthropologie, il la féconde. Le cinéma transforme l'anthropologie, il va la complexifier, c'est l'invention d'une pensée qui n'existait pas avant lui qui est la pensée de la séquence qui va permettre à l'ethnologue de découper l'espace, de fragmenter le mouvement, de rapprocher des images et des sons qui étaient éloignés, d'éloigner des images et des sons qui étaient rapprochés, il va permettre de faire varier les perspectives. Ce n'est pas une logique d'informations de savoir plus mais c'est un processus de transformation. Le cinéma ça ne consiste pas à filmer la vie mais à donner la vie (Zhang Yi Mu, 1988). Ce que va apporter le cinéma à l'anthropologie est considérable : sans le cinéma nous avons tendance à répéter de manière routinière des discours de généralité : le même et l'autre, l'identité et l'altérité, le proche et le lointain… Le cinéma est beaucoup plus précis, avec lui il n'est plus seulement vaguement question de point de vue, mais matériellement de prise de vue et de prise de son, un grand nombre d'autres notions formées dans le cinéma qui vont féconder l'anthropologie : le plan, le montage, la séquence, le plan-séquence, le hors-champ, le négatif, la projection en tant que moment de réception et de ré-élaboration dans la subjectivité de chacun d'entre nous. Le cinéma introduit du trouble de la perplexité de la complexité de ce que nous observons, il questionne le rapport instable entre le réel et les images du réel, entre les images et les sons, entre le réalisateur, les acteurs, le spectateur qui est celui qui, comme le dit Jean Renoir, celui qui termine le film... Le cinéma ne consiste pas seulement à recueillir, à enregistrer une réalité préalable, à la mettre en image, il n'aurait alors qu'une fonction illustrative.

[14]Cf : Filmographie personnelle : les films : *A parata diurne* et *A parata nocturne*

Le cinéma ne consiste pas à faire rentrer le réel dans un cadre, c'est l'inverse, c'est le cadrage, le décadrage, le recadrage, c'est le montage qui consiste à renouveler notre regard du réel à le mettre à l'épreuve : c'est un mode de connaissance non pas par la preuve mais par l'épreuve. Faire advenir une réalité qui n'existait pas (François Laplantine, 2018[15]).

La construction du *regard documentaire* (Colleyn, 1993) réside dans sa force de proposition qui se manifeste dans sa narration et dans les représentations qu'elle donne à voir et à entendre. Les mises en scène du sonore recouvrent les complexités et les vibrations du réel, celles du dispositif sensoriel de la performance rituelle. Le sensorium, cadre à partir duquel les acteurs du rite et le filmeur expérimentent et interprètent la gestuelle de l'oralité : l'angle de prise de vue et le point d'écoute privilégiés pour tenter de transcrire cinématographiquement un être-là singulier du monde. Le geste documentaire, tel que je l'envisage et tel que le définit François Niney (2000), est ce qui fait travailler un certain type d'imaginaire qui est soumis à l'épreuve du réel; l'épreuve du réel étant à la fois ce que nous savons du réel et ce que nous en imaginons. Le cinéma documentaire travaille sur cette relation entre un savoir sur quelque chose et la représentation que nous nous en faisons. Le dispositif cinématographique dans le regard transitif avec le spectateur, en faisant reculer nos représentations antérieures, nous propose une nouvelle vision du monde. Il permet l'échange de regards et d'écoutes et la possibilité d'un regard nouveau qui se construit sur la base des anciens stéréotypes pour remplacer les anciens clichés. Le documentaire serait ce qui nous emmène au-delà de nos représentations antérieures. Si le cinéma du réel a pour vocation première de documenter le monde, de l'expliquer et d'en donner une représentation objective à l'écran, la mise en scène que je retiens dans la réalisation du film documentaire ethnomusical[16] cherche davantage à en restituer des présences au monde.

L'Uffiziu di e Tenebre (l'Office des Ténèbres) : fonction organisatrice du chant et pouvoir performatif du son.

La spatialisation des liturgies chrétiennes attachée à l'univers spirituel du pèlerinage traduit la pérennité du sentiment religieux lié à l'ancienne pratique dévotionnelle du pèlerinage, la *peregrinatio pénitentielle* de la période pascale. Ce mouvement s'inscrit dans le courant de la même tradition liturgique de proclamation d'un texte sacré, pratique née dans le judaïsme et qui va s'étendre jusque dans le monde chrétien. Les pratiques cantorales des confréries laïques reposent sur des techniques vocales communes de cantillation issues du monde hébraïque et sur des mises en scène sonores locales fortement identitaires.

Tout commence le Jeudi Saint au soir avec l'*Uffiziu di e Tenebre*, (l'Office des Ténèbres)[17]. Je place la caméra au fond de la *casazza,* l'oratoire, pour filmer le déroulement de l'Office. Cet Office liturgique annonce la mort du Christ le jeudi soir en Corse, en avance d'une journée sur la liturgie catholique qui l'annonce le vendredi soir. La scénographie audiovisuelle performée par les *cantori,* les chantres, joue sur la disparition progressive de la lumière. L'obscurcissement progressif de la lumière met en jeu le visible et l'invisible. Après chaque couplet une bougie est éteinte. Une fois les chants exécutés dans leur intégralité : le *Miserere et le Benedictus,* la dernière bougie est cachée, l'obscurité règne dans la *Casazza.* Alors le vacarme performé à l'aide d'instruments végétaux (bois, aloès, palmes) retentit. L'*Uffiziu di e Tenebre* montre le mélange syncrétique d'une pratique cantorale liturgique avec la performance paraliturgique du *Vacarme* qui clôt l'Office.

---

[15]*Introduction au cinéma ethnographique* par François Laplantine lors de la soirée hommage à Daniel Pelligra à l'Institut Lumière, 2018.
: https://www.youtube.com/watch?v=YlFzk4Js5bk

[16] Cf: Filmographie : le film : *A Cerca, Gesta brandinca è canti di Passione*

[1717] Cf Filmographie : le film : *L'Uffiziu di e Tenebre*

Le chant organise le déroulement de l'Office liturgique, entre tradition écrite (lectures psalmodiées) et action performancielle improvisée dans le jaillissement de l'instant. L'obscurcissement de la lumière, jusqu'à la *Séquence finale du Vacarme* se déroule dans l'obscurité complète.

Véritable scénographie où la lumière décroissante joue avec le sonore dans le *crescendo* final de la *Séquence du Vacarme*, la scène, éminemment sonore, liée au sacrifice rituel de la mort, révèle une certaine ambivalence que les confréries corses entretiennent généralement avec le dogme de l'Église (Salini, 2012). Les sons territoires englobent la notion de son d'ambiance et de bruit compris comme image sonore de la *Séquence du vacarme*. Car si voir la musique, et non seulement l'écouter, est un des principes fondamentaux pour approfondir la connaissance des traditions musicales appartenant à des cultures de traditions orales (D'Amico, 2012), alors comment capter au tournage la part d'émotion, exprimée par les acteurs de la mise en scène, et perçue par les participants dont je fais partie. Après observation je retiens pour l'écriture au montage ce qui m'apparait comme la fonction organisatrice du chant et le pouvoir performatif du son. Le sonore, « donneur de temps », perçu comme le medium de cette manifestation, scelle, pour les chrétiens, l'accomplissement définitif de l'union de l'humain et du divin. Molécule du rite, le sonore agit dans les processus de territorialisation à l'oeuvre, au moment de la séquence du vacarme assourdissant qui se propage sur l'ensemble du territoire. La performance de la *Séquence du Vacarme* retient mon attention pour sa force symbolique. L'auto-soulignement, forme particulière de l'auto-mise en scène, éminemment sonore, des confrères, montre et exprime un jeu performanciel. Ce dernier consiste en une alternance de la voix parlée-chantée issue de la cantilation liturgique (*psalmodiée*) avec des chants polyphoniques traditionnels (*u cantu in paghjella*) qui progressent jusqu'à la résolution conclusive du vacarme. La *Séquence du Vacarme* trouve une place de tout premier choix, pour le prologue du film en tant que - onde de propagation du son sur le territoire - annonciatrice du départ, à l'instar d'une levée de rideau (les 3 coups au théâtre), qui ouvre sur *a Cerca*, la procession du vendredi, le lendemain matin. Le pouvoir et la puissance du son engendrent de nouvelles émotions et significations. En créant une résonance, le son frappe l'imagination du participant et l'imaginaire de l'audience et au final du spectateur du film.

La performativité du son, crée la dynamique caractéristique de la temporalité et constitue le moteur de la différenciation culturelle. La culture incarnée par des faits matériels et par des mises en scène performatives, mène une existence indépendante dans l'imaginaire social comme arrière-plan culturel de la société insulaire. Canal privilégié du rite et vecteur de l'espace, le sonore réactive les mythes et re-crée annuellement la spatialisation cyclique du temps. La Geste de l'oralité se situe en marge de la Liturgie de l'Église, dans le rapport ambigu de la superposition des contextes d'exécution entre office liturgique et performance rituelle para-liturgique.

Champ-contrechamp : dispositifs de visibilité et d'invisibilité

Filmer le rite c'est filmer les formes visibles. Filmer pour observer la partie visible du rite, c'est filmer ce qui affleure en surface. La caméra sert de catalyseur à la rencontre des deux mises en scène. Celle des confrères, visibles, audibles et celle que je choisis en fonction de mon intention, d'un fil ou plusieurs fils conducteurs. La partie visible du rite, ses manifestations sensorielles et l'engagement des acteurs dans la performance, m'interrogent sur l'interprétation à donner à ce parcours sonore cyclique. L'observation différée sur la table de montage permet la visualisation des contextes d'exécution et du protocole[18], de la façon dont sont structurées les phases du rite. Les images rituelles et leurs symboles visibles cadrés par la caméra, permettent la visualisation des contextes de l'oralité et de ses performances, de leurs mises en forme et de leurs mises en ordre de ce qui est donné à voir de sa fonction sociale. L'efficacité de l'agir performatif et la mise en signification de l'espace. Le champ du rite de ses formes et de ses objets visibles, le profilmique, ce qui apparait devant la caméra correspond au pourquoi de la démarche ethnographique.

[18]Peut-on effectivement parler de protocole cérémoniel, de rituel à proprement parler, alors qu'il n'existe pas la moindre trace écrite ? Comment est-il transmis et quelle est sa fonction ?

Pourquoi filmer les processus de territorialisation paraliturgique : *Cerca, Parata, Granitula* et les invariants du rite, la structure cérémonielle de la *visite au Sepolcru* ? Le contre-champ révèle ce qui est derrière ce que la caméra a choisi de montrer, les options de la mise en scène documentaire : le point de vue, le récit. En quoi filmer le rituel, la variabilité des pratiques cantorales, c'est enregistrer les répertoires et les pratiques cantorales, les gestes vocaux de la *cérémonie au Sepolcru* ? Les interactions symboliques s'établissent entre les espaces "du dedans" et ceux "du dehors", c'est-à-dire le son et ses limites plus ou moins distinctes (audibles) qui unissent et séparent les sphères du profane et du sacré.

La question du hors champ : les scènes non visibles

Paysages sonores, corps sonores en mouvement, objets rituéliques sont autant d'images sonores et de symboles visibles qui mobilisent un autre regard et une autre écoute. Cantilation, silence, bruit, vacarme, sons-territoire, la Corse, terre de rite et de mémoire, regorge d'une grande variété de manifestations sensorielles communes aux deux îles polyphones voisines (Corse et Sardaigne). Leur mise en résonance simultanée sur les territoires insulaires et leur mise en réseau symbolique, aurait pour dénominateur commun une sorte de gigantesque sensorium sonore, axé sur le palimpseste d'une géographie sacrée, sur les traces du double mythe (christique et labyrinthique). En témoignent les répertoires liturgiques et paraliturgiques, seules traces sensibles, dont le *Stabat Mater* commun[19] présent dans les mondes insulaires méditerranéens[20]. La coexistence de formes processionnelles à géométrie variable révèle la cospatialité des pratiques confraternelles sur l'ensemble du territoire. La co-simultanéité des formes processionnelles, mises en scène par les confréries, dans l'ensemble du monde méditerranéen occidental et insulaire suggère le hors-champ, ce que les films ne montrent pas. Toutes les autres confréries sur les territoires insulaires. Plus largement au niveau méditerranéen, ce maillage symbolique sonore crée le hors-champ d'un vaste dispositif rituélique paraliturgique.

Le cycle alternatif diurne et nocturne, marqueur de la tradition orale, montre comment les pratiques confraternelles (*L'Uffiziu di e Tenebre*, L'Office des Ténèbres[21]) (*Parata* diurne et *Parata* nocturne[22]) (*Granitula*[23]) jouent avec le montré-caché du mystère pascal. Le jour les différentes formes que prennent les trajets processionnels utilisent des figures linéaires et/ou cycliques. La nuit propice au mystère et aux manifestations de l'invisible ces mêmes trajets révèlent la forme spiralée du labyrinthe. Une mise en abîme des processions diurnes.

Filmer les formes spatiales *Cerca, Parata, Granitula*

« A Cerca c'est le fil qui relie, le lien invisible »

Cerca, Parata, Granitula les formes spatiales circumambulatoires emboitées représentent l'incarnation du lien communautaire, le fil invisible sur le territoire insulaire corse. L'idée du labyrinthe, associée à l'idéologie de la mort et du renouveau, de la renaissance et de la résurrection, est incarnée par la chorégraphie des corps sonores des confrères. Parmi ces processions, certaines se déroulent dans une même temporalité et se déploient en mouvements co-simultanés sur le territoire. Elles sont à classer dans la typologie de l'*interspatialité* et de la *cospatialité*.

---

[19]La séquence *Stabat Mater* occupe une place importante dans les programmes pendant le Carême et reste présent aujourd'hui tant dans la liturgie que dans les concerts de musique sacrée. Le *Stabat Mater dolorosa* a été composé au13ème siècle pour méditer les douleurs de la Vierge Marie qui voit mourir sur la Croix son fils dans la plus grande des souffrances. Séquence composée et attribuée au franciscain italien Jacopone da Todi. Comme la plupart des séquences, elle a été exclue de la liturgie dans la norme du Missel romain fixée par le Concile de Trente (1570), mais a été réintégrée en 1727. Elle est ainsi aujourd'hui la cinquième et dernière des séquences autorisées, mais est rarement chantée. À Brando et en Méditerranée occidentale, la séquence du Stabat Mater, constitue le point paroxystique de la dramaturgie du récit de la Passion.

[20]Corse, Sardaigne, Sicile, Lampedusa, Malte, Gozo, Majorque, Chypre, Espagne, Portugal, Italie, îles Baléares, Malte

[21] Cf : Filmographie personnelle

[22]Cf : Filmographie personnelle

[23] Cf : Filmographie personnelle

La notion d'interspatialité indique que les territoires fonctionnent en réseau, et qu'ils prennent sens les uns par rapport aux autres. La notion de cospatialité indique la co-présence de plusieurs rites dans différents lieux à l'intérieur d'une même temporalité. La construction du territoire religieux relie les lieux les uns aux autres par une sorte de tracé symbolique spécifique au monde méditerranéen insulaire. L'image de l'enchevêtrement de l'enroulement des deux mouvements - diurne et nocturne - sur eux-mêmes, puis de leur déroulement sur une file qui revient à son point de départ, se termine par la figure du cercle avec le retour dans l'église et signifie l'arrêt définitif du mouvement jusqu'à sa reprise l'année suivante. Ainsi *a Granitula* parachève le rite de *a Cerca* mouvement cyclique ininterrompu et perpétuel caractéristique des rites paraliturgiques performés dans la parenthèse à l'intérieur de la temporalité pascale. Le mouvement repartira, l'année suivante à la première lune du Solstice de printemps, initié par la *Séquence du Vacarme* performé le Jeudi soir *(Uffiziu di e Tenebre*) qui donnera le signal sonore du départ pour *a Cerca* le lendemain matin.

Le mode d'appropriation communautaire du territoire met en signification un type linéaire de pratiques opérantes dites de *"perambulatio" :* le déplacement d'un point à l'autre, d'un hameau à l'autre. L'interaction protocolaire *a Parata* entre deux confréries représente une forme d'agir performatif. Sous cet angle, deux grands types de communautés performatives pourraient être évoqués dans la forme processionnelle filmée - la *communitas agonistique* qui "joue" symboliquement un antagonisme réel interne à la société, dans la tension temporaire, d'une compétition amicale, (de type *linéaire* comme dans les exemples diurnes de *a Parata*). Il s'agit de l'exemple de la procession de type linéaire qui se déroule, d'un point à l'autre, de type *confrérie religieuse de quartier* - la *communitas de type guerrier (*défilé, cortège, procession) met en scène une répétition symbolique de l'affrontement avec l'ennemi extérieur à la société (Schwimmer, 1980), de type cyclique *spiralaire* comme dans l'exemple suivant avec *a Granitula,* dont la forme spiralaire caractéristique, a été identifiée comme *"danse guerrière de a Moresca"*[24] qui clôt le mouvement nocturne le vendredi soir.

Filmer le mouvement spiralaire de la chorégraphie rituelle *a Granitula*

Nul autre media que le cinéma ne pouvait montrer la caractéristique de la temporalité paraliturgique et rendre cet effet de cospatialité et de co-simultanéité de plusieurs *Granitule* sur le même territoire. Les systèmes visuels diurnes renvoient dans leur scénographie aux systèmes nocturnes et à ses scènes invisibles. Les scènes filmées renvoient au hors champ de scènes non visibles parce que simultanées et nocturnes. C'est le cas de la chorégraphie rituelle : *a Granitula* particulière à la Corse.

A Granitula, forme particulière récurrente aux pratiques confraternelles en Corse, survient généralement le Vendredi soir pour clore le mouvement processionnel initié le matin. Elle a lieu également de manière instituée le 8 Septembre pour la fête de *a Santa di u Niolu*[25]*,* dans la microrégion du centre de l'île. La bibliographie sur le sujet et les exemples abondent sur le net. Les journaux en ligne ne manquent pas l'occasion de relayer l'évènement festif et de fournir les informations pratiques pour se rendre sur les lieux, où *a Granitula* est performée par les confrères. Les confréries de Corse sont nombreuses, quant à elles, à mettre en ligne sur leur site leurs propres données sur la circonstance de la performance qui a lieu comme nous venons de le voir pendant la temporalité du *Triduum pascal* (Jeudi et/ou Vendredi Saint). Le mouvement forme un grand cercle au départ, les confrères suivent *u Mazzeru* (le Massier) qui les guide à la sortie de l'église. Ils cheminent les uns derrière les autres sur une file et forment pour commencer un grand cercle.

---

[24]La moresque est une danse guerrière, dont on trouve trace en Corse, en Catalogne, en Italie. Elle évoque les combats menés contre les pirates barbaresques dont les incursions brèves et sanglantes, étaient redoutées. Dans l'île, les tours de guet gênoises, dressées tout au long du littoral, rappellent cette crainte. La toponymie rappelle également cette présence barbaresque. À l'entrée du territoire de la commune de *Moita*, au col de *San Gavinu (a bocca di San Gavinu)* se dresse un amas de rochers : *I Saracini,* les Sarrazins, évocation sans doute d'une bataille dont l'Histoire a perdu la mémoire. C.f : http://moita-corsica.pagesperso-orange.fr/moresque.htm

[25]" *E Viva a Santa* !"Film de Francesca Campana, 2015, *A FIERA DI A SANTA* - Édition 2015 - Fête du 8 Septembre, CASAMACCIOLI (Niolu).C.f : Filmographie : sur Viméo: https://vimeo.com/144218246

Puis le massier, arrivé au point de départ de la formation du cercle, reforme en créant un écart, un nouveau rang qui crée un léger décalage, une spire circulaire. Se faisant en ouvrant une deuxième file à l'intérieur du premier cercle, le mouvement va en se resserrant. Le Massier répète ce mouvement plusieurs fois en re-créant plusieurs cercles. Ainsi le mouvement va en s'enroulant et semble se refermer sur lui-même. Enfin arrivé au centre de la spirale, le mouvement risque l'immobilisation (image de l'étouffement et de la mort) alors le Massier sort du centre et refait le chemin à l'inverse. Le mouvement va alors se déroulant, les confrères se croisent dans ce mouvement inversé jusqu'à retrouver le cercle initial. Alors ils retournent dans l'église, les uns derrière les autres et le mouvement s'arrête.

Ce que montre la notion de cospatialité c'est également la co-présence de plusieurs rites dans différents lieux à l'intérieur d'une même temporalité. Cette caractéristique précise et souligne l'importance de l'axe spatial de la performance en y ajoutant une caractéristique fondamentale à la définition du paraliturgique qui associe l'axe temporel, les gestes vocaux (chants de circonstance) à la geste du rite. Alors cospatialité et gestes vocaux : Geste rituelle circumambulatoire simultanée et déploiement des chants dans l'espace, constituent la gestuelle de l'oralité sonore. La notion de cospatialité permet de définir plus finement le paradigme de la temporalité performance rituelle paraliturgique de *a Granitula*. Au montage, pour rendre cet effet de mouvement se produisant en même temps en des lieux différents, j'opte pour un montage parallèle et je sélectionne les plans sur les scènes de la performance chorégraphique spiralaire qui montrent le départ de *a Granitula* - les confrères forment un cercle sur une rangée, en alternance avec - un plan où ils se resserrent vers le centre puis - un plan où le mouvement se déroule en sens inverse. Ce rythme ternaire vise à rendre le mouvement co-spatial (dans le temps et l'espace) des *Granitule* sur l'ensemble du territoire. La cospatialité définit le mouvement processionnel simultané en alternance cyclique, sur le même territoire. L'interspatialité, paradigme de cette mise en espace, est rattachée à la puissance performative du son : l'espace, analysé comme paramètre du son, re-crée, annuellement l'espace sacré (lieux et paysage) à l'intérieur des deux temporalités (liturgique et paraliturgique). En caractérisant une telle pratique spatiale, ces deux notions proposent une caractéristique définitoire centrale et une catégorisation de la dimension paraliturgique.

Filmer le sensorium incarné de la chorégraphie rituelle : mettre en scène la spatialisation du regard

Les mythes et les religions le disent, le son est le grand médiateur entre les dieux et les hommes. Le rituel, ici le son, réactive le mythe dans une chorégraphie rituelle, véritable performance qui met en jeu les corps dans le temps et l'espace, matériaux constitutifs de base de l'inter-agir performatif des confréries. Les confrères font l'expérience et avec eux les participants et le filmeur de la matière sonore, de sa consistance; elle prend chair et forme pour remplir son rôle de garantie et d'efficacité, pour la bonne marche et le succès de l'exécution du rite. Les significations et valeurs culturelles reconnues par les acteurs et les participants de la performance rituelle forment le modèle sensoriel (la scénographie audiovisuelle) selon lequel les membres d'une même société donnent sens au monde ou traduisent les perceptions et concepts sensoriels en une vision du monde particulière : l'étendue symbolique que représente le rapport du son à un espace. Le son délimite le périmètre du rituel, le sacralise et le consacre. Il crée l'espace sonore du sacré. Le son définit et représente, ici, l'espace symbolique dans lequel s'incarne la sémantique sociale de la *présence au monde* d'une communauté. La représentation de la figure simple du cercle (de *a Cerca*) à l'intérieur de la spirale (de *a Granitula*) se reflète à l'intérieur d'un jeu de miroirs en face à face - une mise en abîme - qui crée un mouvement spiraliforme d'emboîtement d'échelles complexe. Un parcours cyclique entre harmonicité du chant et inharmonicité des bruits et des sons territoires qui structurent les temporalités dans l'articulation du rituel et les formes emboitées de l'interspatialité territoriale.

Partagé entre partie diurne et partie nocturne, le symbole mythico-rituel joue de la visibilité des formes spatiales du rite et de l'invisibilité des mythes. Le symbole mythique du labyrinthe est réactivé dans la performance rituelle de *a Granitula* par le pouvoir performatif du son qui rend opérant, dans la quête de spiritualité, le lien invisible, magique et sacré qui soude les membres de chaque confrérie et qui relie toutes les confréries sur l'ensemble du territoire insulaire. *A Granitula* spiralaire incarnée par les corps sonores des confrères performe annuellement le lien communautaire interconfrérique. La propagation du son sur le territoire crée les conditions de réception du sacré, et, par extension, l'ensemble des membres de la communauté est touché et se trouve immergé dans la communication du partage de la foi, du sensible et de l'émotion. Bien sûr les confrères expliquent, chacun à leur façon, selon leurs propres croyances et selon leur foi et leur vécu, la performance chorégraphique spiralaire et le mystère qu'elle semble renfermer. Je m'interroge à mon tour sur la façon de traduire ce qui relève de l'ordre de l'intuition, puis de l'interprétation que je peux en donner. Ce qui me motive c'est justement d'essayer de faire passer ce point de vue, ce regard sonore co-spatial, isochrone, et ce mouvement cyclique qui joue avec le visible, le montré et l'invisible, le caché, par le montage, par le procédé cinématographique. Quand j'y parviens, tout spectateur potentiel du film peut comprendre le sens du rite et percevoir la part de l'invisible qui touche à la sphère du sensible, au sensorium, à la perception vibratoire, visuelle et sonore, de la geste chorégraphique des corps orant marchant et chantant sur le parcours sonore symbolique du sacré.

Conclusion

Le passage par l'image avec l'utilisation d'une caméra digitale prend en compte tous les processus de la recherche filmée en train de se faire et participe de l'élaboration d'une catégorie : le paraliturgique et d'une modélisation : la performance rituelle. Le dispositif cinématographique axé sur le dispositif paraliturgique de la performance rituelle, oeuvre à rendre compte de l'expérience du sensible à travers le montage qui en restitue l'analyse. La pratique du montage vidéo comme interprétation de la culture de l'autre en tant que gain herméneutique propose la mise en catégorisation de la notion de *paraliturgique*. La double utilisation de l'outil cinématographique m'engage dans une expérience ethnographique partageable, sur le terrain de la valorisation patrimoniale et de la création en anthropologie visuelle. La vocation du cinéma anthropologique documentaire authentifie par la mise en récit au montage, ce que la démarche ethnographique identifie à la prise de vue au moment du tournage. Tous deux racontent la croyance des hommes. Le film invite à la rencontre avec l'altérité, en ce sens, le cinéma participe de la construction d'une anthropologie du son et de l'espace des mondes méditerranéens multiculturels.

Nous avons affaire à un rite de passage lié à un mode d'appropriation éminemment communautaire cyclique et simultané du territoire, c'est-à-dire la *geste rituelle* qui se déploie annuellement sur l'ensemble du territoire insulaire dans la période pascale. Acteurs du rite, filmeure et participants, membres de la communauté et personnes extérieures, tous participent de la performance de la culture dans l'instant présent, le *hic et nunc* de la performance. L'ensemble du rituel, le son du rite, repose sur les fondements d'un dispositif paraliturgique : les principes de la résonance acoustique en corrélation avec sa ré-surgence annuelle à travers des pratiques spatiales circulaires et spiralées (cycliques) caractéristiques de la temporalité et de la spatialité paraliturgiques. À l'observation filmique, la puissance performative du son comme vecteur de la mise en évidence de l'espace est identifiée. L'observation différée révèle la coexistence et la simultanéité de formes processionnelles (*Cerca, Parata, Granitula*) à l'intérieur d'une même temporalité et sur un même territoire. La combinaison de ce rapport de cospatialité avec le rythme - le mouvement et l'arrêt - (caractéristiques spécifiques du mouvement circumambulatoire) permet la mise en catégorie de la notion de paraliturgie et l'identification de l'interspatialité de la performance rituelle. Le dispositif cinématographique authentifie cette pratique d'appropriation territoriale identitaire et autorise l'analyse du mouvement processionnel comme articulation du temps et de l'espace, une parenthèse de 24 heures, le Vendredi Saint, à l'intérieur de la temporalité liturgique de *A Settimana Santa* (La Semaine Sainte). En adéquation avec le dispositif rituel, il révèle la pertinence de l'outil cinématographique pour l'analyse de la performance rituelle et de sa mise en catégorie comme dispositif paraliturgique.

Nous avons vu en quoi l'utilisation de la caméra vidéo représente un gain épistémologique, un potentiel heuristique et une valeur herméneutique tout le long du processus de la réalisation documentaire. Face à l'absence de traces archivistiques, le pouvoir fictionnalisant du cinéma, sa puissance de transfiguration du réel, de l'Histoire, en récit mythique, révèle le potentiel heuristique et créatif de la recherche en train de se faire. Quand le mythe ré-activé par la performance rituelle gagne peu à peu son statut narratif, ce que l'outil cinématographique, outil de mise en évidence de l'espace et le cinéma art sonore, du temps qui passe et de la mémoire sont à même de saisir au tournage et de ré-écrire au montage : *a gesta* de l'oralité, le récit communautaire de la partie confraternelle en période pascale sur le territoire insulaire. Il a donc une portée heuristique importante dans le processus de la réalisation documentaire qui comprend notamment l'écriture d'un récit au montage. L'analyse de cette pratique communautaire d'appropriation symbolique du territoire en appelle à une mise en paradigme de l'espace qui interroge les deux notions de cospatialité et d'interspatialité. La cospatialité définit une telle pratique spatiale et propose une caractéristique définitoire majeure à la dimension paraliturgique. L'interspatialité, paradigme de la mise en espace, est rattachée à la puissance performative du son : l'espace analysé comme paramètre indissociable du son qui re-crée annuellement l'espace sacré (lieux et paysage) et les deux temporalités de la liturgique et du paraliturgique. Le potentiel chromatique du cinéma s'empare du langage atemporel du mythe et joue sur les cycles naturels de l'ombre et de la lumière, l'écriture d'un film documentaire performatif en suggère la dimension paraliturgique. Le film ethnomusical met au jour la scénographie d'un monde sacré.

L'anthropologie filmique, branche de l'anthropologie culturelle replace les enjeux de l'altérité au niveau mondial. Filmer le rituel de l'autre, le rencontrer sur son territoire, échanger des regards et partager une écoute, c'est choisir une trajectoire du regard qui s'inscrive dans un parti pris cinématographique affirmé, à même de transcrire les différentes *habitations du monde* (Antonio Costa, 2001) dont le son représente une part essentielle. Parce que les modes de perception dont nous disposons déterminent notre conception du monde, le choix de la construction identitaire du rite insulaire comme production culturelle de ce que les acteurs de la performance retiennent et transmettent, est indissociable du mythe labyrinthique comme forme spatiale et du *cantu in paghjella*, comme forme musicale. Certaines de ces manifestations sensibles communes aux îles polyphones (Corse, Sardaigne) constituent un objet de recherche que l'outil cinématographique est à même de saisir et de restituer. En ce sens il engage le processus méthodologique de la recherche en train de se faire. Il ouvre un champ d'interrogation inédite, non plus seulement le rapport au réel mais le rapport aux images du réel. Il participe de l'élaboration d'un nouveau mode de perception et de connaissance qui n'est plus celui de l'anthropologie classique. Il vise à la mise en forme d'un dispositif de regards et d'écoutes partageables des gestes de l'oralité, données sensibles communes au monde méditerranéen. L'enjeu de la rencontre réside dans la restitution et la diffusion des résultats de la recherche, c'est-à-dire d'une documentation ethnographique filmée, identifiée dans sa dimension liturgique et paraliturgique et dont le film documentaire de création authentifie la dimension à la fois spatiale et sonore. Mais ce que le film valorise, c'est la dimension et l'épaisseur humaine des pratiques rituéliques, de leur représentation en tant que patrimoine sensoriel, sensible et vivant. Ce que le dispositif cinématographique rend possible, c'est la transitivité des regards comparés entre personnes filmées, confrères, et spectateurs. Des regard partagés, ou du moins partageables, par d'autres personnes que le filmeur et les confrères. L'échange de regards organisé par la médiation en ligne pour le partage, en *open access* (lié à la posture éthique *sine qua non* du régime de protection de la propriété intellectuelle), participe de la démarche ethnographique et du projet anthropologique. Pour une restitution de ce patrimoine partageable en Corse, en Méditerranée…

Pertinent pour l'identification et la catégorisation de ressources culturelles communes, le dispositif cinématographique, peut être une solution comme mode opératoire à la pluridisciplinarité des chercheurs engagés sur le terrain des Gestes de l'oralité en Méditerranée. Il tente de rendre visible, par le choix de ces modes interactifs, la relation dialogique et le partenariat épistémique de co-construction de connaissances et de représentations du rituel avec les acteurs du rite. La vidéo participative, utilisée dès lors comme méthode de recherche à part entière, en partenariat épistémique avec les confrères au cours des entretiens

filmés, et comme moyen de création et de transmission, participe au final à la construction d'une mémoire collective.
L'intention de conserver un patrimoine sensible, identifié au tournage puis authentifié au montage, constitue à terme, les archives où le rite, à ce jour, est toujours transmis, donc vivant. L'importante question de la construction et de l'utilisation des archives de l'anthropologie visuelle pour l'accès au savoir, à ses conditions d'élaboration, à sa circulation pour les communautés - civiles et scientifiques - qui se l'approprient, réside dans la transmission qui permet à la recherche d'avancer. Avec ce que l'on a appelé la civilisation de l'image, et l'émergence de la culture numérique nous disposons d'enregistrements d'images et de sons qui peuvent être non seulement ré-analysés mais aussi outil de recherche et patrimoine consultable. Tous les anthropologues cinéastes le reconnaissent, le développement de l'anthropologie visuelle dépend, pour une part non négligeable, de la constitution d'archives des documents ethnographiques filmés et de la diffusion de ces documents auprès des chercheurs. Le dispositif numérique, pour le partage des connaissances et des ressources culturelles d'un rituel identitaire méditerranéen, véritable catalyseur épistémologique, est révélateur de problématiques transdisciplinaires et du besoin d'interdisciplinarité.

Filmer le son du rite paraliturgique milite en faveur de la revitalisation, de la diffusion et de la reconnaissance de ces identités pourvoyeuses de culture et génératrices de paix dans le monde. En cela, la recherche filmée invite au renouvellement des enjeux et des questions soulevées par les transformations émergentes du tournant numérique qui inscrivent l'anthropologie filmique (audiovisuelle) dans une prospective heuristique transversale en lien avec les Humanités numériques et l'art numérique.
Pour repenser une anthropologie du sonore ouverte sur l'espace multiculturel méditerranéen et sur le monde. Pour la transmission et la création dans les avenirs possibles de la recherche filmée en Sciences humaines et sociales.

Filmographie personnelle

- ***Dopu a messa in paghjella, a prucessione***
San Bertoli (Parata), Castagniccia (Corse),
https://youtu.be/1IPkI5Ao0Eo
Françoise Campana, 2012

- ***"E Viva a Santa !"***
A FIERA DI A SANTA - Édition 2015 - Fête du 8 Septembre,
CASAMACCIOLI (Niolu).
https://vimeo.com/144218246
Francesca Campana, 2015

- ***A Cunfraterna laica - Ped'Orezza***
Castagniccia (Corse)
Cette vidéo traite de la Confrérie laïque de Ped'Orezza dans la microrégion de Castagniccia, ancienne Pieve d'Orezza et des pratiques processionnelles circumambulatoires et cantorales de a Settimana Santa :
https://vimeo.com/manage/videos/775330485
Françoise Campana, 2017

✺ *M3C* : PLATEFORME DE L'UNIVERSITÉ., LABORATOIRE LISA.
Accueil : **Parcours thématiques : La recherche filmée : Transmission et création**
https://m3c.universita.corsica/s/fr/page/recherche-filmee-transmission-creation
FONDS FRANCESCA CAMPANA , 2018

LES FILMS ETHNOGRAPHIQUES :

- *L'Uffiziu di e Tenebre* : 04:14

DONNER LE DÉPART : LE SIGNAL SONORE DU VACARMEI

- *I Palmi* : 20:38

TRANSMISSION ET MÉDIATION FILMIQUE

- *11 Sepolcri* : 04:07

LA VISITE AUX SEPOLCRI : PROCESSUS DE TERRITORIALISATION PARALITURGIQUE INVARIANT DU RITE DE LA GESTE DE BRANDO

- *4 Versi* : 31:17

4 CUNFRATERNE, 4 VERSI : VARIABILITÉ DU CANTU IN PAGHJELLA LES GESTES VOCAUX DE LA CÉRÉMONIE AU SEPOLCRU

- *Signatures performancielles* : 08:52

LA RECHERCHE D'UN SON : CARACTÉRISTIQUE PRINCIPALE DE LA CONSTRUCTION IDENTITAIRE DU VERSU

- *A Parata diurne* : 19:28

PARTAGER LA SCÈNE : A PARATA DIURNE : ENJEUX TERRITORIAUX

- *A Parata nocturne* : 28:50

INTERAGIR : RITE INTERCONFRÉRIQUE ENTRE PORETTU-POZZUA

✺ *A Granitula Pozzu et Porettu* : 17: 44

METTRE EN SCÈNE LA SPATIALISATION DU REGARD : A GRANITULA, SENSORIUM INCARNÉ DE LA CHORÉGRAPHIE RITUELLE

- *E Granitule d'Erbalunga* : 25: 48

MYTHE ACTÉ : LA GESTE SPIRALAIRE ET LES CORPS SONORES DE LA PERFORMANCE

LE FILM DOCUMENTAIRE ETHNOMUSICAL :

- *A Cerca : Gesta brandinca è Canti di Passione* : 52:11:04

Bibliographie

Aumont Jacques, *L'image*, Paris: Nathan, 2001 [1990]

Accolas, Wanono Gauthier, *Création et transmission en Anthropologie visuelle*, Journal des anthropologues n°47-48, Anthropologie visuelle. pp. 101-117130-131, 2012

Beuchot Pierre, Bober Robert, Caillat François, etc. al., *Filmer le passé dans le cinéma documentaire. Les traces et la mémoire*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 9

Boukala, Mouloud, *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie*. Paris, Téraèdre, 2009

Bromberger, Christian, *Le patrimoine Immatériel entre ambiguïté et overdose,* in L'Homme n°209, 2014

Cage, John, et Vincent Barras, *Silence*. Édition : édition revue et corrigée. Genève: Editions Héros-Limite, 2012.

Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, (édition augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré), Folio essais/Gallimard, 1950

Caplain, Robert, *Techniques de prise de son, Paris, Dunod, 2017, 208p*
Caisson, Max, *Mots et mythes* : *essais sur le sens des traditions corses,* Piazzola Alain Eds, 2004 Calame,

Carrier, Jean-Pierre, *Le dictionnaire du cinéma documentaire,* Paris, Vendémiaire, 2016, 566p
Claude, Dupont, Florence, Lortat-Jacob Bernard, Manca, Maria (dir.), *La voix actée, pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Éditions Kimé, 2010

Chion, Michel, *Un art sonore, le cinéma,* Paris : Cahiers du Cinéma, 2003

Chion, Michel, *La Musique concrète, art des sons fixés*, Entre-deux/Mômeludies éditions/CFMI de Lyon, 2010

Colleyn, Jean Paul, *Champ et hors-champ de l'anthropologie visuelle*. L'Homme. N° 203 – 204, Mars-avril 2012. Paris : Éditions de l'E.H.E.S.S, 2012

Comolli, Jean Louis, *Voir et pouvoir*, Éditions Verdier, « Sciences humaines », 2004
Comolli, Jean Louis, *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, Verdier, 2009
Comolli, Jean Louis, *Corps et cadre*, Verdier, 2012
Comolli, Jean Louis, Vincent Sorrel, *Cinéma, mode d'emploi. De l'argentique au numérique* Ed. Verdier, 2015

Daniel Deshays lors de sa conférence : *l'image sonore,* conférence Université de tous les savoirs, 18 juillet 2004, http://www.tous-les-savoirs.com

Delage Christian et Guigueno Vincent, *L'historien et le film*, Paris : Gallimard, 2004

Durisch-Gauthier Nicole, Hertig Philippe et Marchand Reymond Sylvie, *Regards sur le monde, apprendre avec et par l'image à l'école*, Neuchâtel : Les Éditions Alphil, 2015

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963

France, Xavier, de ,1989, *Eléments de scénographie du cinéma,* Editions Nanterre Université, Paris X-FRC, c1989. Association du Ciné Club; 2e édition (1989), Collection **:** Cinéma & sciences humaines

Fuchs, Eric, *faire voir l'invisible. Réflexions théologiques sur la peinture.* Edition : Genève, Ed. Labor et Fides, 2005

Gaudin, Antoine, *L'Espace cinématographique – Esthétique et dramaturgie,* Éditions Armand Colin, *2015.*
Gauthier, Guy, *Le documentaire un autre cinéma,* Brochet, Paris, 2011, 315p

Guillebaud, Christine, ouvrage collectif, *Pour une anthropologie des milieux sonores, Toward an Anthropology of Ambient Sound,* edited by Christine Guillebaud: Routledge, London, 2017, 240 p. [Routledge studies in Anthropology] http://milson.fr/routledge-media (*milson.fr*)

Goffman, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne - La Présentation de Soi,* Tome 1 publication originale : 1956, Collection : Le sens commun, Éditeur : Random House, Date de parution : 1973

Hall, Edward.T, *Le Langage silencieux*, Seuil, 1984 ((en) The Silent Language, 1959)
Hall, Edward.T, La Dimension cachée, Seuil, 1971 ((en) The Hidden Dimension*, 1966)*
Hall, Edward.T, *Au-delà de la culture* (en), Seuil, 1979 - rééd. 2016 (en) Beyond Culture, 1976

Henley, Paul, *Le récit dans le film ethnographique*, *L'Homme*, 198-199 | 2011, 131-157
Heusch, L. de, *Introduction à une ritologie générale* : 679-713, in E. Morin et M. Piattelli-Palmarini (dir.), *L'unité de l'homme. Invariants biologiques et universaux culturels*. Paris, Seuil,1974 .

Howes, David, *L'esprit multisensoriel, Communications,*Volume 86, Numéro 1 pp. 37-46, 2010

Jeffrey, Denis, *Éloge des rituels,* Les presses de l'université Laval, 2003

Jurgenson Albert, Brunet, Sophie, *Pratique du montage,* Le Bord de l'eau Eds (édité par la Fémis en 1990, dans la collection Ecrits/ Ecrans dirigée par Claude Gauteur), réédition actualisée, 2014

Lallier, Christian, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Préface de Jean-Paul Colleyn. Paris,Éd. des Archives contemporaines, 2009
La recherche filmée en sciences sociales : ouverture à l'image et légitimité scientifique. Journées d'étude, le jeudi 18 et le vendredi 19 mai 2017. Maison Asie Pacifique et l'IrAsia en partenariat avec le MuCem. in CNRS HEBDO édition du 11.05.2017 : *http://hebdo.dr12.cnrs.fr/lettre.php?numero=423#actu11185*

Laplantine, François, *Leçons de cinéma pour notre époque : politique du sensible (avec une pré- face de Jean-Louis Leutrat,* coédition Éditions Téraèdre (Paris) et Revue Murmure (Caen), 2007.
Laplantine, François, *Introduction au cinéma ethnographique par* François Laplantine lors de la soirée hommage à Daniel Pelligra à l'Institut Lumière*, 2018 : https://www.youtube.com/watch?v=YlFzk4Js5bk)*

Lardellier, Pascal, *Théorie du lien rituel anthropologie et communication.* Paris, L'Harmattan, coll. Communication, 2003
Lardellier, Pascal, *Introduction, Ritualités numériques*. Les Cahiers du numérique, 2013/3 (Vol 9) Pages : 292, ISBN : 9782746246287, DOI : 10.3166/LCN.9.3-4.9-14, Éditeur : Lavoisier

La Tour, Éliane, de*, La scène invisible, in La Mise en scène,* sous la direction de Jacques Aumont. Ed. De Boeck Université, Bruxelles. 2000.

Lioult Jean Luc, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire,* Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2004, 175p

Macchiarella, Ignazio, *Tre voci per pensare il mondo. Pratiche polifoniche confraternali in Corsica,* Editeur : Nota (juillet 2011), Collection : Il campo, Langue : Italien
Macchiarella, Ignazio, *La settimana Santa a Montedoro*. CD. Udine, 1996

Makis, Solomos, *L'espace-son,* Première publication in *L'espace : Musique-Philosophie,* Paris, L'- Harmattan, 1998
Makis Solomos, in *Le son et l'espace,* sous la direction de Hugues Genevois et Yann Orlarey, Lyon, Aléas, 1998, p. 105-125

Mancini, Silvia, *Le rituel du Labyrinthe dans l'idéologie de la mort en Corse*, Revue de l'histoire des religions pp. 23-53 1992.

Maury, Corinne, *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel,* Paris, YellowNow, 2011. 190p

Magnier, Vincent, *Guide de la prise de son pour l'image*, Paris, Dunod, 2011, 256p
Magnier, Vincent, *Pratique des liaisons HF pour la prise de son et la sonorisation*, Paris, Dunod 2014, 224p

Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible***,** Gallimard, Paris, 1964-2002, p30.
Merleau-Ponty, *Maurice, Phénoménologie de la perception,* Première parution en 1945, Collection Tel (n° 4), Gallimard Parution : 14-05-1976)

Mircea, Eliade, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris Gallimard, 1952
Mircea, Eliade, *Aspects du mythe, Paris Gallimard, 1963*

Morin, Edgar, *Le Cinéma : Un art de la complexité*, Nouveau Monde Éditions, 2018

Murray Schafer, Raymond, *Le Paysage sonore : le Monde comme musique (the tuning of the world)* Collection : Domaine Sauvage, Editeur : Wildproject, 2010

Niney, François, *Le documentaire et ses faux-semblants,* Paris, Editions Klincksieck, 2010, 207p,
Niney, François, *L'épreuve du réel à l'écran,* Paris, Deboeck, 2002, 347p
Nougaret, Claudine*, Le son direct au cinéma, P*aris, Institut de formation pour les métiers de l'image et du son, 1997, 223p

Pinel Vincent*, Le montage, l'espace et le temps du film, Paris: CNDP, coll. «Les petits cahiers», 2001*.

Piault, Marc Henri, *Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'imag*e, Paris, Nathan, 20009

Saghi, Omar, *Paris-La Mecque, sociologie du pèlerinage* (Paris, PUF, 2010), 12 novembre 2010.

Schaeffer, Pierre *De la musique concrète à la musique même*, Québec, Mémoire du Livre, 2002

Souriau, Etienne*, 1953, L'Univers filmique, Flammarion, Paris*

Tievant, Claire, Desideri, Lucie. *Almanach de la Mémoire et des coutumes : Corse*. Paris : Albin Michel, 1986

Thouard, Sylvie*, Le son documenté,* Paris, Association La Revue Documentaires, 2007, 190p

Turner V.H, with Edith Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture : Anthropological Perspectives*, Colombie U.P, New-York, 1978.

Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre, 5e étude, «L'identité personnelle et l'identité narrative»,* Paris, Seuil, coll. « Point », 1996 [1990].

Winkin, Yves, *Anthropologie de la communication, de la théorie au terrain, 1*996, De Boeck Université, Bruxelles, 240 pages.

Werner Binder, Sophie Schinko, Werner Binder et Francis Le Maître, *Les formes élémentaires d'agir performatif. Un essai de typologie sociologique*. Cahiers de recherche sociologique, 2011.

Wulf, Christophe, *in Hermès, N° 43 : Rituels. Paris: CNRS, 2006.*
Wulf, Christophe, *Zur Genese des Sozialen. Mimesis, Performativität, Ritual*, Bielefeld, transcript, 2005, p11-83.

Yates, Frances, *L'Art de la mémoire [1966],* trad. Daniel Arasse*,* Paris, Gallimard, 1987

Thèse en ligne

Nouveaux enjeux pour une Anthropologie visuelle partagée : les mises en scène du sonore à l'ère numérique
par Françoise Campana sous la direction de Tony Fogacci - Corte soutenue le 18-09-2018