

PIERRE-MARIE GOULET

Rencontres. Entretien avec Pierre-Marie Goulet (24/05/2007)

In : Revue « Images documentaires » 61/62, 2^e et 3^e trimestre 2007. « Le cinéma documentaire portugais »

Rencontres

Cinéaste français, vivant au Portugal depuis de nombreuses années, Pierre-Marie Goulet construit une œuvre exigeante et magnifique. Il mène un travail solitaire, à la rencontre d'un pays auquel il s'est donné tout entier. Ses films puisent leurs sources dans le réel, mais pour le métamorphoser, en déborder les limites.

Polifonias et *Encontros* appartiennent au patrimoine du cinéma portugais au même titre que les poèmes et les chants recueillis par le musicologue corse Michel Giacometti qui sauva la musique traditionnelle portugaise dès les années soixante.

C'est par la musique et la poésie que ces films doivent être abordés. Leurs qualités d'écoute et de regard sont incomparables. Ils sont l'aboutissement d'un énorme travail d'imprégnation dans la préparation minutieuse des tournages, dans l'approche respectueuse des personnages, puis au montage des images et des sons, travaillé de manière obsessive.

En quoi les films de Pierre-Marie Goulet nous fascinent-ils à ce point ? Ils constituent la somme d'une recherche d'identité personnelle et collective dont les acteurs sont tout autant les musicologues, les écrivains et les cinéastes que les chanteurs d'Alentejo, les poètes analphabètes, les pêcheurs de Furadouro. Ils témoignent sans nostalgie, pour le futur, de ce monde aujourd'hui menacé de disparition et en affirment la présence entière. Ils portent en eux le mystère de relations d'admiration, d'amour et d'amitié, intimement vécues de « quelques personnes, parmi d'autres, qui font partie d'une tribu informelle dont les membres se reconnaissent, lorsqu'ils se rencontrent. »

Son œuvre récente nourrit des affinités profondes avec les films d'Antonio Reis et une intime compréhension de l'œuvre de Paulo Rocha. Le texte initial d'*Encontros* réunit les informations nécessaires à la compréhension historique des deux films.

« 1957. Un groupe de paysans et de paysannes du village de Peroguarda, en Alentejo, viennent chanter à Porto. Le poète Antonio Reis, futur réalisateur de *Tras-Os-Montes* et de *Ana*, les entend accompagnés d'un groupe de jeunes gens. Conquis, Antonio Reis prend, sur sa mobylette, le chemin de Peroguarda, 700 kilomètres plus au Sud, emportant un magnétophone.

A sa suite, des jeunes de Porto s'y rendront les années suivantes. Parmi eux, Luis Ferreira Alves, Alexandre Alves Costa, José-Mario Branco.

1959. Michel Giacometti, le Corse qui sauva la musique traditionnelle portugaise, commence une quête de trente ans durant laquelle il recueillera la mémoire de la culture populaire. Il découvrira bientôt le village de Peroguarda où il reviendra périodiquement. C'est là que, selon son désir, il sera enterré en 1990.

1965. A Porto, le jeune poète Manuel Antonio Pina, accompagné en cela par d'autres aspirants poètes, se choisissent Antonio Reis comme référence.

1966. Le cinéaste Paulo Rocha, l'un des réalisateurs qui initia le « cinema novo » portugais avec son premier film « Les Vertes Années », décide de tourner son second long métrage à Furadouro, situant l'histoire parmi les pêcheurs qui l'avaient fasciné durant son enfance. »

Polifonias.

Le film dessine le portrait d'un étranger solitaire qui, « comme dans les westerns », arrive un jour dans un pays et muni d'un carnet et d'un magnétophone vient réveiller la voix rude et silencieuse de son peuple... » annonce le texte d'un grand lyrisme de Sergio Godinho.

Ainsi débute le récit de la relation de confiance et d'amitié qu'entretiendra jusqu'à la fin de sa vie le musicologue corse Michel Giacometti avec les habitants du village de Peroguarda, en Alentejo. Le sentiment d'appartenance à cette terre est si fort qu'il demandera à être enterré là, parmi les siens.

Il ne me semble pas étonnant, aujourd'hui, que Pierre Marie Goulet, un étranger lui aussi, ait choisi de suivre ses traces, encouragé en cela par son ami Antoine Bonfanti qui fut l'ingénieur du son de la plupart des films du cinéaste.

L'Alentejo est une terre en voie de désertification. Elle fut une des régions les plus opprimées et réprimées pendant la dictature de Salazar. Ses habitants sont des ouvriers agricoles, des journaliers qui travaillaient alors dans les pires conditions, pour des propriétaires fonciers. Ceux-ci les exploitaient et les méprisaient. L'Alentejo fut aussi – et sans doute à cause de cela – le lieu d'actes exemplaires de résistance au fascisme. La révolution du 25 avril 1974 ne changea pas fondamentalement cette situation désastreuse. Les jeunes gens émigrèrent vers la capitale en quête d'une vie meilleure. Comme l'exprime un chant profondément nostalgique : « Je résolu d'aller à Lisbonne car ici la vie est mauvaise. J'ai embarqué sur le bateau qui passe le Tage. Pleure pour moi, je pleure pour toi, j'ai déjà quitté l'Alentejo. »

Le film s'ouvre sur la silhouette d'une femme se découpant de dos sur une balustrade d'où elle contemple le paysage de l'Alentejo. Virginia Maria Dias dont on entend la voix avant de voir le visage est poète. Elle appartient à la tradition de la poésie orale si riche dans cette région où beaucoup de paysans analphabètes s'exprimaient en poèmes. Elle évoque les souvenirs très vifs de Michel Giacometti et l'émotion qu'elle ressent d'avoir été écoutée par celui-ci dès son arrivée à Peroguarda en 1959.

Son oncle, Caranova, fut le premier à accueillir Michel Giacometti. Il se souvient de son arrivée au village et des premiers mots qu'ils échangèrent. Il aime à répéter que « Quand Michel arrivait, les enfants de l'école couraient en disant : Regardez, c'est le Français avec une barbe. Ils l'appelaient le Français avec une barbe... Giacometti. Mais il était corse. » Le récit qu'il fait de ses rencontres avec le musicologue est parfois naïf et touchant, mais il sonne juste car il met l'accent sur ce don d'amitié que manifestait Michel Giacometti envers chacun. La silhouette du vieil homme gravissant la rue principale du village demeure dans la mémoire du spectateur de même que sa voix éraillée lorsqu'il chante pour son propre plaisir une très ancienne chanson apprise dans l'enfance.

Les images d'archives filmées par Michel Giacometti nous le montrent accompagnant un laboureur dont le chant suit le rythme de la mule, attablé à la taverne, dans la convivialité qui fait naître le chant. La structure du film de Pierre-Marie Goulet m'est apparue répondre à une forme musicale caractéristique, dans sa circularité, des polyphonies des chanteurs d'Alentejo. La reprise, en leitmotiv, d'un hymne qui célèbre « la terre sacrée du pain » permet d'avancer une telle hypothèse de même que la comparaison établie avec les polyphonies corses.

Michel Giacometti évoque dans un très beau texte les chanteurs d'Alentejo : « Hommes sombres et lents, qui épaulé contre épaulé, forment le cercle de la fatalité d'où jaillit le chant avec des mélodies douces et fermes... L'alto, ce cri surgi d'un chant inattendu se répercute dans le chant des basses, ferme et tranquille comme une certitude : en cet instant, je découvre comme dans le mystère de la forêt oubliée, l'arbre majestueux du chant, blessé à ses racines, mais inexplicablement vivant et prometteur. »

C'est en examinant de façon plus précise la manière dont Pierre-Marie Goulet a filmé ces chants que l'on perçoit la complexité et la richesse de son approche.

« Cette interrogation sur le placement des chanteurs, dit le cinéaste, est née de la différence que je constatais entre les chants spontanés dans les tavernes auxquels j'ai pu assister (sans caméra) où je voyais, à mesure que la soirée, puis la nuit, s'avançaient, les paysans se rapprocher les uns des autres, rompre l'alignement des tables pour, peu à peu, spontanément, former un cercle. Cette disposition contrastait avec celle qu'ils adoptaient lorsque j'ai voulu commencer à filmer/enregistrer, lors des premiers repérages, et, où ils se plaçaient en ligne, face à la caméra, frontalement, comme devant des spectateurs. Quelque chose dissonait dans ce placement où le chant, communautaire, devenait un chant pour l'extérieur. C'est alors que je leur ai parlé de ces deux manières de se placer, en évoquant les images recueillies par Michel Giacometti dans les années 1970. » 1/

Débute alors un long travail de repérages *filmés*, d'abord avec une caméra portée à l'épaule, ensuite avec une caméra fixe et enfin avec la mise en place d'un dispositif filmique permettant d'effectuer « un mouvement immobile ». Il s'agissait de traduire – et c'était là que résidait la difficulté – l'aspect vivant et convivial du groupe de chanteurs en même temps que son côté tellurique, puissamment ancré dans le sol.

« Nous avons, se souvient Pierre-Marie Goulet, installé un travelling autour du cercle des chanteurs. Toujours à l'extérieur de celui-ci car il n'était pas question pour moi que la caméra y pénètre. Ce mouvement circulaire glissait sur les dos des chanteurs aux bras enlacés. En même temps, celui-ci se trouvait sans cesse contrarié par un panoramique en sens inverse qui « stabilisait » le visage d'un chanteur situé de face de l'autre côté du cercle. Nous avons ainsi, tout à la fois, le défilement circulaire de l'entrelacement des bras et des épaules au premier plan qui se conjugait à la fixité des visages des chanteurs ». 1/

C'est par hasard et tardivement que Michel Giacometti renoua avec son village natal corse. Cette découverte l'émut profondément. Les polyphonies et les chants monodiques corses lui furent alors révélés par Mighela Rafaelli puis par Toni Casalonga. Pour Giacometti qui avait consacré sa vie à sauver le patrimoine de la musique populaire portugaise, c'était comme un retour au pays natal. Une photographie nous le montre assis devant son magnétophone en Alentejo. Il écoute un chant solitaire qui lui rappelle son enfance corse. Un berger entonne a capella un hymne à la montagne qui surplombe le village où le musicologue est né. Des chevaux galopent en liberté. Le cercle s'agrandit, les chants se répondent, se superposent, échangent leurs racines et découvrent leur berceau commun.

A suivre, peut-on lire au générique final du film. Nous sommes en 1997.

Encontros.

Pierre-Marie Goulet avait donc l'intention de donner une suite à *Polifonias*. Il avait accumulé une énorme quantité de matière, notamment de multiples versions des chants d'Alentejo. Il éprouvait de la réticence à penser qu'une fois ce premier film achevé, les rushes non utilisés allaient disparaître.

Son désir d'élargir le propos du film tirait aussi son origine de la découverte et de la confirmation de l'importance d'Antonio Reis dans cette histoire et le fait que ce soit lui qui ait introduit Michel Giacometti en Alentejo.

C'était un nouvel ensemble de filiations et de rencontres qui se mettait en place. Lorsque Pierre-Marie Goulet commença à tourner *Encontros*, la perspective de son projet avait complètement changé. Le film ne parlait plus de la même chose, ne possédait plus la même texture. C'est pourquoi l'idée de réutiliser des rushes de *Polifonias* fut abandonnée ainsi que celle de faire d' *Encontros* une suite ou la seconde partie d'un diptyque.

Renoncer, pour un temps, à utiliser ses propres archives libérait le cinéaste, lui permettait de délier son regard d'éléments étrangers à l'œuvre. C'est ainsi qu'il chercha longtemps la manière de placer à l'extérieur du film les informations nécessaires au spectateur pour la compréhension du contexte et des personnages et aussi pour éviter qu'il ne les cherche tout au long du film, là où elles ne se trouvaient pas. Car il avait fait l'expérience, à chaque essai d'introduire de telles informations à l'intérieur le film, que celui-ci les rejetait comme l'aurait fait un corps vivant.

Nous suivons une route qui serpente à travers un paysage printanier, avec l'impression d'approcher d'un lieu de beauté, où tout est harmonie et enchantement, comme l'exprime le poème de Virginia qui accompagne ces images. Nous pénétrons dans un univers de contes, dans un autre temps. Mais aussitôt la mort se saisit de nous car ce temps du merveilleux est aboli. Et la poésie de Virginia ne cessera de l'évoquer au cours du film : « Mon Alentejo/ mon crépuscule d'agonies / hier chant/ aujourd'hui lamentation... Fontaines délaissées/ maisons abandonnées ... Qui a dénudé l'innocence de la légende ? La main de l'homme ? /La main du temps ? »

Il est rare, dans un film, de voir une place si importante et si juste accordée à la poésie en ce qu'elle révèle l'essence d'un peuple, d'un paysage dans leurs dimensions temporelles et spirituelles. L'oralité de cette poésie qui paraît couler de source, s'inventer et s'incarner devant nos yeux, évoque avec flamboiement l'ardeur des étés et la dureté de la vie paysanne, confère

à Virginia une place centrale. Elle compose ses poèmes depuis l'adolescence, sans jamais en avoir couché sur le papier aucun. La poésie orale telle qu'elle la vit, dans toute sa dimension charnelle, se ressource sans cesse aux racines de la mémoire. Virginia rayonne de tout son être lorsqu'elle dit un poème. Pierre-Marie Goulet qui la filme de face a réuni autour d'elle un auditoire d'amis, créant souvent la surprise de retrouvailles. Virginia est alors tout élan intérieur vers l'auditeur situé à côté du cinéaste. Chose remarquable, elle ne regarde pas la caméra comme si jamais elle ne s'interrogeait sur sa propre image.

J'aime cette pensée, plusieurs fois répétée, que « dans la mort, on vient toujours de loin... à la rencontre de quelque chose », que nous nous réincarbons dans la reconnaissance d'une voix qui nous apporte la certitude familière de n'avoir jamais été seuls. Ce n'est pas une consolation, mais bien plutôt la mystérieuse vérité du retournement de la plainte et de sa métamorphose par la poésie et le cinéma : l'affirmation d'une présence. Il faut pour que celle-ci se produise et nous déborde qu'elle nous touche physiquement comme lorsque, plusieurs fois, les personnages posent la paume de leur main sur l'avant-bras de l'ami ou de l'amie pour l'encourager à dire son poème, à chanter.

Polifonias et *Encontros* naissent de l'empreinte de deux figures fondatrices sur les hommes et le paysage, Michel Giacometti et Antonio Reis.

Si la photographie de Giacometti apparaît à plusieurs reprises dans *Polifonias*, Antonio Reis n'est présent dans *Encontros* que par le truchement de sa voix. Et cette absence d'image revêt une signification importante à mes yeux : tous les personnages du film sont, à chaque instant, imprégnés de la présence de Reis : qu'il s'agisse de Virginia qu'il sut écouter et révéler à elle-même, de Manuel Antonio Pina qui avec d'autres jeunes poètes admirant sa poésie firent de celui-ci leur référence. Il y a l'affirmation de la toute-puissance du souvenir comme de la réincarnation mystérieuse de l'ami en chacun de ses amis. Si l'on désire comprendre comment s'organise l'œuvre, à quel moment apparaissent ses personnages, il faut songer à la place de ceux-ci dans la sphère du cinéaste disparu.

Antonio Reis écrivit les dialogues de *Mudar de Vida*, le second long métrage de Paulo Rocha tourné dans un petit village de pêcheurs, à Furadouro. Quarante ans se sont écoulés depuis la réalisation du film. Les pêcheurs ont disparu. Beaucoup parmi eux sont morts. Le village est devenu une banale station balnéaire.

Peut-être la présence du Paulo Rocha d'aujourd'hui nous émeut-elle parce que le cinéaste exprime le regret de n'avoir pas eu l'énergie de « filmer tous les jours », de ne pas avoir été fidèle à l'expérience des personnes qui vécurent devant lui et qu'il aurait pu sauver de l'oubli et de la mort.

L'organisation par Pierre-Marie Goulet d'une projection de *Mudar de Vida*, sur les lieux mêmes où le film fut tourné, permet de rassembler les vivants et les morts. Les familles des pêcheurs dispersées dans toute la région se trouvent réunies pour revivre, sous le regard du cinéaste, le drame de la disparition du village. Quelques-uns des spectateurs d'aujourd'hui étaient les acteurs d'hier.

La vision du film de Paulo Rocha apparaît dotée d'un double statut : les spectateurs y voient tantôt un document sur leur propre mémoire, à d'autres moments, ils se laissent prendre par le film au présent. Le cinéaste lui-même partage leurs réactions. Une mémoire du film se constitue, sous nos yeux, dans une sorte d'aller-retour entre le passé revisité par ses acteurs et la puissance magique de réincarnation que suscite le cinéma.

« Je veux parler de cette utilisation des voix dans des temps différents qui, lors de la projection, donne l'impression que les personnages filmés il y a quarante ans, interpellent le cinéaste aujourd'hui. Aucune image du film n'est traitée comme une archive, ne vient se superposer aux paroles de Paulo Rocha comme une illustration... »

Je me suis efforcé d'entremêler les différentes « époques », de les chevaucher, de les faire dialoguer et se répondre afin d'abolir un temps chronologique et factuel qui ne me semble pas répondre à la réalité d'un temps vécu, temps qui est constitué, lui, d'un entrelacement de présent, de mémoire, d'espérance ou de rêve. Quand a eu lieu une rencontre essentielle au cours de notre vie, la datation « historique » de cette rencontre n'a par la suite aucun sens. Enoncer que cette rencontre, cette amitié, cet amour est né, par exemple, le 21 mai 1987 et

dure donc depuis vingt ans, ne révèle absolument rien du temps dans lequel s'inscrit cette rencontre dans notre vie. Ce que résume l'expression : c'est comme si je la (le) connaissais depuis toujours. » ^{1/}

Parallèlement à cette réflexion sur le temps, le film reconstitue un territoire imaginaire où se superposent les images des lieux filmés jadis, revisités aujourd'hui car chargés de mémoire. Paulo Rocha est filmé à un endroit où il aime à revenir, situé à quelques kilomètres du village de Furanduro, où la mer s'avance jusqu'aux arbres de la forêt. Cette forêt retentit encore de l'appel d'Adelino vers Julia, la femme aimée, retrouvée et aussitôt perdue. La mer hivernale sur laquelle se découpent les troncs noirs des arbres se dresse soudain à la verticale comme s'il s'agissait d'un écran éblouissant.

Il y a aussi ce mouvement du vent qui souffle de la mer et dont le bruit vient agiter les blés verts des champs de l'Alentejo. Ces passages d'un pays à l'autre, si semblables et différents, donnent l'impression merveilleuse de la création d'un paysage illimité.

Il en est de même du voyage de Virginia en Corse en mémoire de Michel Giacometti. « Adieu, Corse, dit-elle, sur le chemin du retour, je t'emmène vers l'Alentejo, dans les bras de mon âme » et ces mots adoucissent la *saudade* qu'elle éprouve à évoquer l'absence de son ami.

Encontros est dédié à Antoine Bonfanti, son complice de toujours, dont l'absence introduit dans le film de Pierre Marie Goulet ce même sentiment de *saudade*. L'œuvre porte son empreinte sonore. Le cinéaste me confie que souvent lorsqu'il montait les sons du film, il se sentait accompagné de la présence *virtuelle* de son ami. « Plus les choses devenaient compliquées, se souvient-il, et plus nous y prenions du plaisir. » Et cela pendant trente ans de discussions et de collaboration. Le résultat du travail sur le son est magnifique. On le doit à Francis Bonfanti pour l'enregistrement et à Joaquim Pinto pour le mixage. Si la présence tutélaire d'Antoine est manifeste dans la manière dont a été préparé l'enchevêtrement des sons, notamment du plan final, il n'en reste pas moins que c'est la sensibilité de Joaquim Pinto qui a « tissé » la partition finale.

Ce plan final nous fait emprunter à rebours, par un long travelling arrière, le *même chemin* qu'au début du film. Nous retraversons le même paysage printanier et pourtant, en nous retirant de cet univers, quelque chose d'autre se passe. Soudain, nous déconcerte la conviction que nous ne sommes pas en train de sortir de ce *paysage*. Le chemin de terre défile, sinueux. Plusieurs fois disparaissent la ligne d'horizon sur laquelle se dessine la douceur d'une grande colline. Mais bientôt celle-ci réapparaît à nos yeux, à la même place exactement qu'à l'instant où elle était disparue. On ne s'en est donc pas éloigné. Un double mouvement s'est produit, de façon inconsciente, où nous nous éloignons tout en restant immobiles. Et le film ne se boucle pas, demeure ouvert.

Le traitement des sons renforce cet étonnement à l'oreille du spectateur attentif. On y traverse tous les sons du film mais ceux-ci n'obéissent pas à l'ordre chronologique des séquences. Il se produit, entre eux, des correspondances, des superpositions de paroles et de musiques qui n'existent pas dans le film. Ils permettent de faire fonctionner la mémoire du film lui-même. A nouveau et à chaque fois que l'œuvre sera projetée, le spectateur éprouvera ce même sentiment du temps : celui de la présence !

Serge Meurant

1/ Un entretien réalisé avec Pierre Marie Goulet à Lisbonne les 3 et 4 mai 2007 irrigue et nourrit le présent article. Il y apporte des images, des voix, des notations, des explications et des précisions irremplaçables. Je suis infiniment reconnaissant à Pierre-Marie de la confiance qu'il m'a accordée.

Conversation avec Pierre-Marie Goulet à Lisbonne, les 3 et 4 mai 2007.

In : Revue « Images documentaires », 2007, n°61/62, « Le cinéma documentaire portugais »

La préparation du tournage.

Il faut s'imprégner de ce qui se passe pour voir ce qu'il faut traduire, ce qu'il faut ne pas perdre, non dans le sens de l'événement, mais d'une émotion dont il s'agit de rendre compte. Il faut ensuite envisager la manière pratique de mettre cela en œuvre.

J'ai une manière de procéder quasi obsessionnelle, assez obsessive qui est de retourner sur les lieux plusieurs fois, d'essayer de ne pas adopter une manière de filmer qui appartienne à l'ordre de la surprise, de préparer un maximum mes tournages aussi bien sur les lieux, avec les gens, de les voir et de retourner les voir autant de fois qu'il est nécessaire pour que finisse par se dégager un point de vue, de mettre en place le tournage de la façon la plus juste.

Polifonias. Filmer le chant.

Dans le cas concret des chants, il y a eu plusieurs étapes. Une première qui a à voir avec ce qui se passe avec les chanteurs d'Alentejo actuellement. Autrefois le chant d'Alentejo était un chant de taverne en même temps que de travail. Les chanteurs se mettaient souvent en cercle. Ensuite, une certaine folklorisation est survenue. Ces chants ont été déplacés de leur milieu naturel et mis en scène sous forme de spectacle. Les chanteurs ont pris l'habitude de se mettre en ligne droite. En revoyant les archives filmées de Michel Giacometti dans les années 1970, je me suis aperçu que les chanteurs formaient toujours un cercle, en se tenant par les épaules.

J'ai discuté avec les chanteurs qui m'ont expliqué que sur une scène, il était difficile de se tenir en cercle parce que, pensaient-ils, il n'était pas respectueux que certains tournent le dos au spectateur. Mais ils disaient aussi que cette disposition se faisait au détriment de la qualité du chant. En effet, une personne fondamentale dans le groupe de chanteurs qui est le alto – cette voix qui s'élève au-dessus du groupe d'hommes et dont la voix frise presque toujours la dissonance, était moins bien entendu par les chanteurs.

Je leur ai parlé de Michel Giacometti et des images qu'il avait filmées. Ils me confirmèrent que c'était comme cela qu'on chantait naguère. Je leur ai donc proposé de chanter en cercle.

Avec la disposition en cercle s'est posé un autre problème qui était de savoir comment les filmer parce qu'il y avait dans ces chants un aspect très convivial (ils se tiennent tous avec le bras sur l'épaule de leur voisin) en même temps qu'un autre aspect qui donnait l'importance et la dignité de leur chant qui revêt un aspect très tellurique. Il s'agissait de rendre ces deux aspects qui pouvaient apparaître comme contradictoires : cet aspect très droit, enraciné, donc assez statique et ce côté libre et convivial du cercle.

J'ai effectué des repérages, comme je le fais souvent, des repérages filmés, du chant.

Il s'est trouvé que la première fois c'était avec une caméra très libre, à l'épaule. Le résultat de cette manière de filmer était que l'on captait bien la convivialité par le mouvement de la caméra, mais il n'y avait plus du tout le côté enraciné.

J'ai fait une seconde série d'essais filmés, cette fois avec une caméra extrêmement statique.

C'est l'aspect d'enracinement qui maintenant se trouvait exprimé mais le lien entre les chanteurs disparaissait alors.

Enfin, je décidai d'aller retrouver le cadreur français avec lequel j'avais réalisé tous mes premiers films, Gilbert Duhal, et de lui parler de ce problème. On en a, en effet, parlé très longtemps. Il m'a accompagné en Alentejo pour voir et entendre les chanteurs avant le tournage proprement dit.

Après cette visite, nous avons mis en place ce que nous avons appelé « un mouvement immobile ». Nous avons installé un travelling autour des chanteurs, toujours à l'extérieur car il était pour moi hors de question que la caméra entre dans le cercle des chanteurs.

Tout en tournant par un travelling circulaire autour du cercle des chanteurs, de leurs dos avec leurs bras qui s'entremêlent, en même temps qu'en contrariant ce travelling en se fixant sur l'un ou l'autre visage d'un chanteur qui se trouvait face au cameraman de l'autre côté du cercle. Ce qui a donné comme résultat qu'à la fois on retrouve l'aspect circulaire du groupe d'hommes qui se tiennent ensemble et le personnage en face qui lui demeure fixe. On a ce côté tellurique, ancré dans le sol.

Ce sont des détails de cuisine mais qui me semblent importants.

Il y a souvent des chanteurs, qui s'assoient à l'ombre d'un chêne liège et qui regardent passer l'éternité. Les gens du Nord vont dire qu'ils ne font rien, mais en fait il se passe plein de choses...

Une autre chose me paraît importante en ce qui concerne cette mise en place, c'est que Gilbert Duhal me demanda de prendre connaissance des chants avant de les filmer. Je savais quels chants allaient être chantés. J'en ai réalisé un enregistrement lors des repérages que je lui ai donné. Pour le tournage, il avait complètement mémorisé ces chants. C'est-à-dire qu'il s'avait à quel moment intervenait l'alto, ensuite l'autre soliste, à quel moment le chœur allait débiter. Je pense qu'il avait déjà complètement intégré le rythme, le déroulement du chant et les réponses du chœur d'hommes et des solistes quand il a filmé.

Par conséquent lorsqu'il passait d'un visage à l'autre, c'était d'une manière fluide. Il se trouvait à chaque fois comme par miracle sur le visage de l'alto au moment où celui-ci se mettait à chanter, sans devoir aller le chercher.

S.M. Ce mouvement immobile se retrouve de manière beaucoup plus large dans « Encontros », notamment dans le plan final, mais aussi dans les scènes où Paulo Rocha se trouve au bord de l'eau.

P.M.G. Il y a deux types de plans avec Paulo Rocha. Un type de plan où l'on découvre la mer de manière latérale et un autre où elle est montrée de face, de manière perpendiculaire.

Mais à chaque fois on aura vu le plan du paysage sans Paulo Rocha à l'image. Mais par contre on entendra sa voix.

Dans Encontros tous les lieux sont annoncés d'abord sans que l'on voie les personnages mais uniquement en écoutant leurs voix. C'est comme cela avec Virginia, avec le poète Manuel Antonio Pina et le cinéaste Paulo Rocha.

C'est comme si l'on distribuait les cartes avant que les choses ne se passent. Il y a la grande plaine de l'Alentejo, il y a le bord de mer, etc...

Dans une série de plans, Paulo Rocha est vu de profil. Dans une autre série, ce sont de longs travellings qui sont soit très contrastés où le cinéaste est tantôt présent tantôt absent. Il y a notamment une image où le ciel est comme un écran. Comme si le cinéaste, au centre de l'image, se trouvait devant une toile lors d'une projection alors qu'il se tient devant l'océan.

S.M. Ces choses ont-elles été « pensées » avant le tournage ?

PMG. Non. Cela dépend ce qu'on appelle « penser ». Il y a un mélange de choses prévues et d'autres qui naissent sur le moment.

Par exemple, je savais que Paulo Rocha aimait beaucoup l'endroit où on l'a filmé. Il m'en avait parlé. Il est situé à quelques kilomètres du village de F. où il avait filmé « Mudar da Vida ». C'est un endroit où la forêt arrive jusqu'à la crête de la dune qui sans cesse recule. Ce qui était déjà le problème dans le film. Ce ne sont plus les maisons des pêcheurs qui s'écroulent mais la forêt.

Il y avait donc quelque chose de fort qui touchait le cinéaste en cet endroit.

J'allai donc voir ce lieu. C'était assez compliqué de tourner un travelling en cet endroit.

On le fit cependant parce que sans aucun doute en amenant le cinéaste dans ce lieu qui lui était cher, il se passerait quelque chose de différent, d'émotionnellement plus intense que si on filmait le personnage dans un autre décor.

Cela me semble évident, même si pour le spectateur, rien ne l'indique extérieurement. C'est sûr qu'il se passe quelque chose.

Je puis faire une digression sur « Mudar da Vida ».

On avait décidé de montrer le film aux gens qui y avaient participé quarante ans plus tôt, de voir quelles seraient aujourd'hui leurs réactions lors de la projection. D'abord, cela fut très compliqué de retrouver ces gens. Ensuite, l'endroit où fut tourné le film est méconnaissable. C'est une station balnéaire. Les pêcheurs ont disparu. Il ne reste qu'une barque. Quelqu'un fut chargé de retrouver les familles des pêcheurs qui vivaient là quand Paulo Rocha a tourné son film. Ils étaient éparpillés dans toute la région. Beaucoup de pêcheurs étaient déjà morts.

Le problème s'est posé de savoir où organiser cette projection. Sur le lieu même, à Furanduro, il n'existait pas de salle de cinéma. Il y en avait une à 30 ou 40 kilomètres du village. Mais je pensais qu'elle ne pouvait convenir et qu'il fallait que la projection ait lieu sur les lieux mêmes du tournage. Et cela même si le village n'avait plus grand-chose à voir avec ce qu'il avait été. On a donc transformé une salle des fêtes du village en salle de projection, en amenant un projecteur 35 mm, en insonorisant le local, etc...

Je suis profondément convaincu qu'en réunissant ainsi ces gens éparpillés dans la région, on a changé profondément la manière dont ils ont regardé le film.

J'avais réalisé la même chose dans *Polifonias* là où Virginia se promène devant une balustrade face au paysage. C'est en effet un endroit que la poétesse aimait bien, parce qu'il est pour elle évocateur de la mémoire d'un passé. Cela n'était donc pas un décor.

Et tout cela, même si cela n'intervient pas explicitement dans la dramaturgie du film, compte énormément pour la personne filmée. Cela la rend davantage présente, influe sur sa manière d'être là.

S.M. Dans *Polifonias*, Virginia est la plupart du temps montrée de profil ou de dos tandis que dans *Encontros* où elle occupe une place centrale, elle est la plupart du temps filmée de face. Comme si d'un film à l'autre une personne nous était révélée.

PMG. Dans *Polifonias*, elle se trouvait le plus souvent face au paysage, dans *Encontros*, elle fait face à un interlocuteur à qui elle dit ses poèmes. L'effet de présence est différent d'un film à l'autre. C'est une évolution importante quant à sa présence dans le film.

PMG. Elle n'a pas la même place dans les deux films. Déjà dans *Polifonias*, elle parle très peu d'elle-même. Elle évoque surtout ses souvenirs de Michel Giacometti. Elle renvoie à quelqu'un d'autre alors que dans *Encontros* elle est vraiment au centre du film comme l'est aussi Paulo Rocha. Elle nous parle d'elle-même. Elle dit ses poèmes, elle parle de sa vie.

Dans *Polifonias*, c'est presque un projecteur vers Giacometti. On regarde un peu dans la même direction qu'elle vers Giacometti alors que dans *Encontros* elle nous regarde.

Je citerai un autre exemple, c'est l'histoire – dans *Polifonias*- du chanteur berger corse.

Lorsque j'étais allé le voir, il nous avait excessivement bien reçu chez lui et il nous avait parlé des chants des villages corses. Il avait commencé à chanter ce chant. Le tournage était prévu comme cela, c'est ce qu'il nous avait proposé. Mais quelque chose ne collait pas du tout entre ce qu'il chantait et l'endroit où nous nous trouvions. Je lui en ai fait part. Il m'a répondu qu'effectivement ce chant n'était pas fait pour être chanté à l'intérieur. Il était dédié à une montagne qui se trouvait à quelques kilomètres de là. Devant ma perplexité à poursuivre le tournage, il m'a proposé d'aller passer la journée du lendemain dans la montagne. Après avoir tout préparé, nous avoir fait goûter ses fromages et son vin, il s'est soudain levé et face à la montagne il a commencé à chanter. Et son chant n'avait naturellement rien à voir ni sa stature avec ce qui s'était passé la veille. Tout cela est très important pour que les choses ne soient pas désincarnées et ne perdent pas leur sens véritable.

Des fois cela tient à des décors, d'autres fois aux circonstances du tournage ou aux personnes que l'on convoque à côté de la personne que l'on filme et qui devient son interlocuteur.

Dans *Encontros*, à part José Branco, on ne voit jamais à qui parle Virginia. Il semble qu'elle nous parle, mais en fait il y a toujours quelqu'un qui lui est proche qui l'écoute, parfois moi, parce qu'elle me considère comme quelqu'un qui l'écoute depuis *Polifonias*. Bien que lors du tournage c'était plus compliqué. Donc il y avait toujours un intercesseur mais qui n'était pas anodin. C'était toujours quelqu'un qui lui importait. C'étaient souvent des gens qu'elle n'avait pas vus depuis des années. Je savais qu'ils étaient importants pour elle et je leur demandais de venir passer la journée. C'étaient des gens à qui elle avait envie de communiquer le plus profond d'elle-même. Cela avait le double avantage de donner une autre qualité à sa présence et à ce qu'elle disait. En même temps que cela lui faisait extrêmement plaisir puisqu'elle retrouvait des gens qu'elle pensait ne plus jamais revoir.

S.M. Touché par la place importante que tient la poésie dans le film. Chez Virginia puissance d'évocation du monde paysan. Caractère essentiel du poème. Creuset d'images.

PMG. La présence de Virginia sort du commun. Même si l'Alentejo était une terre de poètes populaires. Il y avait énormément de paysans pratiquement analphabètes qui s'exprimaient en poèmes. C'était quelque chose de tout à fait fréquent en Alentejo. Mais Virginia dépasse ce cadre traditionnel.

Il me semble que quelque chose éclaire cette présence très forte, c'est qu'elle vit complètement sa poésie. Tout événement de son quotidien peut susciter un poème. Lorsqu'elle dit ses poèmes, comme elle ne les écrit pas (ils relèvent de la culture orale), cette présence s'affirme. Chaque fois qu'elle nous offre un poème, ce n'est pas la même mémoire que celle d'un texte appris, inscrit sur le papier. Elle va rechercher le poème au plus profond de sa mémoire et le revit. Cela change beaucoup dans la manière de dire un poème. Celui-ci fait entièrement partie d'elle-même. Elle compose des poèmes depuis l'âge de douze ans. Elle est âgée aujourd'hui de septante ans. Il n'y a que depuis ces dix dernières années que sa fille a commencé à noter ses poèmes et à les mettre par écrit. Sans cela, elle connaît tous ses poèmes. Elle les porte dans sa

chair tout autant que dans sa tête, il y a là une dimension physique.

Une autre chose aussi qui est assez rare, c'est qu'elle ne s'occupe jamais de la caméra mais de la personne qui l'écoute. Elle n'a jamais cette interrogation sur sa propre image et là aussi je pense que cela se sent. **Cela n'est jamais une interrogation sur sa représentation. Mon travail de cinéaste est seulement de trouver le dispositif qui permettra de ne pas la perturber.**

L'écoute.

PMG. Virginia dit, dans *Encontros*, toute l'importance qu'a revêtu pour elle le fait d'avoir été écoutée par Antonio Reis et Michel Giacometti. Mais il y a tout un contexte en Alentejo né de la violence et du mépris que portaient les propriétaires fonciers aux ouvriers agricoles.

Les gens d'Alentejo portent à leur terre un amour absolument inimaginable mais cette terre ne leur a jamais appartenu. C'étaient des ouvriers agricoles, des journaliers. Ils connaissaient la faim, le mépris. Et que des gens éduqués viennent de la ville les écouter et leur prêter attention comme Antonio Reis et Michel Giacometti, était très important pour eux. Il semble d'ailleurs que Giacometti parlait très peu.

On disait de lui que c'était un homme qui savait écouter. Pour lui, la personne qui était en face de lui n'était pas un objet d'étude, un insecte que l'on va répertorier pour mettre ensuite dans le formol et dans un traité d'ethnomusicologie, c'était quelqu'un qui cherchait la présence vivante.

Lors de mes repérages pour Polifonias, je ne savais pas du tout dans quel village j'allais arriver. J'ai beaucoup parcouru l'Alentejo et c'était très étonnant de parler avec les gens, les personnes âgées. On me disait : « C'est formidable, vous avez trouvé tout de suite là où il fallait venir. Car c'était ici que Michel Giacometti se sentait bien ... » On parlait toujours de son plaisir à être là.

De Polifonias à Encontros.

Les deux films sont très différents.

En tournant *Polifonias*, j'avais accumulé une quantité de matériel absolument énorme, des versions différentes des polyphonies. J'éprouvais une grande réticence à penser qu'une fois le film terminé, ces rushes non utilisés allaient disparaître. J'étais **perturbé par la peur de perdre certains de ces documents s'ils ne s'intégraient pas dans un autre film...** L'idée est née en moi de leur donner une *suite*.

Puis le temps a passé. J'ai récupéré une partie du matériel de *Polifonias*, mais lorsque je commençai à tourner *Encontros*, la perspective a complètement changé et c'est une nouvelle matière qui a commencé à surgir. Lorsque je me suis retrouvé au montage, je me suis rendu compte qu'il ne s'agissait pas de la même texture, que cela ne parlait pas de la même chose. Il en est résulté que l'idée de réutiliser des rushes de *Polifonias* s'est trouvée de fait impraticable et a été pratiquement abandonnée.

En parlant des rushes de *Polifonias*, il faut préciser qu'il ne s'agissait pas à proprement parler d'archives, car le matériel récolté était encore trop frais.

Le désir d'élargir le film tire aussi son origine de la confirmation de l'importance d'Antonio

Reis dans cette histoire, le fait que Michel Giacometti ait été introduit en Alentejo par Reis. Tout cela me fascinait aussi parce que j'ai une admiration sans borne pour des films comme *Ana* et *Tras-Os-Montes*. Le fait de voir apparaître Antonio Reis dans cet univers, même si ce n'était pas encore le cinéaste mais le poète, cela m'interpellait beaucoup.

Les rencontres.

Il est très difficile de déterminer après coup comment les choses se sont mises en place et pourquoi ce film et pas un autre.

Mais il se trouve finalement que *Encontros* est totalement différent de *Polifonias*, même si son existence n'aurait pas été possible sans ce dernier film. Ce n'est ni une suite ni une séquelle. On ne peut même pas parler de diptyque, relier un film à l'autre.

Je ne suis pas encore parvenu à comprendre exactement comment fonctionne le film. On ne peut pas dire que cela soit arrivé comme cela, car le montage du film a été très long, parfois très douloureux, mais toujours exaltant.

Je veux parler, par exemple, de cette utilisation des voix dans des temps différents qui fait qu'à certains moments on a l'impression que les personnages du film de Paulo Rocha *Mudar de Vida* filmés voici quarante ans posent des questions au cinéaste aujourd'hui.

Aucune image du film n'est traitée comme une archive. Les images et les sons ne viennent jamais en illustration d'un propos.

Par exemple aucune image de *Mudar da Vida* ne vient se superposer aux paroles prononcées par le cinéaste comme une illustration. C'est une chose à laquelle je prête beaucoup d'attention. Mais au contraire je me suis efforcé de télescoper les choses pour que le temps historique n'existe pratiquement plus.

Le seul moment où le temps historique s'inscrit vraiment, c'est le déroulant du début.

Cela donne comme résultat que les personnages du film semblent regarder Paulo Rocha sur la grève quarante ans plus tard. Il en est de même lors de la projection lorsque les gens du village de pêcheurs revoient le film et que certains parmi les spectateurs dialoguent avec les personnages du film.

Il en est de même, enfin, lorsque Virginia se met à chanter à l'écoute d'un ancien enregistrement des chanteurs de son village parmi lesquels beaucoup sont décédés. Ces enregistrements avaient été réalisés par Antonio Reis dans les années cinquante. Dans *Encontros*, c'est l'enregistrement actuel de la voix de Virginia qui entre dans le chœur qui est étonnant.

Il y a là un des aspects étranges du temps de ce film. Ce sont des chœurs des gens d'Alentejo qui datent de 1957 auxquels vient se joindre la voix de Virginia aujourd'hui. Ce n'est plus une archive, c'est autre chose qui se passe alors.

Le film témoigne de cela. Ce sont des temps qui se rejoignent. Mais il ne s'agit ni du passé ni de nostalgie. Il y a là un phénomène difficilement explicable que je n'ai pas encore très bien compris moi-même.

La présence.

Lors d'une de mes rencontres avec Virginia, celle-ci me raconta qu'elle avait l'impression que Michel Giacometti avait passé un temps considérable dans son village, qu'il était toujours là, qu'il y passait très régulièrement. Mais ensuite, j'ai commencé à savoir exactement les passages

du musicologue et je me suis aperçu que l'impression de Virginia était historiquement fausse. Il y avait des trous de dix ans entre ces différents passages. Mais pour elle cela ne semblait pas jouer.

Lorsqu'il y a rencontre avec quelqu'un, très vite disparaît le moment historique de cette rencontre. La date de celle-ci n'a plus grande importance. Même énoncer la date d'une rencontre amicale ou amoureuse ne respecterait pas la réalité. Qu'est-ce qui est réel ? La durée ou le sentiment que j'en ai ?

S.M. Pourrait-on parler d'un sentiment du temps, d'un temps imaginaire, sans limite qui constitue le mystère du film ?

Ce qui me frappe aussi c'est l'instant exact de l'entrée de chacun des personnages lorsqu'ils se joignent au récit. Ce qui donne au film sa fluidité, son enrichissement progressif.

P.M.G. Tu disais au début de ton petit texte : « Nous sommes dans un autre temps. » Mais nous ne sommes pas dans le passé !

S.M. Ce temps est d'abord celui du poème de Virginia. Il est transformé par la création du poème. C'est aussi le temps qu'évoque Paulo Rocha lorsqu'il parle de la forêt merveilleuse de son enfance. Temps qu'il retrouve devant la mer.

PMG. Oui, il y a aussi la forêt du film *Mudar da Vida* où à son retour Adelino cherche Julia et l'appelle. Le film est coupé sur un plan de la forêt que j'ai réalisé moi-même, où retentit l'appel. Cela se produit sans arrêt dans le film comme si la forêt était encore habitée aujourd'hui par ces cris.

Je crois que le film ne laisse s'installer ni un temps d'archives ni un récit au passé (« c'était comme cela ») et cela même lorsque les personnages le disent. Il y a toujours quelque chose qui ne se laisse pas enfermer ni dans le passé ni dans la nostalgie.

Ce sont là des choses que je commence à regarder aujourd'hui. On ne peut pas dire que cela soit délibéré. Il s'agissait seulement de filmer cette forêt vide, de retrouver le travelling du film de Paulo Rocha. Il y a bien sûr au tournage une prémonition ou une manière de recueillir des images qui ne sont pas totalement le fruit du hasard.

S.M. Il me semble également se produire à certains moments du film une interpénétration entre l'univers de l'Alentejo et celui de la mer à Furanduro. Ce sont, par exemple, les images montées « bord à bord » de la mer et d'un champ de blés printanier.

P.M.G. En effet, c'est le mouvement du vent qui établit cette continuité.

S.M. Ces passages sont marqués par l'établissement d'une contiguïté. Ils sont animés par un même mouvement qui rend ces deux univers perméables l'un à l'autre.

P.M.G. C'est le son du vent qui souffle sur la mer qui va se poursuivre dans les blés verts qui ondulent. C'est un territoire qui n'est pas géographiquement défini, qui a perdu ses frontières.

S.M. « Dans la mort on vient toujours » ...

Mise en relation du thème de la présence et du passé. J'ai l'impression que le travail du film est vivifiant et non pas mortifère. Se produit un retournement des choses du passé vers le futur. Il éclaire les visages et les fait regarder vers l'avant.

P.M.G. Si je reprends l'exemple de Virginia qui se met à chanter sur l'enregistrement que Reis avait réalisé 40 ans auparavant, cela aurait pu être un moment triste et funèbre, ne faire que reconnaître les voix qui chantaient et se lamenter sur tous les gens disparus. Non, ce qu'elle fait, c'est chanter avec le chœur. Ce qui aurait pu être un sentiment de deuil devient quelque chose à laquelle Virginia a complètement redonné vie. Elle recrée quelque chose de neuf qui est un chant. C'est un chœur composé de voix défuntes et de voix vivantes.

S.M. C'est comme s'il n'existait pas de rupture entre ces deux temps, entre ces deux mondes.

P.M.G. Il n'y avait rien de plus violent que la vie des ouvriers agricoles en Alentejo à cette époque-là.

La projection de Mudar da vida.

On avait décidé de montrer le film aux gens qui y avaient participé quarante ans plus tôt, de voir quelles seraient aujourd'hui leurs réactions lors de la projection. D'abord, cela fut très compliqué de retrouver ces gens. Ensuite, l'endroit où fut tourné le film est méconnaissable. C'est une station balnéaire. Les pêcheurs ont disparu. Il ne reste qu'une barque. Quelqu'un fut chargé de retrouver les familles des pêcheurs qui vivaient là quand Paulo Rocha a tourné son film. Ils étaient éparpillés dans toute la région. Beaucoup de pêcheurs étaient déjà morts.

Le problème s'est posé de savoir où organiser cette projection. Sur le lieu même, à Furanduro, il n'existait pas de salle de cinéma. Il y en avait une à 30 ou 40 kilomètres du village. Mais je pensais qu'elle ne pouvait convenir et qu'il fallait que la projection ait lieu sur les lieux mêmes du tournage. Et cela même si le village n'avait plus grand-chose à voir avec ce qu'il avait été. On a donc transformé une salle des fêtes du village en salle de projection, en amenant un projecteur 35 mm, en insonorisant le local, etc...

Je suis profondément convaincu qu'en réunissant ainsi ces gens éparpillés dans la région, on a changé profondément la manière dont ils ont regardé le film.

P.M.G. Si tu regardes bien la projection du film, tu t'aperçois que les quelques spectateurs qui jouaient dans le film participent à certains moments à ce décalage. A certains moments, ils voient le film comme un document sur leur mémoire, à d'autres moments, ils se laissent prendre par le film et reviennent au présent. Paulo Rocha, lui-même, est complètement fasciné, à certains moments, par les images de son propre film. Un autre phénomène se produit aussi. C'est que lors de la vision du film, une mémoire du film une mémoire est en train de se constituer. Ce sont des strates lorsqu'on revient dans les mêmes lieux et que l'on effectue ce parcours de s'en aller et de revenir.

C'est ainsi que le film constitue sa propre mémoire qui culmine dans le plan final.

Dans celui-ci, la mémoire dont il s'agit n'est plus la mémoire d'Antonio Reis, de Paulo Rochet... mais il s'agit de ta propre mémoire.

S.M. Relève la dimension du mythe, d'une épopée aux racines lointaines. Les films d'Antonio Reis procurent une même impression. C'est un temps propre à la parole inspirée qui fait pénétrer le spectateur dans un temps « inventé ».

Le montage.

P.M.G. Le montage développe un peu le même type de travail que celui de la préparation des tournages. Comme lors de celle-ci il s'agit de s'imprégner d'une manière obsessionnelle de l'univers que restituera le film. Les images filmées devront pouvoir être oubliées avant de ressurgir par des chemins que je ne connais pas moi-même. Cette imprégnation est intellectuellement oubliée, mais elle subsiste cependant et peut être mise en œuvre par un mouvement rapide elle peut être mise en œuvre.

Il y a aussi une autre chose qui se passe au montage à revoir sans cesse les rushes du film, jusqu'à saturation presque. Cela m'empêche de monter ce que j'avais prévu ou que je pensais devenir les images du film, mais permet de découvrir en celles-ci des choses nouvelles, inattendues. Il y a des moments où je ne sais pas pourquoi je choisis telle ou telle image – je parle ici d'images très éloignées l'une de l'autre- pour les mettre côte à côte.

Je travaille seul au montage. Je crois que le montage tel que je le conçois ferait craquer un monteur. C'est d'ailleurs ce qui m'a amené à monter mes films tout seul. Mais, par contre, je montre des choses à mes amis, en cours de route.

J'ai été longtemps bloqué par la question de l'information. J'avais déjà constitué des blocs qui me semblaient fonctionner dans le film. Mais souvent, à certains moments, il me semble que c'est le film lui-même qui rejette certaines de mes propositions. Après, il s'agit d'une question de patience et de persévérance lorsqu'il s'agit d'accepter ou de rejeter des images.

Ces petits blocs ont pour moi une valeur de « pierre de touche » à laquelle je puis confronter des éléments nouveaux, en éprouver l'accord, l'harmonie.

En ce qui concerne ce problème de l'information, c'est en montrant les rushes à un ami, Gérard Collas, après m'être débattu avec le fait que chaque fois que j'essayais d'introduire une information importante pour le spectateur pour qu'il puisse ne pas perdre le fil et se retrouver entre les différents personnages, à chaque fois cela échouait parce que le film rejetait cette tentative qui détruirait son montage.

Cet ami m'a rappelé que dans certains westerns, le film commençait par des repères historiques, livrait d'emblée les éléments indispensables à la compréhension du film et de ses personnages. Ensuite, il n'en était plus jamais question.

Au-delà de donner des informations, cela devait permettre que le spectateur ne passe pas son temps à chercher dans le film des informations qui n'y figuraient pas.

En revoyant la matière inlassablement des rimes impossibles commencent à résonner. Je ne crois pas, en effet, que ce genre de rapprochement d'images puisse fonctionner de manière intellectuelle, mais, seulement de manière poétique.

De même le texte n'était pas prédéterminé. J'ai montré le film à Sergio Godinho alors qu'il n'était pas encore terminé entièrement. Il a vu et revu les images avec grande attention avant de l'écrire.

Antoine Bonfanti.

Souvent quand je montais les sons, je n'étais pas seul. J'avais à côté de moi la présence

virtuelle de Antoine Bonfanti avec qui je devais mixer. Je l'entendais à côté de moi.

La vraie dédicace est dans le plan final. C'est un plan où tout le montage son a été conçu, a été monté comme si c'était lui qui allait le mixer, comme tout au long des trente ans de notre collaboration.

Dans ce plan, on traverse tous les sons du film mais pas du tout comme si on faisait un récapitulatif. Ces sons n'apparaissent pas dans l'ordre de leur succession. Ils permettent de faire fonctionner la mémoire du film lui-même mais pas sur le mode d'un récapitulatif chronologique de ce que l'on a entendu. Il y a des montages entre eux qui n'existent pas dans le cours du film, des superpositions, des musiques. C'est ainsi que les sons de « Mudar da Vida » se mélangent avec des chants d'Alentejo, par des phénomènes d'attraction étranges que je ne saurais pas expliquer. Et ma chance est d'avoir trouvé un ingénieur du son pour le mixage – Joaquim Pinto- d'une très grande sensibilité et qui connaissait très bien le travail de Bonfanti. Je l'aurais embrassé.

Une des choses qui m'intéresse dans le plan final - où on est en marche arrière sur le chemin – le même qu'au début du film- ou qu'en tout cas on traverse le même paysage- est qu'il ne s'agit pas du tout d'une mise en boucle du film. Nous ne sommes pas en train de sortir du même paysage dans lequel on est entré. C'est autre chose qui se passe. On a constamment, au premier plan, ce chemin de terre qui défile en travelling arrière, avec des sinuosités. Plusieurs fois on perd la ligne d'horizon sur laquelle se trouve une grande colline.

Le plan est très large. On a parcouru ce chemin pendant une minute en la quittant des yeux pour la retrouver tout aussitôt à la même place. Il semble alors que l'on ne s'en soit pas éloigné. Il y a donc un double mouvement où à la fois on s'éloigne et où pourtant tout semble resté à la même place. Je n'ai pas tourné ce plan en étant conscient de cet effet. Mais cela témoigne encore du processus de revoir inlassablement les images jusqu'à ce qu'il se produise quelque chose d'inexplicable. Et cette chose collait vraiment avec le film.

Rencontres

Encontros de Pierre-Marie Goulet.

In : Revue « Images documentaires », 2012, n° 75/76, « Les 20 ans de la revue ».

« Quiconque demeure loin de sa source aspire à l'instant où il sera à nouveau uni »
(Mevlana Djelaleddin Rûmi Mesnevi)

Nous entretenons avec certaines œuvres un rapport privilégié. *Encontros 1/* de Pierre-Marie Goulet compte parmi celles-ci. Lors d'un entretien qu'il m'accorda à Lisbonne, en 2007 **2/**, ce cinéaste français, vivant au Portugal depuis de nombreuses années, me livrait, de manière très complète, quelques clés pour aborder son travail. Celui-ci s'inscrit dans la lignée exigeante et poétique des films d'Antonio Reis et de Paulo Rocha qui apparaissent comme les fondateurs d'un certain cinéma portugais. Ses films puisent leurs racines dans le réel, mais pour le métamorphoser, en déborder les limites.

Pourquoi ce retour sur une œuvre dont nous avons déjà exploré les territoires, en un dialogue amical ? C'est parce que plusieurs thèmes qui y sont abordés rencontrent ceux de ma poésie et l'enrichissent : *la disparition d'un monde et la mémoire de celui-ci, les figures absentes des cinéastes fondateurs, la mort et sa métamorphose par la poésie et le cinéma, l'invention du temps par la magie du cinéma.*

Ce questionnement survient à un moment où la culture et le cinéma portugais se trouvent menacés par une crise sans précédent. L'avenir et les conditions d'existence de cinéastes comme Pierre-Marie Goulet sont compromis. Il est urgent de prendre parti en faveur de ce patrimoine cinématographique, sous peine de le voir disparaître.

La découverte d'un pays

La découverte que je fis moi-même du Portugal à partir des années 70 contribue certainement à mon attachement pour le cinéma de ce pays. Il y eut d'abord l'enquête que je menai à la demande de mon père, le folkloriste belge René Meurant, sur les géants portugais dans le Tras-Os-Montes et le Minho **3/**. L'éditeur belge, Fernand Verhesen, me mit en contact avec plusieurs poètes portugais. Eugenio de Andrade, Antonio Ramos Rosa et Luiza Neto Jorge me reçurent avec une amitié attentive.

Lorsque je pris connaissance du projet de Pierre-Marie Goulet, *Polifonias. Paci è Saluta, Michel Giacometti* (1997) **4/**, dans le contexte de mon travail professionnel **5/**, je compris d'emblée les motivations du cinéaste et la nécessité de sauver cette civilisation traditionnelle dont des pans entiers demeuraient vivants. Plus tard, *Encontros* (2006) réalise une synthèse *alchimique* de ces éléments en les replaçant dans le contexte du cinéma portugais des années 80.

Aujourd'hui, un nouveau projet, *Au-delà des ponts*, s'inscrit en continuité non seulement des films précédents, mais il renoue aussi avec deux films que le cinéaste avait réalisés dans les années 70 sur les cérémonies de confréries soufis turques : *Mevelvi* (1970) et *Djerrahi* (1978). Lorsqu'il découvre l'Alentejo dans les années 90, il y perçoit un écho des recherches qu'il mena jadis à Istanbul et en Anatolie **5/**.

Dans l'interview d'Antonio Reis par Serge Daney paru dans les *Cahiers du Cinéma* en 1977, à propos de *Tras-Os-Montes*, Reis dit une chose qui me paraît s'appliquer parfaitement à tes films portugais, écrivais-je, en 2007, à Pierre -Marie Goulet : « Ce que l'on comprend avec ces villages portugais, c'est que c'est un vice de séparer la culture millénaire, les civilisations qui sont venues après et la vie quotidienne d'aujourd'hui. C'est justement là, dans ce refus de

séparer, que je trouve un élément progressiste et révolutionnaire... Parce que je pense que les masses, là-bas, sauront assimiler d'un point de vue critique des formes de vie qui ne doivent rien à la ville. Parce que ces gens-là ne sont pas disposés à perdre toujours. Ils commencent à savoir, en voyant leurs fils qui reviennent d'Europe, que cela ne compense pas. » **6/**

Dans la mort, on vient à la rencontre ...

Dans *Encontros*, Sérgio Godinho qui signe le texte/poème du film émet la pensée que « dans la mort, on vient toujours de loin à la rencontre de quelque chose, que nous nous réincarbons dans la reconnaissance d'une voix qui nous apporte la certitude familière de n'avoir jamais été seuls. Ce n'est pas une consolation, mais bien plutôt la mystérieuse vérité du retournement de la plainte et de sa métamorphose par la poésie et le cinéma : l'affirmation d'une présence. » Cette présence s'affirme à travers chacun des personnages du film, elle est fondation d'une communauté, d'une tribu informelle de personnes qui sans se connaître se retrouvent dans leurs paroles et dans leurs gestes d'amitié.

Comment saisir et reconstituer ce temps de la *disparition* et de la *rencontre*, non pas seulement dans la sphère intime de nos vies, mais en portant la réflexion au-delà, au niveau de l'histoire collective, d'une philosophie questionnant le temps et la mémoire ? Comment concrétiser, en images et en sons, le lien nécessaire entre les cultures et les territoires qui de façon souterraine irrigue chacun de ces films comme autant de fleuves qui cherchent à se rejoindre dans la mer ?

Qu'est-ce que le passé ?

« La mémoire, écrit Tarkovski dans *Le Temps scellé*, est de l'ordre de l'esprit. Le temps est irréversible. Et il est courant de dire : "On ne restitue pas le passé". Mais qu'est-ce que le passé ? Qu'est-ce qui est "déjà passé", quand pour chacun d'entre nous le passé détermine le présent, même chaque instant du présent ? En un certain sens le passé est plus réel, ou en tout cas plus stable, plus constant que le présent. Le présent fuit, glisse entre les doigts comme du sable, et n'a de poids matériel que par le souvenir » **7/**

Le poète portugais Manuel Antonio Pina **8/** y fait écho lorsqu'il dit : « Nous sommes faits de souvenirs. C'est la seule chose que nous ayons. Sans doute, la poésie est-elle une manière de construire notre mémoire. Il n'y a pas de passé. Le passé n'existe pas. N'existe que le présent. Le passé est une présence ! »

La figure absente d'Antonio Reis

Encontros se construit autour de la *figure absente* d'Antonio Reis, poète et cinéaste qui n'est présent que par le truchement de sa voix. Et cette absence d'image revêt une signification importante : « tous les personnages du film, sont à, chaque instant, imprégnés de la présence de Reis, qu'il s'agisse de Virginia Maria Dias qui appartient à la tradition de la poésie orale si riche en Alentejo et qu'il sut écouter, de Manuel Antonio Pina qui avec d'autres jeunes poètes admirant sa poésie firent de celui-ci leur référence. Si l'on désire comprendre comment s'organise le film, il faut songer à la place de ceux-ci, dans la sphère du cinéaste disparu » **9/**

Virginia Maria Dias

Virginia Maria Dias occupe une place centrale dans le film. Elle compose ses poèmes depuis l'adolescence, sans jamais les écrire. La poésie orale telle qu'elle l'incarne, dans sa dimension charnelle, se ressource aux racines de la mémoire. Et c'est une chose étonnante que de pouvoir accéder ainsi directement à ce trésor très ancien de la poésie populaire. Non seulement, elle ravive la mémoire de l'Alentejo et son territoire, mais elle en réinvente les récits. Sa poésie est enchantement et deuil d'un pays abîmé :

« Mon Alentejo/ mon crépuscule d'agonie/ hier chant/ aujourd'hui lamentation.../ Fontaines délaissées/ Maisons abandonnées... Qui a dénudé l'innocence de la légende ?/ La main de l'homme ? / La main du temps ? »

Pierre-Marie Goulet est tout entier à son écoute. Il réunit autour d'elle un auditoire d'amis dont les gestes affectueux témoignent de leur reconnaissance. Et Virginia rayonne de tout son être,

lorsqu'elle invente un nouveau poème. Elle trouve les mots les plus justes pour décrire les dures conditions d'existence des moissonneurs de l'Alentejo, pour dire le déclin et la ruine de la région.

Antonio Reis, le premier, sut découvrir sa poésie, sans que, par modestie, elle ne s'en déclare l'auteure. Puis ce fut Michel Giacometti dont elle célèbre la figure amicale, silencieuse souvent, dans son écoute des récits et des chants de son village. Si proche de cette terre de Peroguarda qu'il y est aujourd'hui enterré, selon sa volonté.

Avant sa mort, il avait renoué avec la Corse, son pays natal. Ses polyphonies et ses chants monodiques lui avaient été révélés par Mighèle Rafaelli et par Toni Casalonga. Virginia rencontrera ceux-ci lors d'un voyage en Corse dédié au souvenir de Giacometti. Elle s'initie à leurs chants, si proches de ceux d'Alentejo. Le film effectue le passage d'un territoire de la mémoire à un autre, crée un lien *spirituel* entre les cultures des deux pays.

Antonio Reis, poète

Lorsque Manuel Antonio Pina fit la connaissance de Reis à Porto en 1965, celui-ci venait de publier son premier recueil de poèmes : *Poèmes quotidiens 10/*. Il sera suivi, en 1959, par un second recueil : *Nouveaux poèmes quotidiens*. La poésie de Reis annonce par bien des aspects ce qui, transmué par les images et les sons, fondera son cinéma. Il s'agit d'une poésie proche du silence. Le poème est bref et traduit un sentiment d'*immobilité*. Celle-ci n'annule pas les gestes quotidiens, mais elle les transforme en gestes arrêtés, les charge d'une sorte de somnambulisme, les dessine avec une sérénité limpide. La liberté qui définit l'homme, à chaque fois qu'il prend conscience de lui-même, est liée à la mort et à l'état du monde.

Manuel Antonio Pina évoque sa dernière rencontre avec Antonio Reis, quelques jours avant la mort de celui-ci. Ils se sont perdus de vue. Il craint un instant que le cinéaste ne le reconnaisse pas. « Tant de choses, dit-il, s'étaient passées entre temps. Mais il m'étreignit avec tant de force que je sus alors avec émotion, avec tout mon corps, que quelque chose d'essentiel n'avait pas changé. »

Une communauté des vivants et des morts.

L'affirmation d'une *communauté des vivants et des morts* est fondamentale. Elle s'exprime à travers *l'icône* que constitue la figure absente de Reis. Elle résonne comme *l'ostinato* qui traverse le film. Par exemple, lorsque Virginia se met à chanter alors qu'elle écoute un ancien enregistrement des chanteurs de son village réalisé par Reis, sa voix s'élève avec le chœur. Et, dit Pierre-Marie Goulet lors de notre entretien, « ce qui n'aurait pu être que l'expression du deuil devient une chose nouvelle : c'est un chœur composé de voix défuntes et de voix vivantes. » Ce chœur traverse aussi les territoires de la mémoire, à travers les chants et les musiques portugais et corses, les berceuses. Leur confrontation abolit la distance, établit des rapprochements entre les cultures et les langues, leurs racines communes.

Mudar de Vida de Paulo Rocha

Antonio Reis écrivit les dialogues de *Mudar de Vida*, **11/** le second long métrage de Paulo Rocha tourné dans un petit village de pêcheurs, à Furadouro, menacé par l'avancée de la mer et par la disparition de la pêche traditionnelle. Quarante ans plus tard, Pierre-Marie Goulet invite les familles des pêcheurs, dispersées dans toute la région, à la projection du film, sous le regard de Rocha. On y assiste, sur le vif, à un prodigieux travail de mémoire. Certains spectateurs étaient, enfants, les acteurs d'hier et revivent avec intensité le drame que fut pour eux le départ des hommes pour les guerres coloniales, l'émigration et la disparition du village. Une communauté se reconnaît et se reconstitue grâce à la puissance *magique* d'évocation que suscite le cinéma. Paulo Rocha, attentif et ému pendant la projection, traverse le film comme une ombre, silhouette qui se découpe sur la mer hivernale.

Son regret de n'avoir pu « filmer tous les jours les personnes qui vécurent devant lui et qu'il aurait voulu sauver de l'oubli et de la mort » résonne en nous comme un adieu. « Je suis un peu, dit Paulo Rocha, comme Camoes à Macao : le curateur des morts et des disparus. »

Je pense à Johan Van Der Keuken lorsqu'il dit, dans son dernier film, *Vacances prolongées* (2001) : « Si je ne peux plus créer d'images, je suis mort. (...) Le film est un livre des morts où

je n'apparais pas. Il est conçu pour me survivre, ne serait-ce qu'un bref instant. Mais tôt ou tard, les gens que je filme seront tous morts... Mais ils seront dans ce livre et on pourra les lire. »

Une structure polyphonique

Encontros est un film polyphonique où chacun des personnages est introduit tour à tour et joint sa voix au chœur, élargissant le cercle des chanteurs. Il s'agit d'un travail de composition musicale extrêmement élaboré. Lorsque Pierre-Marie Goulet filme les chanteurs d'Alentejo, « ces hommes sombres et lents, qui épaulent contre épaulent, forment le cercle de la fatalité », il reprend la structure des cérémonies des confréries soufies qu'il avait filmées jadis. Il est dédié à Antoine Bonfanti et porte son empreinte sonore. « Plus les choses devenaient compliquées, se souvient le cinéaste, et plus nous y prenions du plaisir. »

L'œuvre jaillit de sa propre source

Pierre-Marie Goulet raconte comment il fut amené lors du montage à abandonner tout document d'archives, à libérer le film de tout élément extérieur à sa propre construction cinématographique. L'œuvre jaillit alors de sa propre source et le spectateur est conduit par *la main du temps* à travers le labyrinthe du film. Cette autonomie du film est d'ordre poétique, elle installe une parfaite limpidité entre les images et les sons.

Un film ouvert, une boucle sans fin, une mémoire.

La poésie intense du film naît d'un montage où les différentes époques se chevauchent, dialoguent, en un perpétuel va-et-vient entre passé et présent, en une boucle infiniment ouverte, qui, dit Pierre-Marie Goulet « abolit le temps chronologique, factuel et donne accès à un autre temps, celui de la rencontre constitué d'un entrelacement de présent, de mémoire, d'espérance et de rêve. »

Le film s'ouvre sur une route qui serpente à travers un paysage printanier. Un poème de Virginia évoque un paradis perdu, un temps détruit. Et le plan final nous fait emprunter à rebours ce même chemin, ce même paysage. On traverse tous les sons du film, dans un montage qui n'obéit plus à la chronologie, mais à de nouvelles correspondances, des superpositions de musiques et de paroles qui restituent, de manière surprenante, la mémoire du film.

Encontros est pour moi source d'inspiration poétique comme l'a été la vision d' *Ana* d'Antonio Reis. Ma crainte est aujourd'hui, je le répète, que le travail de Pierre-Marie Goulet ne puisse plus, un jour prochain, être poursuivi, faute de moyens financiers et de reconnaissance. Comment envisager et accepter un seul instant qu'il puisse en être ainsi ?

Manuel Antonio Pina nous a quittés, le 19 octobre 2012. Il rejoint la tribu fraternelle des disparus dont l'amitié nous hante. Nous sommes ses héritiers. Il écrivait:

« Parce que tout est pour toujours, même la mort éphémère/ nous nous retrouverons éternellement/ et ne nous reverrons jamais. »

Serge Meurant

22 octobre 2012

1/ *Encontros*. Réalisation : Pierre-Marie Goulet. Production: Costa do Castelo Filmes, 2006. 35 mm , couleur, 106 min

2/ *Rencontre avec Pierre-Marie Goulet* par Serge Meurant in *IMAGES documentaires* n°61/62 ,

2e et 3e trimestres 2007.

3/ René Meurant, « Géants et monstres d'osier au Portugal » in *Géants processionnels et de cortège en Europe, en Belgique, en Wallonie*, Editions Veys, Belgique, 1979.

4/ *Polifonias. Paci è Saluta*, Michel Giacometti. Réalisation : Pierre-Marie Goulet. Production : Les Films du Village, Image création.com, Costa do Castelo Filmes, 1997. 35 mm, couleur, 78 min

5/ Ces deux films ont pu se réaliser grâce à l'entremise de deux musiciens Kudsi Erguner et Nezih Uzel alors qu'à cette époque les cérémonies des confréries soufis étaient interdites en Turquie.

6/ *Cahiers du Cinéma* n° 276, mai 1977.

7/ Andrei Tarkovski, *Le Temps scellé*, Cahiers du Cinéma, 1989.

8/ Manuel Antonio Pina (1943-2012) « Son écriture d'apparence légère est hantée de préoccupations métaphysiques ... On y trouve les thèmes récurrents, quasi obsessionnels, de l'enfance, du temps qui passe, de la mort aux aguets » in *Anthologie de la poésie portugaise contemporaine 1935-2000*. Poésie/ Gallimard.

9/ *Rencontre avec Pierre-Marie Goulet*, op.cit., pp 68 et 69.

10/ *Antonio Reis e Margarida Cordeiro. A poesia da terra*, Cineclube de Faro, 1997

11/ *Mudar de vida. Changer de vie*, de Paulo Rocha. Portugal. 1966. 35 mm, noir et blanc, 90 min