

Memoria desmemoriada / Retour au Paraguay

Tournage & montage

C'est après avoir lu l'autobiographie de Stendhal, *La vie de Henri Brulard*, que j'ai décidé de faire un film sur mon séjour au Paraguay à la fin des années 1960, ou plutôt, sur ma mémoire de cette époque : *sur la façon dont ma mémoire retrouve quelques fragments de cette époque*.

Avec ses airs de tout improviser au fil des jours et de l'écriture, Stendhal a mis au point un dispositif narratif très complexe, basé sur un principe simple : *les souvenirs ne précèdent pas l'écriture, c'est au contraire l'écriture qui suscite ou précise les vagues souvenirs que nous pouvons avoir*. Toute mémoire de notre passé se situe donc dans le présent de l'écriture - le moment où on écrit, l'âge qu'on a à ce moment-là, ce qu'on pense du monde, ce qu'on pense de soi et de sa vie, ce qu'on pense de ce qu'on est en train d'écrire - qui doit être également écrit.

Memoria est donc, d'abord, un film au présent : une suite de moments saisis sur le vif, qu'on peut lire comme un carnet de notes de mon retour au Paraguay pendant la durée d'un festival de cinéma et après quarante ans d'absence. C'est ce que je laisse entendre, même si à l'évidence je n'aurais jamais pu filmer toutes ces images en quelques semaines, la chance a ses limites... (dans les faits, je suis retourné au Paraguay trois années de suite pour un ou deux mois, filmant au hasard ce que je voyais ou ce qui m'arrivait. Ce n'est que la dernière année que j'ai orienté mes tournages en fonction du dessin qui commençait à apparaître.) Mais que ces images aient été filmées sur une période courte ou longue, c'est toujours le moment présent qui apparaît à l'écran. Et c'est dans ce présent - plus exactement *dans le présent de mes tournages* - que ma « mémoire démemorisée » retrouve quelques souvenirs.

Si le tournage a été long et parfois éprouvant, je n'ai mené le montage à son terme (le point que je ne peux pas dépasser) qu'avec "*d'horribles difficultés*". Je me réfère ici à la phrase de Robert Bresson : "*Le cinéma n'est pas un spectacle, c'est une écriture, une écriture avec laquelle on essaye de s'exprimer avec d'horribles difficultés*". Et j'ose dire que mes difficultés ont été doubles, puisque j'ai dû "écrire" à la fois le film (l'image-son) et la voix de ma mémoire !

En ce qui concerne cette voix intérieure (qui n'est pas précisément une *voice-over*), *l'horrible difficulté* consistait d'abord à trouver le ton juste. Les spectateurs qui trouveront à leur tour que mon ton est juste entreront dans le film, les autres le rejeteront sans doute. Mais comment trouver le ton juste quand on ne sait pas encore quels souvenirs vont revenir, ni ce qu'on pourrait en dire ? Comment éviter d'écrire une histoire simplificatrice ? Et si on se propose au contraire d'écrire "tout", comment éviter de se perdre et de perdre le spectateur ? Enfin comment faire quand, au bout de trois ans, un souvenir que je n'ai jamais

voulu évoquer s'impose, prend possession de la fin du film, exige en fait de traverser tout le film ?

Quant aux "*horribles difficultés*" du montage proprement dit, je me disais que mon expérience, les choses que je savais faire, ce qui avait marché dans d'autres films, marcherait encore et qu'il me suffirait de faire pareil. Mais l'expérience est impuissante quand les données du problème ont changé.

Il ne s'agissait pas ici de raconter ma vie, c'est-à-dire de la fixer dans une histoire forcément fictionnelle (comme je l'avais fait dans *Le Documentariste ou le Roman d'enfance*), mais de suivre la vie mouvante de ma mémoire dans ses apparitions et ses disparitions, au gré des circonstances et des sensations présentes avec lesquelles les souvenirs se superposent en quelque sorte, au point quelquefois de se fondre avec l'impression présente, de se confondre avec elle, de disparaître en elle. Il s'agissait de relever, comme un sismographe, ce mouvement évanescent de la mémoire dans le mouvement des choses, et de l'accompagner par le rythme même du montage.

La solution que j'ai trouvée sur la table de montage, en tâtonnant interminablement, aurait dû s'imposer à moi bien plus tôt. On verra en effet que tout le film est construit sur la répétition de séries de plans identiques : *même cadre ou taille de plan, même focale, même angle, même vitesse de déplacement de la caméra*. La plupart des séquences sont ainsi une suite de *notes* (au sens musical) peu nombreuses et *répétées*, de façon à créer un rythme, chaque fois différent, qui s'accorde au moment, qui suggère comment la réalité me frappe, comment je la perçois dans ce battement rythmé d'images et de sons.

Avais-je complètement oublié Bresson : « On peut écrire un film avec des croches et des doubles croches parce qu'il est de la musique. » « Les rythmes d'un film doivent être des rythmes d'écriture, des battements de cœur »... ou l'avais-je assimilé au point de l'avoir oublié ?

Quoi qu'il en soit, je me rappelle qu'à travers tous mes doutes, je suis toujours revenu à la première séquence (après l'*incipit*), *que j'ai montée en premier et jamais modifiée* - et qui lance véritablement le film : ce coin de rue filmé en champ contre-champ de part et d'autre d'un de ces passages piétonniers appelés « zèbre », *si bien qu'il n'y a dans toute la séquence que deux plans larges qui alternent*, montrant une sorte d'entrepôt d'un côté, une banque (?) de l'autre, éclairés par la même lumière diagonale de petit matin ou de fin du jour qu'on trouve dans les tableaux de Hopper, avec au premier plan une rue en pente parcourue par un flux ininterrompu de *colectivos* qui emballent leur moteur pour passer la vitesse supérieure, avec leur cargaison d'ouvriers et de petits employés venus travailler à la ville le matin et retournant dans leurs lointaines banlieues le soir.

Ce montage, pour ainsi dire temporel - ainsi que le traitement des sons, *isolés, purifiés et recomposés* - exprime d'abord la routine de la vie quotidienne que je découvre, où je me retrouve, dès mon arrivée au Paraguay.

Mais toute cette séquence est aussi un manifeste cinématographique, placé en tête du film comme une clé musicale dans une partition. Et en somme, je suis toujours revenu à cette clé, à ce langage ou à cette esthétique pour "écrire" la suite du film de la même façon :

Le son du dernier bus s'arrête net à la fin du plan, remplacé, dans le noir, par le bruit léger d'un moteur de voiture au ralenti. Suivent cinq plans parfaitement semblables : cinq travellings nocturnes dans les rues du vieux centre historique d'Asuncion, tournés à partir de la même voiture roulant à la même vitesse (trois kms/heure), avec le même angle (perpendiculaire aux murs), la même focale, la même ouverture... Mémoire au ralenti. Je déroule les rues d'Asuncion comme un rouleau de peinture chinoise, ou plutôt, je les écris et en même temps je lis : cette solitude, cet abandon, cette longue fatigue... Je me souviens brièvement de cette tumultueuse histoire de *caudillos*, périodiquement coupés de la métropole espagnole, essayant d'inventer une autre Amérique, leur Amérique... Puis : ces pauvres, avec leurs sacs en plastique de supermarché, qui longent les murs lépreux jusqu'à cet autre coin de rue où sont postés (de part et d'autre) des vendeurs de CD et de DVD piratés, films américains violents, musique violente, rythme unique de la tecno. Puis enfin, cette femme inattendue, rêveuse, dans la baie vitrée de ce grand hôtel, comme ces femmes qui attendent on ne sait quoi dans les tableaux de Hopper. Image de notre temps : on attend on ne sait plus quoi.

Noir, et déjà un brouhaha lointain. Trois plans larges très semblables : dans une galerie d'art, de l'autre côté d'une grande porte-fenêtre vitrée, une vingtaine de personnes parlent avec animation. Je reste dehors, je me sens dehors, ou plutôt loin, comme autrefois quand je voyais de loin mes amis plus âgés que moi, déjà bien avancés dans la vie, alors que je ne faisais qu'y entrer...

Puis soudain, cinq plans serrés très courts (en fait le même plan coupé en cinq), tassés l'un contre l'autre - et gros plan sonore : ça y est, je suis dedans, au milieu de la foule, je suis rentré dans la vie... alors que je suis plutôt en train d'en sortir. Puis trois plans moyens de trois photos de l'exposition (même cadre, même axe...), et des personnes en train de les regarder. Etranges photos en vérité, qui me rappellent mes étranges voyages dans ce pays de dictatures. Le titre même de l'exposition, *Mala vision*, me rappelle vaguement le mythe guarani de cette femme maudite ou ce génie de la nuit qu'il vaut mieux ne pas rencontrer...

Noir... Ce n'est pas un souvenir qui me revient ici, c'est mon vieil ami Hermann Guggiari lui-même, le sculpteur national (et international). Apparemment il n'y a

qu'un seul plan, mais en fait, chaque fois que Hermann regarde son modèle, je fais un petit recadrage à droite et quand il regarde sa sculpture, je recadre à gauche, si bien que la séquence est faite d'une alternance sempiternelle de deux plans : l'art est un travail sans fin. Mais qu'est-ce que j'en savais à l'époque ?

Noir... petit bruit de vent. Plan général jour de mon hôtel (champ). Plan général jour de la salle à manger (contre-champ). Dans les deux plans, on remarquera (peut-être) d'étranges rideaux blancs noués à la taille comme des jeunes, ou des vieilles filles...

Puis trois plans moyens de ces rideaux fantômes la nuit. *Mala vision* ? Non, simplement les fantômes de mes amis disparus. Forcément : ils étaient au milieu de la vie il y a quarante ans, maintenant il sont sortis.

Un autre souvenir (drôle) me revient dans le couloir de mon étage.

Puis sept plans larges, en plongée, du chantier qui se trouve sous la fenêtre de ma chambre : trois de jour, quatre de nuit. Souvenir amusé de tous ces chantiers que je ne pouvais pas m'arrêter de regarder dans mon enfance.

Mais voilà ce qui arrive quand on s'aventure dans sa mémoire : j'ai légèrement relevé la caméra et je vois, un peu sur la gauche, le terrible commissariat n°3, l'antichambre de la mort et de l'autre côté de la rue, juste devant ma fenêtre, le Centre des Affaires Techniques (plus connu comme "*La Técnica*"), l'école de torture, filiale de l'Ecole des Amériques de Panama, où sont passés (et pour la plupart trépassés) plusieurs centaines de suppliciés.

Plus tard, le téléphone sonnera dans ma chambre. On me demande de descendre pour me joindre à une petite cérémonie qui a lieu à la « Técnica » (devenue Musée des Mémoires) en l'honneur d'un camarade assassiné. Torture. On ne peut pas parler de la torture. On n'arrive même pas à prendre une photo de groupe à la fin de la cérémonie. Chacun reste avec ses souvenirs.

Et le film continue ainsi jusqu'à la très longue série de plans identiques (là aussi, le même plan coupé en morceaux) d'une potière sculptant dans la nuit un buste de femme. Apparition soudaine, surprenante, merveilleuse, de deux seins nus. Silence. Ne voir que ces deux seins nus. Ne pas voir son corps merveilleux sur la table de torture.

Que se serait-il passé si je n'avais pas loué précisément cette chambre dans cet hôtel. Si je n'avais pas retrouvé par hasard sur le vieil aéroport d'Asuncion les avions de la mort ? Si je n'avais pas filmé cette potière ? Si je n'étais pas retourné dans le village où j'ai réalisé en 1968 mon premier documentaire ? Ma mémoire n'aurait pas suivi ce chemin, voilà tout, mais du moment que je continuais à filmer et à monter, c'est-à-dire à "écrire", d'autres souvenirs seraient revenus, pour le meilleur et pour le pire.