La part de soi

Mon film, Pedro et moi

Essai documentaire expérimental d'Anna Salzberg

Résumé

La part de soi est l'histoire d'une quête de liberté, sur le fond comme sur la forme. La réalisatrice filme des moments quotidiens de la vie de Pedro, homme « libre » et nomade des temps modernes. Et en même temps qu'elle le filme, elle filme son rapport au cinéma et se filme en train de se demander : Où trouve-t-on sa liberté ?

Chercher en Pedro un miroir dans le reflet duquel l'on tenterait de dessiner les contours de sa propre liberté.

Synopsis

Mon ami Pedro est parti vivre en Espagne dans sa roulotte voici un an, après avoir lâché appartement, boulot, amis en France. Ingénieur industriel à l'origine, il vadrouille aujourd'hui de village en village, dans le désert andalou du parc naturel de Cabo de Gata. Là-bas, il fait des petits boulots. Il est l'homme à tout faire. Cuisinier l'été, il répare des voitures et retape des maisons l'hiver. A presque trente ans, il vit au fil des saisons, dans un présent qui ne se préoccupe ni de passé, ni d'avenir.



Camion de Pedro à Cabo de Gata, Andalousie, Espagne

J'ai rencontré Pedro il y a quelques années lors d'un festival de musique techno. Son côté lunaire, sa haute stature, ses cheveux longs et bruns, son allure flottante et incertaine, ses silences bourrus remplis de mots m'ont ému. Nous sommes devenus amis.

Il était déjà à la frontière de ce nouveau choix de vie.

Le nomadisme de Pedro et son choix de vie me fascinent, en ce qu'ils me questionnent, me renvoient à mon identité, mon incapacité – à mon désir - de ne me définir en aucun territoire, spatial, géographique, social, professionnel, l'envie de ne pas être mise dans une case. L'envie de trouver ma liberté, où je puisse me construire sans être affiliée, fichée, étiquetée, enfermée dans un univers, une profession, une famille, une origine, un sexe, des normes oppressantes. Pedro et moi avons ce sentiment en commun. « Tu veux faire un film sur ma vie ?, m'a-t-il demandé. Tu veux m'enfermer dans un cadre ? »

J'ai envie de filmer Pedro, des instants de sa vie, et moi en train de le filmer en me posant cette question : Où se trouve ma liberté, notre liberté ?

Trouver en Pedro un miroir dans le reflet duquel je pourrais essayer de dessiner les contours de ma liberté.

Si la vie libre de Pedro est un fantasme, j'ai envie de chercher ma propre forme de liberté, en même temps que je fais ce film. Celle – apparente - de Pedro fait appel à mon désir de définir l'ébauche de ma propre liberté, au travers du cinéma.

Alors, je lui ai envoyé un texto. Il m'a répondu qu'il aimerait bien que je vienne le voir en Espagne. Je me suis dit :

Vas-y et fais de ce voyage un film en forme de questions. Fais de ce film une remise en question de ce que tu es et de comment tu filmes d'habitude pour la télévision comme camerawoman. Fais en une expérience de cinéma. Fais-en un essai cinématographique - pour Voir. Pour mieux voir, en toi, et le monde qui t'entoure. Une expérience originale, une expérimentation hors-cadre, hors du cadre télévisuel, hors des cadres qui te compriment, où se pose la question de ce qu'il y a aux marges du cadre, de qui est derrière le cadre. Une expérimentation à la frontière de la liberté.



Pedro

J'ai décidé de filmer mon voyage au pays temporaire de Pedro. C'est-à-dire son nomadisme, et ma quête de liberté à travers son mouvement perpétuel à lui. Ce n'est pas un film sur Pedro et sa vie, c'est un film emmené par lui, mais qui parle de mon désir de liberté et de questionner, au travers de nouvelles façons de filmer, de m'exprimer, mon rapport à l'image.

Il y figure comme un initiateur, un fil directeur, un appel d'air, pour expérimenter un nouveau langage.

Je pourrais lui poser tous les jours la même question: Pourquoi es-tu là ? Pourquoi vis-tu comme ça ? Te sens-tu vraiment libre maintenant ? Et en même temps, j'éprouve le désir de m'extraire de la parole, de m'émanciper du langage des mots pour me plonger dans celui des images.

J'ai envie de faire un film sur les choix qu'on fait dans la vie, sur l'identité qu'on se construit, qu'on se choisit, et sur la réception de la vie, de ce qui nous entoure : comment on se comporte avec la vie, avec les événements du présent, de l'ici et maintenant ? Est-ce qu'on choisit de les vivre ou de les voir ? Filmer me donne accès à une certaine partie de la vie, et en même temps m'en coupe d'une autre partie. Par exemple de ce que je ne vois pas dans mon cadre, de ce que je ne vis pas quand je filme.

C'est mon rapport à l'image, à l'acte de filmer que je veux exprimer dans ce film. Tenir sa caméra pour voir, ressentir l'émotion de ce qu'on est en train de filmer, être tendue pour essayer de discerner l'indiscernable, chercher. Ou la poser pour vivre les choses directement, sans le prisme du viseur, du corps enregistreur, du cadre.

Ce film est aussi une réflexion sur le mouvement (celui de Pedro en est le vecteur), cet entre-deux flou qui sépare deux images nettes, cette zone de flou entre des identités figées. Mes questions cherchent une zone de netteté où se poser sans la trouver pour le moment.

J'ai le désir de faire un film tout droit sorti de mes tripes, juste l'inverse de ce que je tourne quand je fais des reportages pour la télévision. Casser les normes, ouvrir d'autres champs de sens, d'interprétation, franchir des barrières.

Je veux filmer à la manière de l'écriture automatique surréaliste.

Filmer ce que j'ai en dedans de moi, mes doutes, mes interrogations – et c'est nouveau pour moi -, par rapport à mon identité : Qui suis-je ? Quelqu'un tiré

de mon histoire, de ce que ma famille m'a transmis, ou quelque chose d'autre?

Le mouvement est-il forcément déchirure de ce que l'on possède, donc de ce que l'on est ?

Ce film est une expérience émancipatrice, un film de rupture, une expérience de la dépossession, de ce qui nous définit, de ce que l'on porte.

Pedro vit dans une roulotte, qu'il a en partie retapée. C'est un gros camion, biscornu, qui résonne des multiples objets suspendus à l'intérieur au rythme des secousses de la route.

Il se déplace constamment et bouge au gré de ses envies. C'est quelqu'un qui vit intensément dans le présent, comme peu de gens – dont je ne fais pas partie - vivent. Il baigne dans la vie, dans la perception des choses qui l'entourent présentement. Il refuse toute analyse de son passé, et ne se projette pas dans l'avenir. Pedro a choisi de vivre, ou plutôt de flotter, d'errer de lieux en rencontres, au gré du hasard. Cette vie-là le rend heureux, contrairement à celle d'avant.

Je vais partir sur les routes avec lui, filmer au hasard des événements de sa vie, au gré de mes émotions et de mes envies, des rencontres que l'on fera ensemble.

Je le filme au volant de son camion brinquebalant. Ou dans des moments de pause, en train de faire la sieste dans son transat délavé par le soleil, en haut d'une falaise. Déambulant au pied d'une ruine, en train de couper des bûches avec sa hache pour le poêle à bois de son camion, de faire un feu le soir au milieu d'un champ, de cueillir des herbes sauvages. Autant de moments en apparence anodins qui me permettent de composer une matière cinématographique poétique et réflexive. Je ne filme pas ses activités premières (en tant que cuisinier ou maçon), mais celles entre deux, de pause, où le temps semble s'être arrêté, propice à un espace onirique.

Le propos n'est pas de faire un film réaliste sur la vie d'un vagabond nomade et homme à tout faire, mais de suivre un mouvement, faire l'expérience, avec lui, de la rupture, de la solitude, de la marginalité. De rendre perceptible ces choix, ces questionnements, les siens, les miens, les nôtres, de l'ordre de l'imperceptible mais qui nous habitent tous.

Dans ce désert aride et ocre, au relief escarpé, à l'extrême sud de l'Espagne, Pedro semble s'être fondu dans le paysage, digne d'un film de western.

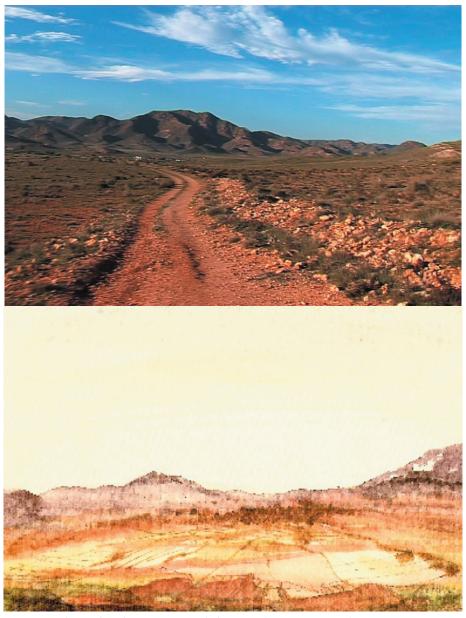
C'est un espace liminaire, frontière, où les arrêtes des roches à vif tombent en falaises dans la mer. Où les migrants marocains viennent travailler pour une bouchée de pain dans des serres, immenses océans de plastique au milieu du désert.

Abrupt et sauvage, le décor est propice à l'expérience de la dépossession, de la rupture et du recommencement.

Je vois dans ce film des images floues. Mes questions cherchent une zone de netteté où se poser sans la trouver pour le moment, disais-je. J'ai envie de faire des images « impressionnistes » qui guettent les vibrations de lumière, les dégradés de couleur, le mouvement, le relief. La vie, mais dans le flou. Pour mieux en saisir l'écume, ce qui vibre, l'émotion. Toujours dans ce même désir de liberté. Chercher autre chose que ce qui est visible au premier regard.



Dans un plan flou, on s'intéresse moins à l'action en elle-même, qu'à son mouvement, sa danse, sa matière. Ce qui se trame derrière, ce qui s'y cache.



Paysage de Cabo de Gata, Andalousie (haut); « Roche et mousse » Ferdinand Springer, aquarelle, 1982 (bas)

Au cours du tournage, j'aimerais perdre le point, faire des images comme on travaille des fonds de peinture, sur lesquels je superpose d'autres images. Comme si je préparais la matière de ma toile, de mon film, dont les tons aquarellés du désert espagnol me font penser aux tableaux de mon grand-père. J'ai envie de mouvoir ma caméra comme un peintre manie son pinceau.

C'est un film de recherche, qui tâtonne vers des issues potentielles.

J'y vois des images de travellings, de voies, de tunnels, de dédales dans les mines d'or désaffectées de la région. J'aimerais tourner dans les nombreuses ruines du coin, perchées sur les falaises volcaniques, suspendues au-dessus de la mer. Filmer ces murs, m'attarder sur leurs fissures, les failles, les écritures qui peuplent ces endroits abandonnés, comme autant de traces et de murmures d'un vécu trépassé.

La ligne, le défilement seront des thèmes récurrents.

Je vois dans le film des images de routes qui défilent, se croisent, se superposent, comme dans l'Homme à la caméra de Dziga Vertov. Faire l'expérience du mouvement, image par image, en insérant des interventions sur pellicule. Le montage croise à la fois des images de travellings prises, pendant le tournage, du camion de Pedro, de défilement de bord de route, en gros plan, presque abstraites, et des lignes grattées sur pellicule puis numérisées, qui se baladent d'un bord à l'autre de l'image, chatouillent le hors champ et changent de matière, de consistance.

J'aimerais mélanger des prises de vue floues et abstraites du paysage désertique de là-bas, qui me font beaucoup penser aux toiles de mon grand-père bercées par la lumière du Sud de la France ou de l'Italie, et des interventions sur pellicule, travaillée avec de l'eau de javel et de l'acétone pour donner de la matière à l'image.



Intervention sur pellicule (grattage et dissolution) et image surimprimée

Idées de séquences

Le film commence par une « mise sous hypnose » : on part dans un voyage, un rêve, où peu à peu l'image devient floue, puis viennent les croisements de travellings et de lignes. Pedro apparaît comme une figure hypnotique, un personnage qui revient, comme un fantôme. Là il marche au milieu d'un champ et semble chercher quelque chose, là ombre noire se découpant sur une roche rouge ocre et frappant des bûches avec sa hache, tel un casseur d'icônes, là endormi, son visage habité de rêves et d'hallucinations par des surimpressions d'images.

Le film alterne des moments de mouvement et des moments de pause. Par exemple, l'image se pose sur une vieille bâtisse de pierres, dont les fenêtres, trous béants, semblent nous regarder. On pénètre dans la ruine, s'attarde sur les murs, les traces de vie. Des escaliers, des échelles mènent à des ouvertures à ciel ouvert.



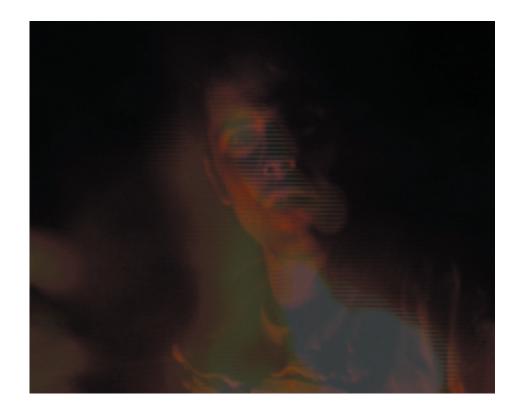
couloir de mine désaffectée (échelle) surimpression de ruines, Cabo de Gata...

La caméra guette les fissures, tâte la rugosité des murs, joue avec les zones d'ombre et de lumière, sur les contrastes. Le son du vent est omniprésent, comme une mise à nu. Des chuchotements se font entendre, en même temps que la caméra glisse sur les écritures des parois. Des bribes de conversations, qui restent en suspens, de Pedro et moi, sur la liberté, la voix de Duras aussi, tirée de son film le Camion. Des sons de pas, montés à l'envers, de cailloux qui dévalent une pente, de feuilles frémissantes sous l'effet du vent.

Puis le voyage continue, avec son défilement de lignes, de routes, de carrefours.

C'est la nuit. Les loupiotes à sodium d'un tunnel défilent. Un feu brûle, écran de fumée. Pedro est assis devant le brasier, il parle tout seul, se raconte des histoires. Au moment où il souffle sur les flammes, des ombres de visages masqués apparaissent en surimpression, des couleurs chaudes et criardes. C'est un carnaval, avec ses figures de la marginalité, ses bagnards, ses femmes aguichantes, ses sourires obscènes. L'atmosphère se fait inquiétante, envoûtante. Peu à peu, le son de leurs voix disparaît, laissant place au silence et au vent. Pedro apparaît, son regard est perdu dans le vague, des matières de vêtements et de costumes se croisent, brutes, pailletées, flamboyantes. Un vélo chargé de colis et de paquets disparaît dans la fumée, apparition du migrant dans cette séquence fellinienne. On entend des bribes de discussion entre Pedro et moi sur son choix de vie et sa solitude induite.

C'est l'acmé du film.



La dernière séquence a lieu sur une plage de galets gris. C'est une scène d'apaisement, où la roche volcanique, acérée, contraste avec la douce rondeur des galets. Pedro se perd dans une marée de galets, on le voit disparaître derrière l'horizon mouvant et flou de la plage. On retrouve sa main, en gros plan, et le pouls de son cœur qui bat au creux de sa paume. La caméra joue une partition variée autour des galets et des flots. Les lignes d'horizon s'effleurent d'un plan à l'autre. L'image se remplit de vapeur d'eau, de grain d'écume. Seule une ligne lumineuse vibre au milieu de cette étendue gris-bleu. C'est le corps de Pedro, flou, nu, au milieu des galets, qui vit.



Le traitement sonore est particulier: j'aimerais monter les images et les sons à part, créer une bande son originale, à partir des sons enregistrés sur la caméra et ceux enregistrés indépendamment, tirés de ma bibliothèque de sons personnelle.

Le son et l'image ne seront pas forcément synchrones, pour enrichir le sens et donner à voir et à entendre d'autres champs d'imaginaire. Pour que dans cette distorsion s'instillent des espaces de liberté d'interprétation, de rêve.

Par exemple, avec les images de voyage, de mouvement, j'entends une bande son réflexive, calme, faite de mots échangés avec Pedro, qui apparaissent et disparaissent comme si on entendait des bribes d'une conversation par la fenêtre d'une voiture, en passant. On entend nos voix parler de « c hoix difficiles », de « solitude », d' « être libre », des « oui » et des « non ». Les thèmes principaux sont là, mais sans qu'on sache très bien de quoi il s'agit, comme autant d'indices, mais qui laissent la liberté à chacun de voir ce qu'il a envie d'entendre.

La voix de Duras aussi, rauque, profonde, dans son dialogue avec Depardieu dans son film le Camion, revient, comme parente de mes interrogations : « - D'où venez-vous ? - Si on me demande qui je suis, je me trouble », ou encore « Que de choses à voir, on est débordé, n'est-ce pas ? », « Elle dit qu'elle s'est trompée dans sa vie, qu'elle a ri quand il fallait pleurer. »

Pendant les moments de pause, au contraire, on entend les sons du voyage, du mouvement, ou d'un projecteur de cinéma. Le vent, que rien n'arrête, est omniprésent (j'ai toujours tenté d'enregistrer le vent tel que je l'entends, sans vraiment y parvenir ; il m'échappe à chaque fois.)

J'entends une musique qui résonnerait un peu à la manière de celle dans Cocorico M. Poulet, de Jean Rouch, rythmée avec les bruits du camion de Pedro qui roule, des objets qui s'entrechoquent à l'intérieur, du vent, le roulis des galets sur la plage, d'une poule au pot en train de mijoter, de travaux, etc.

J'aimerais monter la bande-son comme une composition musicale, envoûtante, à partir de sons pris en direct, transformés ou non, avec différents mouvements, où revient le thème de la berceuse et de la vague.



La part de soi est un film en marche, un film qui interroge ma position de filmeuse. Je laisserai apparaître le rapport des gens que je filme avec « l'œil mécanique », avec la médiation de la caméra, et moi derrière. Par exemple, en filmant Pedro, je ferai parfois partie de l'image, volontairement, par des jeux d'ombres ou de reflets. Je garderai à dessein les regards caméra. Le film n'aura de cesse de poser la question de son existence propre.

Ce qui m'intrigue dans le positionnement cinématographique, c'est qu'on choisit son angle de prise de vue, on regarde dans une direction, dans un cadre qu'on a choisi, mais dans ce cadre, tout peut advenir, ce qu'on attendait et ce qu'on n'attend pas. Ce positionnement entre choix et hasard, vis-à-vis de la création, et de la vie en général, me plaît. Voilà ce que me souffle l' « Etre cinéma » : «Laisse un peu advenir quand tu prends une image, laisse toi surprendre par le réel, la vie ». C'est cet être au monde, entre regard dirigé et hasard, qui me surprend quand je filme. J'aime cette ambivalence.

Ce film a un rapport étroit avec la question : « Pourquoi sommes-nous absents à notre vie, à notre être en train de vivre ? »

Filmer me reconnecte au monde, au-delà de la barrière de mes pensées qui m'envahissent et m'enferment. L'acte de filmer est comme une issue, un chemin vers une issue potentielle, vers une forme de liberté.

Robert Bresson écrivait : « Problème. Faire voir ce que tu vois, par l'entremise d'une machine qui ne le voit pas comme tu le vois. (...) Vois dans ce que tu vois ce qui sera vu. » (Notes sur le cinématographe – 1975) J'espère que dans ce que je filme et dans ce qui sera vu, se verra que je cher-

che quelque chose, pour me réapproprier ces mots.