



HAL
open science

**Figuration et parole dans quatre films de Pedro Costa :
une expression politique de la mémoire. Dans la
chambre de Vanda (2000), En avant jeunesse (2006),
Cavalo Dinheiro (2014), Vitalina Varela (2019)**

Marie Marquelet

► **To cite this version:**

Marie Marquelet. Figuration et parole dans quatre films de Pedro Costa : une expression politique de la mémoire. Dans la chambre de Vanda (2000), En avant jeunesse (2006), Cavalo Dinheiro (2014), Vitalina Varela (2019). Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-02941768

HAL Id: dumas-02941768

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02941768>

Submitted on 17 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2 – Haute Bretagne

UFR Arts, Lettres, Communication

Département Arts du Spectacle

Master Cinéma et audiovisuel –

Histoire et esthétique du cinéma

FIGURATION ET PAROLE DANS QUATRE FILMS DE PEDRO

COSTA :

UNE EXPRESSION POLITIQUE DE LA MEMOIRE

Dans la chambre de Vanda (2000), En avant jeunesse (2006), Cavalô

Dinheiro (2014), Vitalina Varela (2019)



Marie MARQUELET

Sous la direction de M. Antony FIANT

Soutenu le 26 juin 2020 / Année universitaire 2019-2020

Illustration de couverture : *Vitalina Varela*, Pedro Costa, 2019, OPTEC Films.

REMERCIEMENTS

Pour deux choses au moins, je tiens en premier lieu à remercier Antony Fiant, mon directeur de mémoire. Pour l'attention qu'il a porté à ma recherche, du tout début à la toute fin. Ses conseils, ses remarques et son soutien ont rendu ce travail possible. Et puis, un remerciement également car c'est d'abord en lisant ses mots que m'a été donnée à voir l'œuvre de Pedro Costa. Le sujet de ce mémoire aurait été bien différent sans cela.

Mes remerciements se dirigent également vers l'équipe du laboratoire de recherche en cinéma de Rennes 2. Plus particulièrement à l'égard de Roxane Hamery, Gilles Mouëllic et Éric Thouvenel qui ont chacun animé un séminaire au cours de cette année de Master 2. Ce mémoire porte aussi les traces de leurs réflexions bienveillantes et de leurs suggestions avisées.

Je voudrais également exprimer ma gratitude envers Nadin Mai et Michaël Guarneri qui, dans les derniers mois de mes recherches, m'ont fourni des sources indispensables pour que ce travail puisse aboutir.

Je remercie aussi tous mes camarades de promotion. Leur compagnie tout au long de ces deux années m'a été précieuse autant dans les moments de travail que dans les instants où il a fallu s'en extraire quelque peu. J'adresse un remerciement tout particulier aux *Contrebandiers* et notamment Simon Auger, Chloé Chateau, Pierre Gacel, Hugo Gernigon, Élie Le Borgne, Quentin Lencou, Thomas Ménard et Mahaut Thebault. Chacun à leur manière ils ont su me porter pendant la rédaction de ce travail.

Enfin, mes pensées se dirigent vers mes parents, Alain et Catherine Marquelet. Bien que quelques mots ne seront jamais suffisants pour leur exprimer toute ma reconnaissance, je les remercie ici pour leur confiance, le soutien indéfectible et tant d'autres choses qu'ils m'accordent depuis toujours.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	p. 6
PREMIERE PARTIE : LA PAROLE DANS SON RAPPORT AUX ESPACES....	p. 16
<i>Chapitre 1 : Spatialisation des lieux.....</i>	<i>p. 17</i>
1.1.Les quartiers : Fontainhas et Cova da Moura.....	p. 17
1.2.Les chambres de Vanda.....	p. 20
1.3.Les nouveaux immeubles d' <i>En avant jeunesse</i>	p. 26
<i>Chapitre 2 : Mutations des espaces.....</i>	<i>p. 29</i>
2.1.La destruction de Fontainhas.....	p. 29
2.2.Autour de la barque dans <i>En avant jeunesse</i>	p. 33
2.3.Les échappées.....	p. 37
<i>Chapitre 3 : Espaces désarticulés.....</i>	<i>p. 42</i>
3.1.Les espaces institutionnels de <i>Cavalo Dinheiro</i>	p. 42
3.2.Le jardin et l'église dans <i>Vitalina Varela</i>	p. 47
DEUXIEME PARTIE : LA PAROLE DANS SON RAPPORT AUX CORPS.....	p. 52
<i>Chapitre 4 : Épuisement des corps et de la parole.....</i>	<i>p. 53</i>
4.1.Corps jeunes et corps vieillissants.....	p. 53
4.2.Destruction de la communauté : expression d'un manque.....	p. 58
<i>Chapitre 5 : Se représenter par la parole.....</i>	<i>p. 63</i>
5.1. Réappropriation des corps par la parole.....	p. 63
5.2. Fabulation.....	p. 67
TROISIEME PARTIE : D'UNE PAROLE INDIVIDUELLE A UNE PAROLE COMMUNE.....	p. 75

<i>Chapitre 6 : Multiplicités des expériences personnelles.....</i>	p. 76
6.1. Une énonciation singulière.....	p. 76
6.2. Evocation de l'expérience d'autres que soi.....	p. 80
 <i>Chapitre 7 : Ventura, figure de passeur entre l'individu et le collectif.....</i>	p. 84
7.1. La situation d'écoute de Ventura.....	p. 84
7.2. Ventura et le soldat dans l'ascenseur.....	p. 88
 <i>Chapitre 8 : Faire mémoire commune.....</i>	p. 96
8.1. La lettre de Ventura, Lento et les autres.....	p. 96
8.2. Exposer une communauté par la parole.....	p. 104
 CONCLUSION.....	 p. 111
 FILMOGRAPHIE.....	 p. 115
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 119

INTRODUCTION

En mars 2020, aurait dû se dérouler la 42^{ème} édition du festival international du film documentaire « Cinéma du réel ». Celle-ci mettait à l'honneur Pedro Costa en présentant quatre de ses longs métrages : *Dans la chambre de Vanda* (*No quarto da Vanda*, 2000), *En avant jeunesse* (*Juventude em marcha*, 2006), *Cavalo Dinheiro* (2014) et *Vitalina Varela* (2019). Parmi les quatorze réalisations (neuf longs et cinq courts métrages) du cinéaste portugais, le choix de ces films est révélateur de la place singulière que ceux-ci occupent au sein de l'œuvre de Costa. De film en film s'est en effet dessiné dans son travail un ensemble de films reposant en outre sur un effort conjoint avec des habitants des bidonvilles lisboètes.

C'est à la fin du tournage de *Casa de lava* (1994) que la rencontre a lieu. Tournant son second film au Cap-Vert (ancienne colonie lusitanienne) et au contact des insulaires ayant de la famille au Portugal, Pedro Costa s'est vu confier des lettres et des présents pour les rapporter sur le continent. Se faisant passeur il se rend dans le bidonville de Fontainhas et rencontre ses habitants. De son propre aveu, de la découverte du quartier naquit un « sentiment poétique » où « les couleurs, les sons, tout ce qui était visuel et sonore [l'ont] enchanté¹ ». Ce sentiment devient le point de départ de son film suivant, *Ossos* (1997), se déroulant dans le quartier et s'attachant à suivre sur le mode fictionnel ses jeunes habitants. Un bébé qui passe de main en main, son jeune père (Nuno Vaz) en déshérence, Tina (Maria Lipkina) la mère suicidaire et Clotilde (Vanda Duarte) l'amie à l'âpre caractère sont les personnages d'*Ossos* dont les corps deviennent les figures de ces marginaux lisboètes. Si le film est remarqué et salué à sa sortie, Costa éprouve toutefois un certain malaise. C'est que le tournage se déroule dans les conditions traditionnelles de réalisation d'un film (35mm, équipe conséquente avec assistants de production et chef opérateur). Ainsi, comme l'explique le cinéaste, « la lumière se mettait à aveugler des gens qui allaient travailler à quatre heures du matin. [...] On imposait un truc énorme à un quartier déjà exploité par tout le monde, qui n'avait pas besoin en plus de l'exploitation

¹ NEYRAT Cyril (dir.), *Dans la chambre de Vanda. Conversation avec Pedro Costa*, Nantes, Capricci, coll. « Que fabriquent les cinéastes », 2008, pour les deux citations respectivement p. 15 et p. 14.

du cinéma². » Le film suivant naît d'une invitation de Vanda Duarte : « Viens faire du cinéma dans ma chambre, je suis une fille, tu es un garçon, évidemment tu nous aimes beaucoup, moi et ma sœur. On est deux dans la chambre pour faire un truc que tu aimes, le cinéma³. » Répondant positivement à cette proposition et fort de ses expériences précédentes, Pedro Costa change radicalement et définitivement de méthode de travail. Il filme désormais seul (à l'exception de la rare présence de Philippe Morel ou Matthieu Imbert, ingénieurs du son, sur quelques séquences) avec sa petite caméra numérique (Panasonic DVX 100, mini DV⁴). Comme Vanda l'avait indiqué au cinéaste « c'est [sa] parole qui va [lui] montrer le quartier⁵ », depuis sa chambre et avec ses mots nous le découvrons en effet. Or, bien qu'une grande place leur est accordée, elles ne constituent qu'une partie de ce qu'est *Dans la chambre de Vanda*. Le film s'attache également à sortir de la chambre pour nous donner à voir d'autres lieux et d'autres paroles, alors nous découvrons Fontainhas et ses habitants. D'une certaine manière ces derniers sont dans une situation analogue, le quartier est en cours de destruction et les jeunes personnes que nous rencontrons étant pour bonne part toxicomanes nous voyons leurs corps rongés par la drogue (maigreur, cicatrices, hématomes). Dans *En avant jeunesse*, les habitants de Fontainhas ont été relogés dans les grandes tours à la blancheur éclatante du quartier de Casal da Boba. Nous retrouvons Vanda, sevrée de l'héroïne, mais le personnage principal du film est Ventura. Le vieil homme déambule dans différents lieux mais aussi à travers les époques à la rencontre de ses nombreux fils et filles imaginaires. Huit ans plus tard c'est avec *Cavalo Dinheiro* que Ventura réapparaît. Celui-ci, malade et tremblant, entre de nouveau dans une errance multiple permise par la « narrativisation de l'espace par le

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 47. Costa convient que cette formulation n'est pas exacte, dans *Tout refleurit* (Aurélien Gerbault, 2006, 78 min) il explique : « Peut-être ce n'est pas la vérité, mais maintenant moi j'imagine les choses comme ça. C'était un projet à deux, ou un projet un peu non-dit entre moi et elle, de tourner ici. » (39min 55s)

⁴ On retrouve une photographie de cette caméra dans le livre d'entretien dirigé par Cyril Neyrat, *Dans la chambre de Vanda. Conversation avec Pedro Costa, op. cit.*. Notons toutefois ce que Vincent Sorrel écrit à ce sujet : « Le document présente une photographie de la caméra réalisée par Pedro Costa que le cinéaste identifie comme une Panasonic DVX 100. D'après la photo, il s'agirait plus plutôt [*sic*] de la référence NV-DV 100. » Dans SORREL Vincent, « La Chambre obscure de Vanda », dans BIZERN Catherine (dir.), *Pratiques d'une utopie, utopies de la pratique*, Montreuil/Paris, Éditions de l'Œil/Les Ateliers Varan, 2020, p. 244, note n°70.

⁵ NEYRAT Cyril, *op. cit.*, p. 54.

bruit du temps⁶ » que met en scène le film. C'est en effet d'une manière plus prononcée que dans ce film sont brouillés les éléments spatiaux, temporels et liés à l'identification des personnages. Ventura est hospitalisé et ses déambulations l'amèneront sur son ancien lieu de travail d'après la révolution des Œillets ou encore dans une forêt où il se cachait des soldats le 25 avril 1974 ; à la rencontre de son neveu Benvindo, d'une veuve cap-verdienne tout juste arrivée sur le sol portugais. Cette dernière donne son nom au dernier film de Pedro Costa, *Vitalina Varela*. Le long métrage débute le 27 juin 2013 quand Joaquim Brito Varela est enterré au Portugal. Vitalina quant à elle arrive trois jours après les obsèques et doit désormais vivre dans l'ancienne baraque de son défunt mari, dans le quartier de Cova da Moura.

On le voit, de film en film ce sont des résonances qui se tissent des personnages que l'on retrouve : Vanda, Ventura puis Vitalina. La révolution des Œillets, l'exil des cap-verdiens, le mal-logement, la drogue font partie des événements qui peuplent les récits qui ont cours dans chacun des films évoqués. Remarquons par ailleurs que dès 2006 a été définie une trilogie dans l'œuvre de Pedro Costa : la trilogie de Fontainhas composée d'*Ossos*, *Dans la chambre de Vanda* et *En avant jeunesse*. Or, s'il pourrait être aisé de reprendre à notre compte ces trois films pour former le corpus de notre étude nous nous devons aussi de l'interroger dans la perspective qui sera la nôtre tout au long de ce mémoire. Comment peut-on déterminer un ensemble de films mettant en scène une parole ayant à la fois une portée politique et une portée mémorielle ?

Il importe de revenir à un élément que nous avons seulement signalé sans réellement prendre la mesure de ses effets. Il s'agit de l'apparition au début des années 2000 des petites caméras numériques dont Costa s'empare dès le tournage de *Dans la chambre de Vanda*. De leur utilisation naissent de nouveaux gestes, une nouvelle posture, un autre rythme, d'autres manières de faire du cinéma. Libéré des contraintes d'un tournage traditionnel et avec cette caméra en premier lieu pensée pour une pratique amateur, Pedro Costa « pour questionner le cinéma, [...] commence par remettre en cause la caméra⁷. » À la mobilité permise par sa légèreté, Costa oppose l'utilisation d'un trépied ; à l'instantanéité de la captation qu'elle permet, le cinéaste cherche une certaine

⁶ RANCIERE Jacques, « *Cavalo Dinheiro* de Pedro Costa », *Trafic*, n°95, automne 2015, p. 35.

⁷ SORREL Vincent, « La chambre obscure de Vanda », art. cit., p. 249.

résistance en répétant des scènes. C'est ainsi une véritable méthode de travail expérimentée avec le tournage de *Dans la chambre de Vanda* :

« [P]our beaucoup de scènes, et j'ai repris et affiné cette méthode pour *En avant jeunesse*, le travail consiste à faire une scène, l'oublier, puis la refaire trois mois, six mois après : ce n'est plus exactement la même, les acteurs s'en souviennent mais quelque chose à mûri. Comme s'il fallait complètement oublier la scène pour la refaire. [...] Notre méthode de travail produisait presque un texte écrit. C'est un processus mental étonnant : peut-être la mémoire sélectionnait-elle des éléments, en éliminait d'autres très vite, si bien qu'on faisait quatre, cinq, six prises, et rien ne bougeait apparemment. On travaillait mécaniquement. Je m'en rends compte maintenant : mon idée n'était pas d'améliorer ou de chercher une variation mais de faire en sorte qu'ils mémorisent, que ça devienne un texte écrit, inscrit, incorporé, et d'éliminer ainsi toute dimension d'improvisation, de spontanéité, les surprises dont au fond je ne voulais pas [...] Au fond, la seule vraie richesse qu'ils ont, c'est leur mémoire. C'est ma matière. On a trouvé sans chercher une méthode très proche du théâtre, sauf que le texte n'est pas fixé sur papier⁸. »

C'est de ce travail résultant d'une technique et d'une pratique du cinéma différentes de celles des films précédents qu'émerge alors la parole dans les films réalisés à partir de *Dans la chambre de Vanda*. Alors qu'avec *Ossos* Pedro Costa avait dû écrire lui-même les dialogues pour ses comédiens, dans les longs métrages suivants c'est à partir de leurs propres mots que Costa œuvre à la réalisation de ses films. Ainsi peut s'établir un corpus de films reposant à la fois sur des enjeux technique, pratique et esthétique similaires. *Dans la chambre de Vanda*, *En avant jeunesse*, *Cavalo Dinheiro* et *Vitalina Varela* ont en effet ceci en commun que de reposer sur ce travail conjoint entre le cinéaste et les personnes qu'il filme, où chacun compose la parole que les films donnent autant à entendre qu'à voir.

Maintenant que nous avons pu déterminer l'objet de notre étude, il importe de s'arrêter sur ce qu'il nous faudra entendre lorsque nous parlons de parole. Ainsi, afin d'éviter certains écueils, nous nous proposons de revenir dans les lignes qui suivent sur quatre points qui nous permettront de mieux cerner la question de la parole au cinéma.

⁸ NEYRAT Cyril (dir.), *Dans la chambre de Vanda. Conversation avec Pedro Costa*, op. cit., p. 66-68.

1. *La parole doit être différenciée du langage.* En se proposant d'étudier la parole nous pourrions être tentés de considérer les mots prononcés, les phrases articulées, les échanges qui se mettent en place entre deux personnages comme les composants d'un matériau exclusivement textuel. Il s'agirait alors de mener une étude à partir de la langue, de la syntaxe, du vocabulaire qui nous permettrait d'en saisir les portées esthétique, poétique et politique. Se satisfaire de cet aspect de la parole reviendrait à ne considérer que son aspect linguistique en ignorant sa part d'oralité. Or, si une étude de la parole doit en effet s'attarder à une étude de la langue elle ne s'y résout pourtant pas. La dimension sensible de la parole ne peut être ignorée puisque ce sont en outre des sonorités, des timbres, des scansion, des échos qui lui donnent sa matérialité.

2. *La parole est complémentaire de l'écoute.* Lorsqu'une parole est émise elle s'adresse à quelqu'un. Qu'il soit présent juste à côté, même absent depuis longtemps ou encore que le locuteur même soit son propre destinataire, celui qui s'exprime oralement cherche à être entendu. Ainsi, s'interroger sur la parole c'est aussi s'interroger sur son destinataire. Plus précisément, dans le domaine du cinéma, il s'agit de s'interroger doublement, à la fois sur le destinataire diégétique de cette parole mais aussi sur notre condition de spectateur puisque, par le biais du film, c'est aussi à nous que s'adressent ces paroles. Ainsi, comme le suggère Véronique Campan, écouter consiste en une attitude esthétique spécifique :

« Écouter, c'est être attentif à un surgissement brusque, accepter d'être surpris. À l'oreille qui s'y prête, les sons se donnent pour être aussitôt noyés dans le continuum dont ils se sont extraits, un instant. Les yeux, mobiles, peuvent transformer le visible en image, épingler leur objet, le suivre. L'écoute a beau se tourner vers le bruit qui passe, elle ne maîtrise ni sa venue, ni sa durée, ni son intensité, ni sa disparition : elle est expérience de dépossession. Elle suspend le sens et s'occupe avant tout de l'événement acoustique, qui fait irruption, puis se défait. [...] Privilégier l'écoute induit une approche esthétique du film, attentive à la manière dont les formes naissent sous le regard et l'écoute plus qu'à leur identification ou leur reconnaissance⁹. »

⁹ CAMPAN Véronique, *L'Écoute filmique. Écho du son en image*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 1999, p. 10-11.

Dès lors on comprend qu'il ne s'agit pas de dresser une hiérarchie qui voudrait mettre l'image au premier plan duquel la parole se contenterait d'émerger. Nous nous garderons donc d'établir une telle distribution en nous intéressant plutôt aux rapports que ces deux éléments des films entretiennent, comment ceux-ci s'influencent mutuellement puisque « toujours en dialogue avec l'image, [le son] n'entretient plus seulement avec elle des relations sémantiques ou syntaxiques, mais des rapports rythmiques mouvants qu'il faut suivre dans leur incessante modulation¹⁰. »

3. *La parole existe aussi dans le silence.* Jusqu'ici nous avons décrit la parole comme une donnée de la bande sonore des films se percevant grâce à l'écoute. Nous pourrions ainsi penser qu'elle n'existe que si elle peut être entendue. Or « le silence, bien souvent, est parole [...], mais il est parole concurrente de celle qui est proférée oralement¹¹. » Cette affirmation qui peut sembler être antithétique au premier abord ne l'est pourtant pas. Il suffit de revenir aux premiers temps du cinéma pour constater que la parole ne nécessite pas d'être portée par une voix pouvant se faire entendre par le spectateur pour exister. Le cinéma muet n'était pas dénué de paroles, seulement celles-ci ne pouvaient être entendues que par les personnages des films. La vocalisation n'est donc pas l'apanage de la parole, et une visibilité de la parole est à prendre en compte. Parler est un acte qui engage le corps du locuteur et celui qui reçoit la parole, il y aurait ainsi une « parole gestuelle [qui implique] toute la gestualité inhérente à la figuration de la parole filmée, ce qui inclut non seulement l'attention portée à tous les signes renvoyant à la profération mais aussi à son écoute¹². » Mathias Lavin conclut son propos en écrivant qu'« en situation de communication, toute parole suppose une réponse possible, fût-elle silencieuse, et donc une écoute ; réciproquement, l'écoute présume une parole dite, ou bien à venir même si elle est longtemps différée¹³. » C'est en d'autres termes que Jacques Rancière fait une proposition similaire, celle d'une « parole muette ». Le philosophe entend cette expression en deux sens, « en un premier sens, l'image est la signification des choses inscrite directement sur leur corps, leur langage visible à déchiffrer. [...] La parole muette, c'est alors l'éloquence de cela même qui est muet, la capacité d'exhiber

¹⁰ *Id.*

¹¹ CORBIN Alain, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2016, p. 105.

¹² LAVIN Mathias, *Puissances de la parole*, Habilitation à Diriger des Recherches, Saint-Denis, Paris 8, soutenue publiquement le 29 novembre 2018, manuscrit inédit, p. 51.

¹³ *Ibid.*, p. 54.

les signes écrits sur un corps, les marques directement gravées par son histoire, plus véridiques que tout discours proféré par des bouches. Mais en un second sens, la parole muette des choses est au contraire leur mutisme obstiné¹⁴. » Les deux hypothèses sont semblables, toutefois il ne nous semble pas que l'une se confonde avec l'autre. Nous pourrions penser que Lavin, en supposant une réponse à une parole, n'énonce qu'une modalité parmi d'autres de la parole muette de Rancière. Or il apparaît plutôt que la parole gestuelle et la parole muette recouvrent en réalité deux conditions d'apparition de la parole. La première se décelant dans les interactions qu'elle suggère voire appelle – il s'agit de la parole gestuelle et du premier sens de la parole muette –, la seconde se révélant dans le mutisme. Irréductible défaut de parole qui persiste dans le temps et exprime lui aussi quelque chose sans attendre un quelconque retour pour se dévoiler.

4. *La parole a une puissance de figuration.* La dévocalisation de la parole et la prise en considération du mutisme que nous venons d'aborder nous engage à estimer ce que les corps par leur gestuelle ou encore que les lieux par leur configuration disent aussi quelque chose bien qu'ils ne soient pas dotés d'appareils de phonation. Or, cette affirmation n'est pas exclusive au cinéma. Ce dernier est affaire de plan et donc de cadrage dans l'espace et de découpage dans le temps. Comme le rappellent Jacques Aumont et Michel Marie il existe différentes postures face à ces blocs d'espace et de temps dans la perspective d'une analyse des films. À considérer l'image comme « analogique, c'est-à-dire qu'elle reproduit la réalité visible de manière ressemblante¹⁵ » l'analyste s'attachera à la dimension représentative des films, tendant à considérer les images comme des indices du réel. De façon parallèle, se dessine une autre voie pour l'analyse, celle prenant en compte la « force figurative » des images qui « consiste à insister sur le fait qu'une image agit sur son spectateur par des voies propres qui ne sont pas celle du langage, et surtout, qui ne se réduise jamais à véhiculer des analogies avec le visible¹⁶. » Dans ces types d'analyses c'est la figurabilité – terme issu des théories freudiennes sur l'interprétation des rêves – qui est mise en jeu. Il s'agit alors « de prendre le mot *figuration* au sens actif, pour voir l'image comme le site d'une activité permanente, que le regard de son spectateur ou de son analyste n'a plus qu'à rencontrer ou à

¹⁴ RANCIERE Jacques, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 21.

¹⁵ AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'analyse des films* [Nathan, 1998], Paris, Armand Colin, 3^{ème} éd., 2015, p. 116.

¹⁶ *Ibid.*, p. 133.

déclencher¹⁷. » L'analyse figurale est celle qui a le plus franchement abordé cette question en cherchant dans les images ce qui n'est « ni figuratif, ni figuré, mais reste de l'ordre du figurable. [Ce qui] constitue un véritable événement d'image, qui n'a pour fonction ni de représenter ni de signifier quelque chose, mais vaut pour lui-même¹⁸. » Si nous donnons ici ces esquisses de définitions notons que les exégèses sont nombreuses et qu'il serait certainement vain que de souhaiter trouver une acception universellement partagée. Dans notre cas nous considérons « la parole comme un élément déterminant de la figuration filmique¹⁹ ». Ainsi prenons-nous en compte son potentiel de figurabilité, autrement dit sa capacité à représenter mais aussi à donner figure.

« On peut dire que cette figurabilité se présente selon une double modalité : à la fois dynamique et formatrice. "Dynamique" car en tant que matériau labile et se déployant dans la durée, la parole participe pleinement à la temporalité même de la figuration filmique et à sa perpétuelle transformation, autant qu'à la diversité de ses formes. "Formatrice" puisque la parole sert, bien souvent, de garant à la synchronisation entre image et son (par le biais de celle entre corps et voix). "Formatrice" aussi dans la mesure où, étant porteuse de sens, elle constitue un principe essentiel de cohérence et même d'existence de la représentation filmique²⁰. »

Reconnaître cette puissance de la parole poursuit ainsi notre volonté, et la nécessité, de ne pas la considérer comme un élément second, mais bien à égalité de la dimension visuelle des films. En un sens nous prendrons pour point de départ l'hypothèse de Francis Ramirez qui estime que certaines images, qu'il nomme « images-parole » sont « *en même temps* image et parole. [...] On voit une image, et derrière elle, comme de l'autre côté d'une médaille, il y a sa parole, [...] une parole ontologiquement liée à l'image tout en demeurant cachée, quelque chose comme un double invisible²¹. » À cette conjecture nous pourrions faire la proposition d'une « parole-image » qui, de façon réciproque, serait une parole d'où pourrait émerger une image, réaffirmant ainsi sa puissance de figuration.

¹⁷ *Ibid.*, p. 135. Ce sont les auteurs qui soulignent.

¹⁸ *Id.*

¹⁹ LAVIN Mathias, *Puissances de la parole*, *op. cit.*, p. 7.

²⁰ *Ibid.*, p. 8.

²¹ RAMIREZ Francis, « L'image-parole », dans AUMONT Jacques (dir.), *L'image et la parole*, Paris, Cinémathèque française, 1999, p. 159.

À présent peut donc se poser le sujet de notre étude : Figuration et parole dans quatre films de Pedro Costa. Notre hypothèse première est que cette parole, selon la manière dont elle est figurée, acquiert deux portées, bien souvent complémentaires, l'une politique et l'autre mémorielle.

Dès le tournage ces deux portées se conjuguent. Nous l'avons dit plus haut, c'est à un processus de remémoration que se livrent les comédiens des films de Costa pour pouvoir dire ce que nous, spectateurs, entendons. Dans le champ profilmique il s'agit donc d'un travail concret sur la mémoire qui se retrouve également diégétiquement. Vanda, Ventura, Vitalina et tous les autres personnages qui peuplent les films sont de véritables conteurs. Tout en narrant leurs expériences personnelles, celles de leur proches mais aussi celles de leur communauté, ce sont aussi leurs manières d'habiter les lieux, de s'y mouvoir ainsi que leurs corps juvéniles ou vieillissants, porteurs de cicatrices ou encore abîmés par la drogue qui nous disent quelque chose de leurs histoires. Consacrant un passage au cinéma de Pedro Costa en liant également la question des corps et celle des espaces, Jacques Rancière désigne une « politique du cinéma [qui] se joue alors dans le rapport entre le principe "documentaire" d'observation de corps autonomes et le principe fictionnel de recomposition des espaces²². » Ce sont ces deux points qui constitueront les deux premières parties de notre étude.

Dans un premier temps il nous faudra donc nous intéresser à la parole dans ses rapports aux espaces. Nous nous proposerons ainsi d'interroger comment, à partir de lieux existants, Costa crée des espaces où peuvent se déployer différents types de paroles. Nous verrons alors qu'en même temps que la parole passe d'un registre réaliste à un registre que nous nommerons prosopopéen s'opère aussi une mutation des espaces, passant d'une représentation proche de la réalité à une figuration s'en détachant.

La seconde partie sera l'occasion de nous saisir de la question des corps. Nous verrons ainsi comment coexistent au sein des films de notre corpus deux états des corps. Les uns dépossédés qui concordent à un certain épuisement de la parole, voire à sa résignation. Les autres se réaffirmant quant à eux par la force de fabulation des personnages. Ainsi nous verrons que dans l'œuvre de Costa la parole associée au travail

²² RANCIÈRE Jacques, « Conversation autour d'un feu : Straub et quelques autres », dans *Les Écarts du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011, p. 131-132.

de figuration des corps tend à ce que les personnages se ressaisissent de leur propre histoire en s'emparant de leur représentation.

Enfin la troisième partie nous permettra de saisir ce que la parole, pourtant portée par un individu, peut exprimer d'une communauté. Il s'agira ainsi de voir selon quelles modalités se réalise ce passage. Sans pour autant nous détacher complètement des espaces et des corps nous nous devrons toutefois d'aborder la parole dans une dimension moins matérielle. Aussi prêterons-nous attention à des phénomènes de subjectivisation, autrement dit aux manières dont ce qui est enfoui en un personnage singulier peut être amené à s'exprimer selon un mode pluriel. Nous envisagerons dès lors la parole comme vectrice de la mémoire d'une communauté.

PREMIERE PARTIE : LA PAROLE DANS SON RAPPORT AUX ESPACES

Au cours de cette première partie, nous verrons comment Pedro Costa construit dans ses films des espaces dont la figuration influe sur l'énonciation de la parole. Dans notre premier chapitre nous nous attacherons à un régime de représentation réaliste en proposant à l'analyse des moments où des paroles surgissent dans des espaces se rattachant directement à des lieux existant par ailleurs en dehors des films. Notre second chapitre sera l'occasion de rencontrer des espaces en mutation. Il y sera question de rencontrer des espaces qui, bien qu'ils ne perdurent pas dans le temps – parce qu'amenés à disparaître ou seulement de passage – font montre d'une performativité en ce qu'ils permettent une transition dans la figuration. Ainsi devra être discutée la notion de réalisme pour mieux caractériser les espaces que nous nommerons désarticulés à l'occasion de notre troisième chapitre. Nous y découvrirons d'autres régimes de l'image et de la parole, prosopopéen notamment.

Chapitre 1 : Spatialisation des lieux

1.1. Les quartiers : Fontainhas et Cova da Moura

Comme l'écrit André Salgueiro Martins, Fontainhas a été construit à la fin des années 1960 lorsque des immigrés intérieurs du Portugal ainsi que des cap-verdiens arrivent à Lisbonne « pour travailler, constituant également une réponse à un manque de main-d'œuvre qui se faisait sentir, [par ailleurs] le quartier est contemporain des installations connues sous le nom de bidonvilles²³. » Les guerres de libération des colonies portugaises (Angola, Guinée-Bissau, Mozambique et Cap-Vert) initiées en 1961 aboutissent à l'indépendance de ces pays au milieu des années 1970 suite à la révolution des Œillets du 25 avril 1974. Cette révolution est conduite par des militaires constituant le Mouvement des Forces armées (MFA) qui, par un coup d'État, renversent la dictature salazariste. Cet événement marque le début de la transformation du Portugal suivant un programme visant à démocratiser, développer et décoloniser le pays. C'est dans ce mouvement d'indépendance des anciennes colonies que le Portugal connaît un saut démographique qui, en conséquence, conduit à l'augmentation de la population dans le quartier de Fontainhas. Le quartier s'étend donc géographiquement en même temps que la promiscuité des baraques qui y sont construites est de plus en plus grande²⁴. Majoritairement cap-verdienne, la population de Fontainhas reproduit, sinon adapte, le mode de vie insulaire. Entendons en outre par-là, qu'une certaine ouverture et circulation dans le quartier est conservée, ainsi qu'un réseau d'échange et de solidarité entre voisins²⁵. Or, de 2001 à 2003 en même temps que le quartier est détruit, les habitants sont soumis à un plan de relogement, jusqu'en 2005 quelques familles continuent toutefois d'y

²³ MARTINS André Salgueiro, « Vertente teórica », dans *O espaço filmado ou o Bairro das Fontainhas nos filmes de Pedro Costa*, Lisbonne, ISCTE-IUL, 2015, p. 136. (Notre traduction, depuis le portugais : « No final dos anos 60 chegavam a Lisboa para trabalhar constituindo igualmente uma resposta à falta de mão-de-obra que se fazia sentir, o bairro é contemporâneo dos assentamentos conhecidos como bidonvilles. »)

²⁴ *Ibid.*, p. 139-143. André Salgueiro Martins a réalisé cinq cartes montrant l'évolution géographique de Fontainhas de 1975 à 2015. De 1975 à 2000 on remarque donc une augmentation des habitations quand à partir de 2003 celles-ci sont largement moins nombreuses, avant qu'il n'y ait plus de traces du quartier en 2015.

²⁵ *Ibid.*, p. 136-138 et p. 156.

habiter²⁶. Ces nouveaux immeubles brisent alors ces modes de vie qu'on pouvait trouver à Fontainhas.

À partir d'*Ossos* le cinéma de Pedro Costa s'ancre significativement dans les quartiers à la périphérie de Lisbonne, auprès des individus qui les peuplent. Fontainhas d'abord, dont la destruction est filmée dans *Dans la chambre de Vanda*. Casal da Boba ensuite, ce quartier fait de grandes tours blanches où ont été relogés les habitants de Fontainhas dans *En avant jeunesse*. Puis ça sera le quartier de Cova da Moura pour *Vitalina Varela* ainsi qu'une séquence de *Cavalo Dinheiro*. À ces quartiers délabrés, détruits et relégués aux marges des villes de telles manières qu'ils sont voués à ce qu'on ne les voit pas, Pedro Costa restitue toutes les puissances qui sont les leurs. Il s'agit ainsi de donner à voir et à entendre par le travail des films les traditions, les expériences et les histoires inscrites dans ces quartiers.

Dans *En avant jeunesse*, Ventura rend visite à l'une de ses filles, Bete. Celle-ci fait partie de ces personnes qui n'ont pas encore quitté Fontainhas alors que le relogement à Casal da Boba est avancé. Aussi, Ventura la retrouve dans sa maison et tous deux – cadrés ensemble en une légère plongée qui les montre elle, assise sur un lit et adossée au mur, lui couché sa tête sur ses jambes – s'amuse à imaginer ce qu'ils voient [Fig. 1]. Bete dit voir deux tortues dans un coin ainsi qu'une poule mais Ventura ne les voit pas. Puis elle distingue « un flic en uniforme et casquette. Derrière lui, il y a un tas de maisons » et Ventura aperçoit « sous le flic [...] un lion... qui montre les dents. Je vois un homme et une femme. » Bien que dans l'obscurité du hors-champ où sont dirigés leurs regards tout pourrait – potentiellement – advenir, force est de constater qu'ici il s'agit bien de rêveries. Ces imaginations alors passées, Ventura annonce que « Dans les maisons des morts, il y a plein de choses à voir », ce à quoi Bete répond un peu plus tard que « Quand on aura des pièces blanches, on ne verra plus tout ça. » La discussion se clôt alors sur deux laconiques constatations, Ventura approuvant (« C'est vrai ») et Bete poursuivant (« Ça sera fini »). Tous deux sont maintenant revenus à une énonciation plus

²⁶ *Ibid.*, p. 226. L'auteur interroge ici une sociologue, Manuela Esteves : « Nous avons relogé ces familles entre 2001 et 2003. Certaines, qui étaient restées dans le coin, jusqu'en 2005. » (Notre traduction, depuis le portugais : « Nós realojámos estas famílias entre 2001 e 2003. Algumas até em 2005, que ficaram lá num cantinho. »)

concrète puisqu'en effet les « pièces blanches » qu'évoque ici Bete renvoient à celles des immeubles immaculés de Casal da Boba. Or, que ce passe-t-il en ces endroits sinon la dénégation d'une parole imaginative – telle celle dans la première partie de l'échange susmentionné – notamment de la part d'un agent immobilier ou dans une moindre mesure par ceux qui habitent ces lieux. Nous comprenons alors qu'il importe dans cette scène de dire – malgré sa destruction annoncée –, la possibilité d'accueil d'une parole que peut avoir un lieu comme Fontainhas.

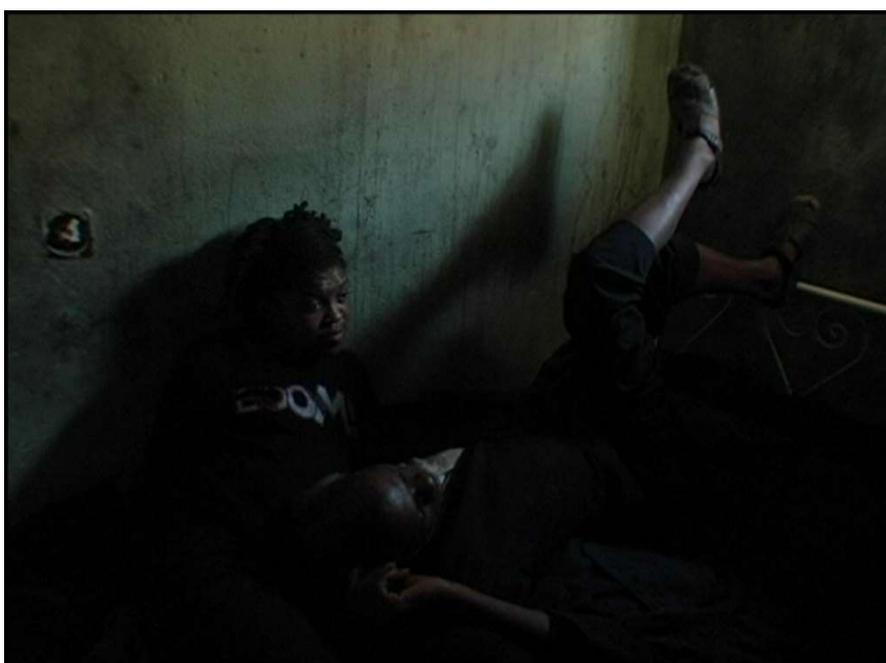


Fig. 1 – *En avant jeunesse*, Pedro Costa, 2006

Ceci s'accomplit par un processus de spatialisation des lieux. Notons alors qu'un lieu se détermine selon « une configuration stable de positions et de caractéristiques tangibles²⁷ ». En revanche, ce que nous pouvons nommer espace « n'est pas le lieu, mais il est impossible d'aborder l'espace sans revenir à la figure du lieu où il agit et se dérobe. [Alors] le lieu se retourne en espace au moment même où il est perçu²⁸ ». C'est ce retournement qu'il convient de relever, puisqu'alors il nous permet de rendre compte de la subjectivité dont est chargé un espace, là où le lieu – auquel l'espace se rattache malgré tout – serait un élément objectif. Alors si la baraque où discutent Bete et Ventura est bien

²⁷ THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, coll. « Penser le cinéma », 2019, p. 61.

²⁸ ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 85.

tangible en tant que lieu, le plan les cadrant procède d'une spatialisation du lieu. Ce plan permet ainsi, que dans le coin d'une pièce plongé dans l'obscurité et demeurant hors-champ, surgissent des visions, des images. D'une part parce qu'ici les regards sont libres de ne pas buter contre un mur blanc, d'autre part parce que ce qui est vu et imaginé peut s'énoncer par la parole. D'un individu à l'autre des histoires peuvent alors se raconter et un partage peut advenir.

Nous voyons alors que la parole, ici sur un mode imaginaire, entretient avec les espaces une double relation. D'une part c'est l'espace lui-même qui permet le déploiement de cette parole, comme si elle surgissait à partir de lui. Alors cette parole dit une situation spécifique, individuelle en ce qu'elle est concrètement inscrite spatialement et temporellement. D'autre part c'est la parole elle-même qui permet aux espaces de se déployer. Ainsi, ces deux situations n'étant pas exclusives mais coexistantes nous comprenons que de telles figurations des quartiers permettent à la fois de réaffirmer l'individualité de ceux qui les peuplent en même temps que leur multiplicité. Alors nous pourrions dire avec Hannah Arendt que cette double opération contribue à inscrire l'esthétique même des films de Pedro Costa dans une dimension politique puisque celle-ci « organise d'emblée des êtres absolument différents en considérant leur égalité *relative* et en faisant abstraction de leur diversité *relative*²⁹. » Nous nous trouvons ici, avec les bidonvilles pris dans leur ensemble, dans des considérations relevant d'un espace macroscopique. Or en réajustant notre point de vue sur des espaces plus restreints nous pourrions remarquer que d'autres modes de spatialisation sont à l'œuvre.

1.2. Les chambres de Vanda

Dans *Dans la chambre de Vanda* c'est une spatialisation sur un mode centrifuge qui s'opère dans l'espace que désigne le titre du film. Autrement dit, la parole y ayant cours déborde et les murs verdâtres qui pourraient sembler enfermer les dires de la protagoniste ne parviennent pas à les cloisonner. Une séquence survenant à environ deux heures du début du film en est particulièrement symptomatique. Un plan nous montre

²⁹ ARENDT Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1995, p. 32. C'est l'auteurice qui souligne.

d'abord Zita et sa mère dans une cour extérieure en train de dépouiller un lapin [Fig. 2]. Nous entendons les bruits du quartier (musique, bruits d'animaux, un couteau en train d'être aiguisé) mais aussi une voix d'homme. Celle-ci est acousmatique – il s'agit en effet « "d'un son que l'on entend sans voir la cause dont il provient"³⁰. » – et dit avec une intonation véhémement : « C'est la dernière fois que je te le dis : il ne faut pas manquer de respect. Sinon, ça se paye. Dans mon pays, ça se passerait pas comme ça. C'est la justice portugaise qui vaut rien. Vous croyez que vous pouvez faire tout ce que vous voulez. À chaque injure, on devrait recevoir une amende. » À cette accusation la voix de Vanda – acousmatique – se fait entendre : « Je suis allée vous chercher, vous ?! » Puis l'homme répond, « Au Cap-Vert, tu aurais déjà reçu une leçon ! » D'autres répliques sont échangées avant que l'on passe à un plan nous donnant à voir Vanda dans sa chambre, sur son lit [Fig. 3]. Comme à son habitude elle prépare sa drogue tandis que l'échange se poursuit, l'homme toujours hors-champ :

Homme : « Une fille ne doit jamais oublier le respect. »

Vanda : « Et quoi encore ? »

Homme : « Sinon elle doit être sévèrement punie. »

Vanda : « Le respect, je m'en tape. »

Homme : « Tu ne te respectes même pas toi-même ! Toute la journée sur ton lit. Tu travailles pas, tu te lèves pas. Enfermée dans ta chambre jour et nuit. Comment tu peux vivre ? Tu t'en sortiras jamais. »

Au milieu de cette prise de parole de l'homme, le plan change. Il s'agit d'un gros plan où nous distinguons une main masculine, un violon et un bout de couverture [Fig. 4]. La voix de l'homme, toujours, se fait entendre (« Dans mon île, il faut se lever à trois heures du matin. On va travailler avec pelle et pioche, ou on va ramasser des herbes. Et on essaye de s'en sortir. Les hommes comme les femmes. C'est tous les jours comme ça, des fois en crevant de faim et de soif. Il faut trouver un autre chemin. Toi, tu n'as pas de solution »). Plus que ce qui est prononcé – évoquant bien évidemment le fait que cet homme avant d'habiter Fontainhas vivait au Cap-Vert et que, dorénavant, la vie ici n'est plus la même que là-bas – nous voudrions nous intéresser à la mise en scène de cette

³⁰ CHION Michel, *La Voix au cinéma* [1982], Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1993, p. 30. L'auteur reprend ici la définition d'un « vieux dictionnaire », selon ses mots.



De haut en bas. Fig. 2 ; Fig. 3 et Fig. 4 – *Dans la chambre de Vanda*, Pedro Costa, 2000

suggèrent les cadrages où persiste une faible distance entre le point de vue et le sujet filmé –, n'est pas strictement cet espace effectivement restreint par son architecture, mais qu'une sorte de débordement est possible en son sein. Débordement au moins sonore qui

parole. Bien que ce dernier plan, par son cadrage et un travail de la lumière relevant du clair-obscur, ne permette pas d'identifier clairement à qui appartient cette main, nous pouvons postuler qu'il s'agit fort probablement de l'homme qui parle. Alors nous aurions ici affaire à un contre-champ du plan montrant Vanda dans son lit, pourtant une certaine étrangeté demeure quant à ce que nous donne à voir ce plan. En effet, du premier plan de la séquence à ce gros plan, l'intensité et la clarté sonore des paroles de l'homme sont égales quels que soient les endroits que les différents plans nous donnent à voir. Ainsi par ce travail sonore, cette voix à laquelle répond Vanda ne semble localisable nulle part. Bien qu'à l'image nous comprenons que l'homme se trouve dans le coin de sa chambre, le mixage sonore de cette voix passant sur des plans présentant des espaces insituables les uns par rapport aux autres lui donne une capacité de dissémination. Pourtant captée au sein de la chambre de Vanda, cette voix se répand au travers de ses murs. Alors nous comprenons que cette chambre au-delà de son exiguïté – que

permet aux paroles qui y sont prononcées de se déterritorialiser parce qu'elles ne sont pas contraintes par la matérialité des lieux en même temps qu'elles se désincarnent par leur caractère acousmatique. Or s'il y a bien cette force de débordement – révélant la vivacité d'une parole – celle-ci est tout au long du film mise en péril par celle, destructrice, des pelleteuses. Si à l'image six plans montrant directement l'abattement des habitations par ces machines jalonnent *Dans la chambre de Vanda*, du côté sonore la présence de ces dernières est quasi-permanente. Ces sons intrusifs de métal s'entrechoquant avec la pierre, d'effondrement de murs et de gravats s'écroulant donnent à entendre la destruction de Fontainhas autant qu'ils évoquent la disparition de la communauté qui peuple le quartier. À l'échelle du film ces bruits engendrés par les pelleteuses sont plus nombreux en même temps qu'ils sont plus fortement audibles dans les espaces réservés aux garçons que dans la chambre de Vanda³¹. Toutefois on peut remarquer, graduellement, une augmentation du volume de ces sons à l'intérieur de la chambre. Ceci participe également d'une spatialisation des lieux par les sons en donnant à entendre le rapprochement des engins destructeurs vers cet espace d'où est – était – possible le débordement de la parole que nous avons étudié plus haut. Dès lors il convient de remarquer que cette chambre, inéluctablement, ne pourra plus accueillir les échanges qu'elle avait portés. Telles ces nombreuses scènes où Vanda recevait des amis pour parler de la vie des gens du quartier (par exemple dans celle où la jeune fille discute de la situation d'une femme emprisonnée pour avoir volé des cube Knorr) et dialoguait avec sa sœur de tout et de rien. Comme le signifie la dernière scène du film se déroulant dans sa chambre, Vanda va partir de ce lieu qui périlite malgré lui. Contrairement à leurs habitudes, les deux sœurs ne parlent pas ensemble, laissant alors la place aux bruits des pelleteuses plus proches que jamais. À l'opposé de sa présence ordinaire dans le plan, Vanda n'est pas sur son lit, pourtant cadré frontalement, mais assise dos à la caméra au bord gauche du cadre. Puis elle sort de sa chambre en traversant latéralement le plan et à la question de Zita de savoir si elle part faire sa tournée de vente de légumes, Vanda ne dit mot. Il s'agit là de sa dernière apparition dans le film, partie on ne sait où. Peut-être que cette fille qui a, tout au long du film, démontré ses talents de narratrice souhaite préserver ce qui lui reste, son corps. Partir

³¹ Dans cette situation où, dans un espace intérieur, nous entendons les destructions, on dénombre sept scènes, soit un total de vingt et une minutes et trente secondes dans les habitations des garçons et seulement trois scènes dans la chambre de Vanda, soit sept minutes et trente secondes.

pour pouvoir déployer ailleurs sa parole, trouver un autre espace qui saura accueillir ses récits.

C'est dans une chambre blanche d'un immeuble de Casal da Boba que nous la retrouvons dans *En avant jeunesse*. Si cette pièce pourrait à première vue paraître plus ouverte puisque moins exigüe, plus lumineuse et présentant une fenêtre, tout cela est relatif puisque nous comprenons rapidement que ce nouvel espace est vide, froid et dépourvu de la possibilité de faire communauté. En effet, des cinq séquences se déroulant dans cette nouvelle chambre de Vanda, la parole semble plus se brider qu'elle ne se libère. Comme enfermée dans la blancheur inquiétante de ces lieux, alors que Ventura vient lui rendre visite, Vanda ne semble plus parvenir à dialoguer. La jeune femme se laisse continuellement happer par la télévision, n'adressant pas plus de regards à son visiteur qu'à sa propre fille (présente dans deux de ces séquences). À l'aspect centrifuge de sa première chambre de *Dans la chambre de Vanda* succède ici un mode centripète, où la parole ne parvient plus à se déployer à cause de la contrainte qu'exerce ce nouvel espace. En effet les immeubles de Casal da Boba, dénués d'une quelconque singularité, présentent une « absence de relief [qui] révèle l'habitat social comme un dispositif où se duplique du même et se réfutent les valeurs humaines de la différence³². » Alors, à la Vanda que nous connaissions, empreinte d'une liberté certaine, celle que nous retrouvons dans *En avant jeunesse* une femme qui, certes n'ayant pas perdu toute son ardeur, reste bien malgré elle assignée à sa situation actuelle. Ces séquences sont chacune composées d'un unique plan fixe, pour la première d'entre elles le cadrage ne permet pas de voir la fenêtre ni la télévision de la chambre [Fig. 5], alors que les quatre autres adoptent un cadrage plus large permettant d'inclure ces éléments dans le plan [Fig. 6]. Ces derniers durent respectivement pour les cinq séquences, cinq, dix, sept, trois et une minutes. À l'exception de la dernière séquence, dans laquelle Vanda n'est pas présente, les quatre premières laissent place à sa parole, comme un monologue. Sur le temps long, donc, elle raconte comment elle a arrêté la drogue (l'héroïne) mais que celle-ci a été remplacée par une autre (la méthadone) fournie par l'État (« Moi aussi y a plein de choses que j'aimerais avoir et que j'ai pas. Réduire la méthadone... Pas souffrir... Pas avoir mal... J'aimerais être

³² MAURY Corinne, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, Paris, Hermann, coll. « L'esprit du cinéma », 2018, p. 177.

tranquille. ») ; comment elle a accouché dans un hôpital où elle n'a pas pu circuler librement (« Et moi, toute recousue, dedans, dehors, je pouvais même pas marcher. Si j'avais pu marcher, je serais partie de l'hôpital... Je me serais gênée... Ils m'ont mis dans une chambre... ») ; comment elle voudrait pouvoir éduquer sa fille mais pense disparaître avant (« Maman est malade ! Tu sais ce que maman... Regarde Bia... Regarde-moi. Maman elle pense qu'elle va pas pouvoir t'élever, ma fille. ») ; comment elle fait avec le deuil de sa mère et de Zita (« Faut que j'aille au cimetière nettoyer la tombe de ma mère et de Zita. Pour Zita, j'ai pas encore eu le courage... Demain j'arrête le deuil, j'en ai marre. On dirait que je suis en deuil de moi-même. »).

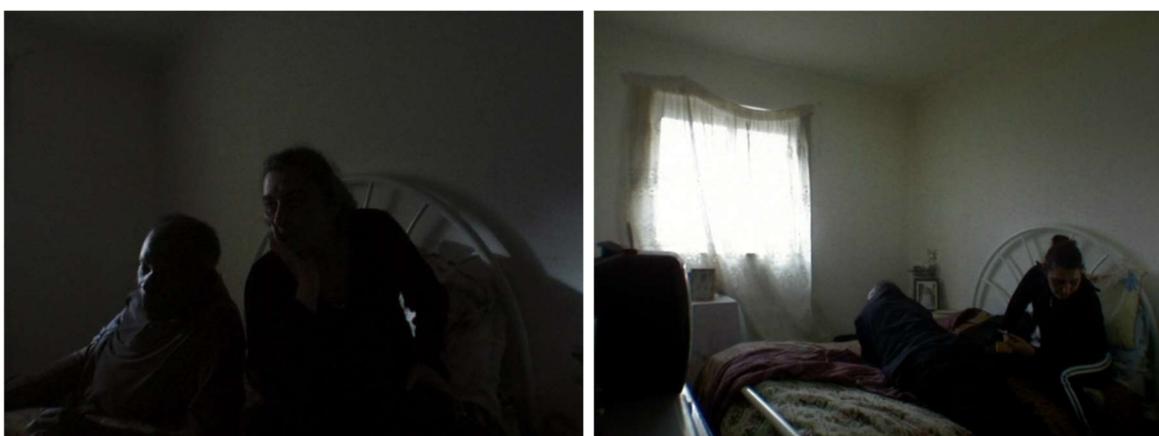


Fig. 5 et Fig. 6 – *En avant jeunesse*, Pedro Costa, 2006

Certes, Vanda raconte tout cela et bien plus, certes, nous comprenons que ce qu'elle dit de son expérience peut assurément s'étendre à d'autres femmes dans sa situation, toutefois, contrairement à sa baraque de Fontainhas où la parole pouvait sortir hors des murs, ici rien ne les traverse. Cette chambre est un véritable « *lieu politique* capable de générer ses propres conditions de paroles, de gestes, de rapports sociaux³³. » En effet, ce sont bien les lieux qui imposent cette mise en scène de la parole autant que son style direct dans lequel Vanda raconte sa vie. Alors, si la parole se trouve contrainte à cause des lieux, son déploiement est à trouver ailleurs. Car il en est bien un qui existe dans le partage que réalisent Vanda et Ventura d'un même espace et d'un même temps. La disposition de ces deux corps, ensemble dans le même plan, permet en effet la

³³ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, 4, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2012, p. 200. C'est l'auteur qui souligne.

transmission des désirs, des histoires et des expériences énoncés par la parole. Désormais Ventura, écoutant à chaque instant Vanda, porte en lui ce qu'elle lui transmet oralement³⁴.

1.3. Les nouveaux immeubles d'*En avant jeunesse*

Nous l'avons dit, un des enjeux d'*En avant jeunesse* est de témoigner des conséquences du relogement des anciens habitants de Fontainhas dans les logements soi-disant sociaux du quartier de Casal da Boba. Il s'agit alors pour les personnages d'habiter de nouveaux lieux qui, contrairement à Fontainhas, ne permettent pas de faire communauté. En effet, Casal da Boba change les modes de vie de ses habitants. Pedro Costa explique notamment que ceux-ci

« disent qu'ils préféreraient le bidonville, que c'était beaucoup mieux. "Au moins, on essayait de lutter contre les rats, d'améliorer les choses." C'était bizarrement beaucoup moins violent. Il y a une violence maintenant – je la sens aussi – une violence froide, blanche, implacable. Comme un effacement de leur mémoire collective. Et surtout, économiquement, c'est pire qu'avant : pour occuper ces nouveaux espaces qu'on voit dans *En avant, jeunesse*, il faut beaucoup d'argent³⁵. »

Ces lieux froids et blancs – outre la nouvelle chambre de Vanda – ce sont donc ces appartements que Ventura visite et dont il espère qu'ils pourront être assez grands pour accueillir tous ses enfants (« L'appartement est très petit. Je veux des chambres pour mes enfants », dit-il lors de la visite d'un premier appartement). Or ce sera tâche vaine que d'espérer pouvoir habiter ces lieux, les deux séquences de visite en témoignent. La première où Ventura dialogue avec l'agent immobilier (André Semedo) et exprime ses désirs d'emménagement contraste avec la seconde. En effet, lors de cette séquence survenant près d'une heure après la première, Ventura ne prononce que quelques mots alors que la parole d'André se fait profuse. Ce changement de paradigme d'une séquence à l'autre témoigne de l'impossibilité de ces espaces à accueillir une parole fût-elle mnémonique. Les murs des immeubles de Casal da Boba n'ont pas, non plus, l'aura de ceux de Fontainhas, qui aurait pu permettre aux personnages de s'approprier

³⁴ Nous reviendrons plus en détails sur cette situation d'écoute de Ventura dans le chapitre 8.

³⁵ NEYRAT Cyril (dir.), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa, op. cit.*, p. 163-164.

réellement ces espaces. Et c'est de manière explicite que cette imprégnation des lieux par une histoire, ne serait-ce qu'une trace, est rendue impossible. En effet, lors de sa première visite, Ventura s'appuie contre un mur blanc or, une fois s'en est-il éloigné, l'agent immobilier s'empresse d'effacer la trace qu'il a alors laissée [Fig. 7]. Ainsi ces

« nouveaux murs blancs [...] ne permettent aucune interprétation des signes, aucun jeu de déchiffrement ou de lecture, aucune histoire. Ventura dit que "dans les maisons des morts, il y a plein de choses à voir", de nombreuses traces d'histoire que les capacités d'invention des pauvres transforment en images fantastiques mais toujours liées à leurs histoires concrètes et singulières³⁶. »

Rappelons-nous à cette occasion de la scène de dialogue entre Ventura et Bete dans la maison de cette dernière. Mais de manière plus probante, s'il y a un espace qui permet à cette histoire et à cette mémoire d'exister dans *En avant jeunesse* il est certainement à trouver dans la baraque qu'occupent Ventura et Lento et où est récitée la lettre (nous y reviendrons plus loin). Au contraire, les pièces immaculées des nouveaux appartements ne permettent aucun déploiement de la parole. C'est bien ce que montre la séquence de la seconde visite. Si André, l'agent immobilier, parle abondamment, il parle un langage administratif, une langue froide et autoritaire, comme une forme d'interrogatoire à l'encontre de Ventura :

André : « Comment êtes-vous entré ? »

Ventura : « La porte était ouverte. »

André : « Toujours seul ? »

Ventura : « Oui. »

André : « C'est mieux seul. Premier étage droite. Comme vous le voyez, le salon est bien, douze mètres carré, de la bonne construction. [...] Ce changement est bien pour notre avenir. [...] »

Ventura : « La maison est pleine d'araignées. »

André : « [...] Pour finir, il faut qu'on parle des droits et des devoirs des habitants de cette maison : si vous ne payez pas le loyer, vous serez expulsés. Si vous payez pas

³⁶ VOLTZENLOGEL Thomas, *Cinéma profanes*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2018, p. 145.

l'eau vous pourrez pas vous laver. Si vous payez pas le gaz, vous mangerez pas. Si vous payez pas l'électricité, vous serez dans le noir. Et surtout, la maison peut pas servir à faire du trafic. C'est clair ? »

Se fait jour ici un dialogue impossible, les deux hommes en effet ne semblent pas pouvoir interagir. Une des réponses de Ventura – « La maison est pleine d'araignées » – est assez révélatrice de cet état des choses. Cette phrase semble en dehors du contexte et d'ailleurs André n'en tient pas compte en continuant de réciter sa logorrhée administrative. Contre cela Pedro Costa, notamment par le biais de Ventura, oppose donc « les récits fragmentés, les associations d'idées fantastiques, les anecdotes éclatées, les réflexions morcelées³⁷. » De « cette tradition orale [qui] se heurte aux traces matérielles qui ne cessent d'être effacées³⁸ » naît alors une confrontation d'ordre politique où la parole des personnages, par sa présence même, acquiert une forme de résistance face à ces lieux qui auraient pour fonction de la faire disparaître.

Dans nombre des séquences des films de notre corpus, nous observons ainsi que les paroles qui sont prononcées proposent de se dresser contre l'assignation des personnages à une situation d'invisibilisation, s'effectuant en outre par la relégation des habitants dans un quartier ne permettant plus à une communauté de se former, de demeurer et de continuer à faire passer sa mémoire. Or cette résistance par la parole ne s'accomplit pas par une dénonciation militante des causes de ce processus mais bien par la mise en scène des paroles dans les lieux qui les accueillent ou les rejettent autant que dans la forme que celles-ci adoptent. Ainsi, remarquons qu'il y a toujours, dans ces films, une façon de dire qu'en dépit de la destruction de Fontainhas ce lieu garde sa force évocatrice où des histoires peuvent encore circuler tant que des hommes et des femmes seront là pour les garder en mémoire ; que malgré le relogement à Casal da Boba, il reste encore des personnes pour écouter et pour proposer une autre parole que celle des autorités. Aussi discrète voire dérisoire que puisse paraître cette résistance, elle apparaît comme irréductible puisqu'elle s'inscrit dans le dynamisme de la mémoire qui n'est pas assignable à une énonciation unique.

³⁷ *Ibid.*, p. 147.

³⁸ *Id.*

Alors si ces lieux que nous avons exploré plus haut, inéluctablement disparaissent ou n'accueillent pas cette mémoire sous la forme orale, sont mis en scène d'autres agencements spatiaux où les paroles peuvent advenir malgré tout. Notre prochain chapitre s'attachera donc à analyser comment une telle transition dans la figuration des espaces est à l'œuvre.

Chapitre 2 : Mutations des espaces

2.1. La destruction de Fontainhas

Alors que Fontainhas est effectivement en train d'être détruit et que cet événement est rendu visible et audible dans *Dans la chambre de Vanda*, il convient de remarquer une différence de traitement dans sa figuration. Lorsque se font entendre et/ou voir les pelleteuses, que le point de vue et le point d'écoute se trouvent dans la chambre de Vanda ou bien dans les espaces réservés aux garçons, alors, les paroles s'y inscrivant ne prennent pas les mêmes formes. Nous avons déjà évoqué cette disparité lors de notre analyse de la spatialisation de la chambre de Vanda. Rappelant que dans les lieux où se trouvent les garçons les plans laissant entendre les démolitions sont plus nombreux en même temps que les destructions sont plus fortement audibles, nous constatons que la chambre de Vanda était petit à petit contaminée par ces bruits. Alors la parole qu'elle pouvait accueillir, malgré elle, était mise en péril. Attardons-nous dorénavant sur la mise en scène de la parole dans ces lieux que sont les habitations des garçons, apparemment, plus directement affectés par les destructions. Apparemment, puisqu'en effet si nous étudions la topographie de Fontainhas, alors nous remarquons que, de la chambre de Vanda ou de la baraque de Pango, ni l'une ni l'autre ne sont plus éloignées des nombreuses démolitions³⁹. D'autre part parce que, du point de vue diégétique, il ne convient pas seulement de considérer la place que prennent à l'image ou au son les destructions pour déterminer si celles-ci prennent ou non le pas sur la parole, mais aussi d'estimer sa nature.

Si la parole ayant cours dans la chambre de Vanda est majoritairement d'ordre réaliste en ce qu'elle exprime concrètement la réalité brute de la situation, celle prenant place dans les baraques des garçons s'ancre plus volontiers dans un registre poétique. Précisons tout de même qu'il ne convient guère d'opposer frontalement réalisme et poétique mais bien de percevoir deux modes, non exclusifs, d'apparition et d'énonciation de la parole. Autrement dit, d'étudier de quelles manières la figuration des espaces masculins est plus propice à accueillir une parole poétique.

³⁹ Cf. André Salgueiro Martins, *op. cit.*, p. 162-163.



De haut en bas. Fig. 7 ; Fig. 8 et Fig. 9 – *Dans la chambre de Vanda*, Pedro Costa, 2000

À près de deux heures du début de *Dans la chambre de Vanda*, survient une nouvelle séquence se situant dans la maison de Nhurro. Celle-ci débute avec un gros plan sur le visage du jeune homme [Fig. 7], s'en suit un second cadrant des jambes [Fig. 8] avant d'en venir à un plan d'ensemble dévoilant la table autour de laquelle se drogue le groupe des garçons [Fig. 9]. Éclairées à la lumière des bougies, nous ne pouvons pas bien discerner où se déroulent ces scènes, ni même si les deux premiers plans s'inscrivent dans la même chronologie que le troisième. Ce n'est que lors de ce dernier que Rouquin ouvrira la fenêtre, laissant entrer la lumière du jour et découvrant l'espace où les garçons ont l'habitude de se droguer autour d'une table. La bande sonore, quant à elle, est homogène puisqu'elle se poursuit d'un plan à l'autre avec d'identiques bruits de destruction et le chant d'un oiseau. Ainsi, grâce au son, pouvons-nous reconstituer une continuité spatiotemporelle. Dans le premier plan, Nhurro annonce sur un ton relativement calme, non sans une

certaine résignation, « C'est l'heure les mecs. On abandonne le navire. » Le second plan laisse entendre la voix d'un homme cherchant avec ses mains une puce sur ces jambes :

« Je t'aurai. Déjà une semaine que t'es planquée là. T'es pas une puce, t'es un bœuf. Je t'ai eue. T'as perdu. » Dans le troisième plan ce sont Rouquin et Nhurro qui parlent :

Rouquin : « Le sol est tout en carrelage. Il manque que les portes. En haut, on a des fenêtres, quand on dort, personne ne peut entrer. En bas, le seul inconvénient c'est les portes, mais pour le reste... Des murs bien peints, une vraie maison, toute propre, rien n'est sale. Faudra juste faire le ménage. »

Nhurro : « J'espère que j'oublie rien. »

Rouquin : « C'est tout ce qu'on aura à faire. »

Puis dans un quatrième plan, resserré, cadrant la taille de Nhurro, nous l'entendons se questionner (« Mes clefs ? »). Comme peuvent le suggérer les paroles qui sont prononcées, il s'agit en effet de la dernière séquence qui se déroulera dans cette habitation. Celle-là même qui avait accueilli les garçons, ensemble pour se droguer, préparer leur départ, s'échanger divers biens, etc. L'enchaînement des plans de cette dernière séquence est symptomatique des différents modes de mise en scène de cet espace : gros plans ou plans larges, dans la pénombre ou à la lumière du jour. Remarquons dès lors que les plans larges sont généralement diurnes tandis que ceux plus rapprochés, tels les gros plans, proposent un travail de clair-obscur. À l'abri du jour où les pelleuses œuvrent à la destruction du quartier, ces gros plans sur des visages, légèrement éclairés à la lueur d'une bougie, créent des espaces où peut s'exprimer une certaine forme de résistance à l'effondrement avéré des lieux. Il apparaît en effet que, malgré tout, quelque chose puisse survivre en ces espaces : la parole des dépossédés s'offrant alors sur un mode poétique. Et même s'il s'agit, face à la situation, de dire son impuissance, celle-ci peut devenir une véritable puissance. Ce retournement s'apparente à ce qu'indique Georges Didi-Huberman dans *Survivance des lucioles* lorsque, poursuivant les réflexions de Walter Benjamin puis de Georges Bataille sur l'expérience, il écrit :

« Le cours de l'expérience a chuté, sans doute. Mais la chute est encore expérience, c'est-à-dire contestation, dans son mouvement même, de la chute subie. La chute, le non-savoir deviennent puissances dans l'écriture qui les transmet. "L'impuissance crie en moi", écrit sans doute Bataille. Mais, ce cri, s'il parvient, s'il émet son signal, sa lueur, sera puissance de contestation. Le silence aussi est faiblesse, mais "le refus de communiquer est un

moyen de communiquer plus hostile [donc] le plus puissant." Il est très significatif que Bataille, de cette puissance, offre quelques exemples qui concordent avec ce que Walter Benjamin avait espéré des images, précisément : *corps lumineux passagers dans la nuit*⁴⁰. »

En effet, au-delà du contenu des paroles où se fait entendre une forme de désespoir tel l'échange que nous avons mentionné plus haut, ou encore celui entre Nhurro et Béquille aux alentours d'une heure du début du film (Béquille : « Yuran ? Je vais mourir » / Nhurro : « Va dormir Paulo. Les mauvais ne meurent jamais. Ce sont les innocents qui meurent. »), c'est bien leur mise en scène qui laisse advenir une forme poétique. Mise en scène qui permet ainsi de transformer, au moins dans la diégèse, le cours des événements. Puisque contre l'inéluctable disparition des lieux, se créent alors des espaces, où s'inventent d'autres conditions d'énonciation, et par ce biais, de nouvelles manières d'être face à la démolition de Fontainhas. Ces espaces deviennent alors de véritables refuge où peut se donner à voir une résistance politique puisqu'ils redistribuent le partage habituel des voix, des places et des temps en le renversant. La puissance n'est plus celle des pelleteuses mais appartient désormais à ces garçons qui narrent leurs expériences passées et présentes, réaffirmant ainsi leurs histoires. Ainsi ces plans, déjouant le cours des événements, peuvent être perçus comme de réelles images survivantes, qui par leur existence même, permettent de lutter contre la disparition programmée du quartier.

Si cette mutation de lieux soumis à leur disparition planifiée en espaces de résistance s'effectue relativement discrètement, ce qui n'enlève rien à sa force, d'autres changements sont plus manifestes.

2.2. Autour de la barque dans *En avant jeunesse*

Dans *En avant jeunesse*, moins d'une dizaine de minutes avant la fin du film, une scène dénote du reste du long-métrage. Il s'agit d'un plan large cadrant dans un premier temps des arbres au bord d'une rivière qui nous est dévoilée par un mouvement panoramique vers la droite. Au-delà de la rivière au premier plan, à l'arrière nous voyons

⁴⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, p. 124. C'est l'auteur qui souligne.

des maisons devant lesquelles passent des voitures. Le panoramique se poursuit avant que le plan ne devienne fixe lorsqu'est révélé un pont au-dessus du cours d'eau. Une barque suit le cours de la rivière, traversant le plan vers l'avant puis disparaissant hors-champ. À son bord se trouvent Lento et Ventura qui porte, autour de la tête, un bandage blanc. Précédemment dans le film nous avons pu comprendre que celui-ci indique que les séquences où Ventura le porte ne se déroulent pas, telles les scènes dans la chambre de Vanda, dans le présent. Tout autrement, ces moments sont une figuration du temps où la révolution des Œillets est en train de se dérouler, nous sommes donc dans le milieu des années 1970 lorsque Ventura était encore un maçon et que dans l'exercice de ce métier, il est tombé d'un échafaudage, se blessant à la tête. C'est à cette époque également que lui et son ami Lento ont dû se cacher du Mouvement des Forces Armées (MFA).

Cette scène de la barque, pourtant dépourvue de toute parole, nous intéresse particulièrement puisqu'elle nous apparaît comme caractéristique de la chronologie déconstruite ayant cours dans *En avant jeunesse*, en cela qu'elle peut être vue comme la plus figurative du passage d'un temps à un autre. La séquence la précédant se déroule dans un appartement calciné, celui de Lento. Ventura rejoint son compagnon et amorce une discussion sur ce moment de l'incendie.

Ventura : « On dit que tu t'es jeté par la fenêtre. On dit que tu t'es jeté par la fenêtre avec tes quatre enfants, ta femme, et que tu t'es écrasé sur une voiture. On dit que t'as crié très fort. »

Lento : « J'ai hurlé à mort. J'ai appelé ma mère, mon père, les pompiers, sainte Barbe généreuse. J'ai même crié ton nom. Après, ça a été le noir total. Tu vois mes mains ? »

Ventura : « Toutes brûlées. » [...] « Mais, ni les flics, ni les brigades révolutionnaires, ni les gitans, ni les blancs n'ont réussi à brûler notre baraque. »

Lento : « J'avais jeté une allumette sur le matelas. »

Dans les sept précédentes séquences où Ventura et Lento se retrouvent pour réciter une lettre les deux hommes se trouvent dans une baraque. Cette dernière les accueille comme un refuge coupé du monde. En effet les bruits extérieurs ne l'atteignent que très rarement, à l'exception de la sixième séquence où nous pouvons entendre des sons du parc environnant. C'est qu'à ce moment le coup d'État vient tout juste d'avoir lieu, Lento indique que « maintenant il y a ce coup d'État. Que des soldats, des vrais sanguinaires,

des chars... Ils finiront par arriver chez nous. [...] La nuit dernière les jeeps sont passées. Ils ont pris Jaya et ils l'ont emmené dans la forêt de Sintra. Il l'ont roué de coups et l'ont attaché à un pin. Le malheureux. C'est le premier mais ce sera pas le dernier. » Nous pouvons ainsi comprendre que les séquences se déroulant dans la baraque, celles-là qui font se retrouver Ventura et Lento, se déroulent bien à cette époque. Or la séquence dans l'appartement de Lento, puisque Ventura ne porte plus son bandage blanc, ne se passe pas quant à elle en ce temps. Les deux comparses se trouvent maintenant, non seulement dans le présent de la diégèse, mais surtout dans leur futur, relativement aux séquences dans la baraque. Ainsi nous pouvons comprendre comment Lento est dorénavant en mesure de réciter la lettre, alors qu'il avait jusque-là refusé de l'apprendre, puisqu'une trentaine d'années sépare ces moments.

La scène de la barque intervient à la suite de celle dans l'appartement de Lento, or Ventura a de nouveau son bandage, il s'agit donc d'un instant nous ramenant au milieu des années 1970. La séquence suivante quant à elle propose un retour au présent, Ventura entre dans l'appartement de Vanda alors qu'elle en sort pour faire le ménage dans le logement voisin. Chez Vanda, Ventura observe un bouquet de fleurs rouges dans le salon avant de se rendre dans la chambre, où il s'allonge sur le lit. Aucune parole n'est prononcée, le vieil homme regarde la télévision tandis que Beatriz, la fille de Vanda, reste au pied du lit. Si nous commençons en disant que la scène de la barque dénotait du reste du film, celle-ci n'est pourtant pas si hors de propos puisque nous pouvons voir l'enchaînement des trois séquences comme synthétisant les passages d'un temps à un autre qui ont lieu dans *En avant jeunesse*. Remarquons en effet, de façon prosaïque, qu'une barque permet de se déplacer, ce qu'accomplissent ici Ventura et Lento. Ils se meuvent dans l'espace, comme Ventura tout au long du film a voyagé à travers des temps différents ; comme Lento a également pu accomplir ce chemin en apparaissant dans son appartement, telle une projection dans son futur. C'est d'ailleurs le temps de cette séquence que, dans les propos des deux hommes, se sont adjointes les évocations de l'incendie de l'appartement calciné de Lento et celui de la baraque du temps des années 1970. Alors, la barque serait cet espace qui, métaphoriquement, permettrait de figurer ce que par ailleurs suggère la parole. Le panoramique qui accompagne ce plan n'est pas seulement un mouvement qui permet d'y retrouver spatialement l'embarcation mais peut-être, aussi, une manière de nous indiquer qu'un passage à travers temps s'effectue. Cette

scène ainsi figurée et située à ce moment du film ne doit certainement pas être perçue comme une sorte d'utopie, mais bien comme un espace et un temps matériels pouvant, réellement, être éprouvés.

Dans une conférence intitulée « Des espaces autres », donnée en 1967 et dont la publication ne sera autorisée qu'en 1984, Michel Foucault propose la notion d'hétérotopie pour caractériser des espaces qui seraient des « sortes d'utopies effectivement réalisées, dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables⁴¹. » S'appliquant à caractériser les hétérotopies selon six principes, Foucault, à l'occasion du quatrième fondement, explique que « les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel⁴² ». Dans cette perspective la scène de la barque dans *En avant jeunesse*, si nous ne l'isolons pas mais la mettons en regard des séquences l'encadrant, pourrait se rapprocher d'une telle conception de l'espace et des temporalités. Nous l'avons décrit, cette scène se déroule au passé, donc dans un temps antérieur à celui de la diégèse initiale, le présent en outre représenté dans les séquences avec Vanda. Ce n'est pas la seule à proposer cette temporalité, pourtant elle est celle qui rend tangible à l'échelle du film la multiplicité des périodes en ce qu'elle la figure concrètement. Les mouvements du plan, le panoramique et le trajet que la barque dessine sur la rivière, proposent une image à ce qui est suggéré par la parole. Toutefois, ni la parole ni l'image ne se trouvent appauvris par cette mise en scène qui, ainsi décrite, pourrait apparaître comme une manière d'explicitier un procédé mis en place au cours du film. Au contraire, et cela tient en partie à la nature d'une barque et l'imaginaire qu'elle charrie avec elle en tant que « morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer [se faisant ainsi] la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence⁴³. » Comprenons alors que

⁴¹ FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits. 1954-1988*, t. 4, 1980-1988, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1994, p. 755-756.

⁴² *Ibid.*, p. 759.

⁴³ *Ibid.*, p. 762.

cette scène tient sa puissance de son aspect quelque peu mystérieux, du fait qu'elle laisse au spectateur toute sa faculté d'imagination, gardant implicite sa qualité de liaison entre les temps et les espaces.

2.3. Les échappées

Nous avons jusqu'alors abordé des espaces en mutation, autrement dit des espaces figurant le moment d'un passage. Il en est d'autres qui présentent quant à eux les espaces succédant à cette transformation.

Vitalina, tel Vanda et Ventura, est un des personnages phares de notre corpus. Elle apparaît dans un premier temps dans *Cavalo Dinheiro* où nous découvrons une partie de son histoire. Son mari, Joaquim, était un immigré cap-verdien venu au Portugal en quête d'un travail, d'une vie meilleure. Il meurt sur le continent le 23 juin 2013, y est enterré le 27, or Vitalina débarque sur le sol lusitanien le 30 juin, soit trois jours après les obsèques. Lorsqu'elle arrive dans le bidonville de Cova da Moura où est décédé son mari, Vitalina rencontre d'autres hommes ayant connu Joaquim au Portugal. Amis, voisins ou collègues, ceux-ci habitent ces lieux autant qu'ils les hantent. De la même manière, Joaquim, bien que décédé, semble également hanter, si ce n'est le quartier, au moins la maison de Vitalina qui fut par ailleurs la sienne. C'est donc dans sa mort qu'il resurgit pour elle, d'abord administrativement dans les documents officiels que celle-ci reçoit pour annoncer sa disparition et qu'elle lit dans *Cavalo Dinheiro*. Ensuite à travers les récits énoncés dans *Vitalina Varela* : ceux que les hommes du quartier donnent à Vitalina, et les siens. Lorsqu'elle se retrouve seule dans la maison de Joaquim, Vitalina s'adresse à lui dans de longs monologues qui disent aussi bien son histoire commune avec Joaquim que ses ressentiments à son égard. Par exemple, assise dans la salle de bain, à près d'une heure du début du film, elle dit :

« Quand je t'ai écrit pour demander de l'argent, tu n'as pas répondu, tu es resté silencieux. Tu pensais que c'était une plaisanterie : "Si j'avais su que ça serait si fatiguant, je ne serais pas venu passer 45 jours de vacances au Cap-Vert." Après ton départ, j'ai travaillé très dur. J'ai pris soin de toutes les portes, toutes les fenêtres. J'ai construit une citerne d'eau. J'ai vendu un autre veau et acheté plus de portes et de fenêtres. Je travaillais enceinte d'une petite fille dont tu ne sais même pas le nom. Je portais des sacs de 50 kilos de

ciment, sur ma tête, chaque jour. Un de mes pieds est devenu plus gros que l'autre. Tu ne l'as jamais vu. Tu n'es jamais entré dans notre maison après qu'elle soit finie, toute peinte. Tu répétais que tu viendrais, que tu viendrais... Et tu es mort, et tu n'es jamais venu⁴⁴. »

Se donne ici à entendre un éloignement entre Vitalina et Joaquim, celui, physique, qu'a établi ce dernier en ne revenant que deux fois au Cap-Vert en trente-cinq ans. Distance également instaurée par le silence de Joaquim qui n'adressa que très peu de nouvelles – une ou deux lettres – à Vitalina tout ce temps durant. C'est donc avec la mort de Joaquim que les deux amants peuvent s'adresser l'un à l'autre, si Vitalina le fait par ses mots, la présence de Joaquim se fait sentir à travers sa maison. En effet, cet espace trouve lui aussi à s'exprimer, interagissant avec la présence de Vitalina.

Une des scènes les plus symptomatiques de cette expressivité pour le moins singulière intervient quelques minutes après le monologue que nous venons de mentionner. Comme une réponse de l'espace aux paroles de Vitalina et alors que celle-ci, cadrée à travers une fenêtre grillagée de la salle de bain, prend une douche, des pierres lui tombent sur la tête. C'est que, comme cela s'observe autant que cela s'entend, Vitalina ne semble pas être la bienvenue en ces lieux. Les pierres qui la frappent accomplissent ainsi ce qui seulement était dit, comme un redoublement par l'image des paroles que cette femme a pu entendre dès son arrivée sur le tarmac métropolitain (« Ici au Portugal il n'y a rien pour toi. Sa maison n'est pas la tienne »). Or, il ne s'agit pas de s'apitoyer avec misérabilisme sur la condition de Vitalina mais au contraire de réaffirmer sa dignité et sa résistance. Ainsi, alors que d'anciens camarades de Joaquim, au début du film, viennent lui adresser leurs condoléances, projetant leurs ombres sur son visage, celles-ci ne peuvent la figer dans l'obscurité. En effet, subsiste toujours l'éclat de son regard, et lorsque Vitalina se relève alors, le cadre suit son mouvement. Il ne s'agit pas là d'un simple geste d'accompagnement mais surtout une manière de donner à voir la force de Vitalina, dans sa manière de résister en prenant en charge la configuration de l'espace au sein d'un plan. Appropriation du mouvement d'un plan, donc, Vitalina, telle une monteuse, parvient également à déterminer le passage d'un plan à un autre.

⁴⁴ Les paroles que nous retranscrivons sont nos traduction des sous-titres de la copie numérique de *Vitalina Varela*.

À deux reprises dans *Vitalina Varela*, le spectateur est transposé dans un autre lieu que Cova da Moura, dans une maison se trouvant dans le paysage volcanique cap-verdien. La première de ces séquences survient après un plan montrant une Vitalina magistrale bravant le vent lisboète sur le toit de sa maison pour le consolider en y disposant une bâche en plastique. La seconde séquence, constituant par ailleurs les derniers plans du film, intervient après que Vitalina soit sortie de sa maison du quartier afin de constater que des hommes sont en train de réparer son toit. Dans les deux cas le passage d'une séquence à l'autre se fait avec un raccord *cut*, ceci accentuant leur caractère inopiné, par la soudaineté de la coupure. Au Cap-Vert, nous découvrons deux jeunes personnes. Dans la première occurrence de cette séquence l'homme reste à dormir dans le lit tandis que la femme sort sur le parvis de la maison et contemple le paysage. Dans un second temps c'est un plan d'ensemble qui cadre la maison [Fig. 10]. Le garçon est au travail sur le toit tandis que la fille lui apporte des parpaings. Elle monte sur le toit, puis se dirige sur la droite et regarde au loin. Ni l'une ni l'autre de ces séquences n'est située temporellement. S'agit-il d'un souvenir de Vitalina ? Ou bien serait-ce une représentation, au présent, de la situation d'un couple cap-verdien ? Chacune de ces propositions est vraisemblable. En effet, la ressemblance physique de la jeune femme avec Vitalina est plutôt frappante autant que cette maison en construction fait écho à celle que Vitalina et Joaquim ont réalisée par le passé. Pourtant, si nous sortons du point de vue diégétique, et que nous prenons en compte le fait que ces deux jeunes adultes sont incarnés par les véritables enfants de Vitalina et Joaquim, vivant toujours au Cap-Vert, alors peut-être faudrait-il pencher pour la seconde hypothèse. En réalité, que ces séquences désignent strictement un temps passé, présent ou futur compte peu puisqu'elles tiennent justement leur puissance de cette indétermination. Ce qui importe est la manière dont l'apparition de ces plans convoque conjointement ces différentes temporalités, n'enfermant pas les personnages dans une position univoque. Dans cette perspective, rappelons-nous d'une différence que relevait Georges Didi-Huberman quant aux manières d'exposer les peuples :

« Il ne suffit donc pas que les peuples soient exposés *en général* : il faut encore se demander *dans chaque cas* si la forme d'une telle exposition – cadre, montage, rythme, narration, etc. – les enferme (c'est-à-dire les aliène et, en fin de compte, les expose à

disparaître) ou bien les désenclave (les libère en les exposant à comparaître, les gratifiant ainsi d'une puissance propre d'apparition)⁴⁵. »

Les deux séquences cap-verdiennes agissent telles de véritables échappées puisqu'à l'insalubrité de la maison lisboète répond la promesse de solidité de celle en construction, à l'enfermement des intérieurs lusitaniens s'affirme ici l'ouverture de l'édifice insulaire. Manière de donner à voir une forme d'espérance, du moins un répit accordé à Vitalina tout autant que de donner forme à un désenclavement. Celui-ci trouve à s'exprimer à la fois poétiquement et politiquement. En effet, ces moments pris entre survivance et devenir figurent ainsi de nouveaux usages possibles de l'expérience que Vitalina fait de Cova da Moura. Se donne à voir ici sa véritable puissance qui, malgré tout, préserve imagination et désir, faisant advenir de nouvelles représentations se détournant de celles auxquelles la protagoniste pourrait être assignée.



Fig. 10 – *Vitalina Varela*, Pedro Costa, 2019

Nous avons ici remarqué des moments particuliers des films initiant une bascule dans la figuration des espaces. Or, ceux-ci ne sont que passagers, il s'est agi de saisir des espaces qui, parce qu'ils sont dotés d'une expression leur étant propre, accompagnent ou engagent une rupture dans le mode de représentation. En interagissant avec les paroles

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, op. cit., p. 144.

qui sont prononcées, peuvent en effet advenir d'autres espaces, qui eux perdurent, plus propices à accueillir des modes d'expression plus fragmentés.

Chapitre 3 : Espaces désarticulés

3.1. Les espaces institutionnels de *Cavalo Dinheiro*

Les chambres médicales

Les premières paroles prononcées de *Cavalo Dinheiro* sont celles s'inscrivant dans une chambre d'hôpital où est alité Ventura. Cinq hommes entrent dans la pièce et l'un d'eux, Joaquim, vient s'asseoir sur le lit avec Ventura tandis que les quatre autres restent debout au pied du lit [Fig. 11]. Joaquim et Ventura initient alors un dialogue :

Ventura : « Je croyais que tu avais émigré, en France, à Nice. »

Joaquim : « Les soldats t'ont bien salement arrangé. »

Ventura : « Personne ne m'aime. Pas même les forces armées. »

Joaquim : « Nous sommes ensemble dans la vie et dans la mort... »

Ventura : « Je n'ai pas peur de la mort. »

Joaquim : « ...car rien ne peut nous manquer. Tu te souviens de nos camarades ? »



Fig. 11 – *Cavalo Dinheiro*, Pedro Costa, 2014

C'est alors que Joaquim présente un à un ses anciens camarades, les quatre hommes restés au bout du lit : Delgado, Benvindo, Lento (le quatrième n'est pas

présenté). Se succèdent, au cours de ces rapides présentations de la vie de chacun, des gros plans sur les visages. Joaquim indique quels ont été les drames de la vie de ces hommes : Delgado a mis le feu à sa maison, Benvindo a été blessé par une poutre et est tombé du troisième étage pendant son travail et Lento, depuis une rafle policière, a besoin d'une piqûre quotidienne pour les nerfs durant le restant de sa vie. C'est ensuite dans un plan large cadrant la chambre de telle manière qu'on puisse y apercevoir à la fois Ventura, Joaquim et les autres hommes que se conclue la scène.

Ventura : « Qu'est-ce que les soldats vont nous faire ? »

Joaquim : « Rien. Notre vie va continuer à être compliquée. On va continuer à tomber du troisième étage. On va continuer à être écharpé par les machines. On va continuer avec nos maux de têtes, de poumons... brûlés, coupés, rendus fous. C'est ainsi que nous vivons et que nous mourrons, à cause des tâches d'humidité sur les murs de nos chambres. C'est ainsi qu'on va continuer à mourir. C'est cela notre maladie. Si tu ne me tues pas avant avec ton coutelas⁴⁶... »

Ce qui apparaît comme singulier dans cette séquence se trouve dans le fait que Joaquim parle à Ventura comme s'ils se trouvaient dans le moment de la révolution des Œillets (ou dans l'immédiat après-révolution). Or c'est bien dans le monde contemporain que semble se dérouler la scène (quelques séquences plus tard, cela nous sera en effet confirmé lorsqu'une autre protagoniste du film, Vitalina, parlera d'un événement s'étant déroulé le 30 juin 2013). C'est qu'ici, sont conjugués des temps différents au sein d'une même séquence, ce qui coïncidera avec le film tout entier. Par ailleurs, si nous adoptons un regard rétrospectif sur le film en général et sur les scènes de chambres d'hôpital en particulier, ces dernières entrent en résonance avec celle que nous venons d'évoquer. En effet, deux scènes surviennent également dans ces lieux, une à la quinzième minute puis une autre à la quarante cinquième. Respectivement, l'une montre Joaquim entrant, la nuit, dans la chambre de Ventura et lui assenant, dans un souffle, « Avoue ! » ; l'autre nous donne à voir Ventura attaché par des bandages à un brancard. Joaquim s'en approche et

⁴⁶ Les paroles que nous retranscrivons sont notre traduction à partir des sous-titres anglais du DVD édité par Second Run et du découpage réalisé par Maria del PILAR GAVILANES, *La construction du commun dans le cinéma de Pedro Costa*, Paris, Centre de Recherches sur les Arts et le Langage, Thèse de doctorat, EHESS, soutenue le 5 mars 2016, vol. 2.

se satisfait des coups de poignard qu'il lui a infligés. Une séquence antérieure nous a en effet montré les deux hommes se faire arrêter par des militaires après une violente dispute. Chacun a un couteau dans la main, Joaquim les vêtements déchirés et Ventura au sol, la tête en sang. Aussi, la chronologie exposée dans le déroulement du film ne correspond pas à la véritable chronologie des événements. Les paroles que nous entendons dans la première séquence ne sont donc pas directement compréhensibles pour ce qu'elles sont. Leur mise en scène induit alors un nécessaire travail de reconstruction par le spectateur, au fur et à mesure que le film se déroule.

Ces paroles de la première séquence appartiennent donc à des temps autres, en somme elles ne se réfèrent ni réellement au présent, ni véritablement au passé. C'est en reprenant les réflexions deleuziennes sur le cinéma que nous pouvons alors déchiffrer cette mise en scène. La parole dans *Cavalo Dinheiro* acquiert en outre un caractère prosopopéen⁴⁷ par cet agencement particulier des temps où

« Il n'y a plus cette fois un futur, un présent et un passé successifs, suivant le passage explicite des présents qu'on discerne. [...] il y a *un présent du futur, un présent du présent, un présent du passé*, tous impliqués dans l'événement, enroulés dans l'événement, donc simultanés, inexplicables⁴⁸. »

Se produit alors un renversement par rapport aux deux films précédents. En effet, auparavant les lieux possédaient un pouvoir de conditionnement de la parole et des temps, ici il semblerait au contraire que ce soit la parole qui ait cette puissance quant à la représentation des lieux. Ce serait donc elle qui aurait la charge de leur figuration, à travers les récits des personnages, l'expression de leur mémoire. En effet, les paroles ne semblent pas se fixer en un lieu précis mais plutôt le hanter, contribuant à lui donner une nouvelle image, une nouvelle signification. Ainsi, à l'image de la mémoire des personnages, ces espaces sont représentés de manière parcellaire ; alors que la première

⁴⁷ La prosopopée est une figure de style qui, étymologiquement, signifie « faire visage » et « consiste à mettre en quelque sorte en scène, les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés ; à les faire agir, parler, répondre, ainsi qu'on l'entend ; ou tout au moins à les prendre pour confidents, pour témoins, pour garants, pour accusateurs, pour vengeurs, pour juges, etc. ; et cela, ou par feinte, ou sérieusement, suivant qu'on est ou qu'on n'est pas le maître de son imagination » dans FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 404.

⁴⁸ DELEUZE Gilles, *L'image-temps, Cinéma 2*, Paris, Minit, coll. « Critique », 1985, p. 132.

apparition de la chambre d'hôpital se produit en plein jour, les suivantes se font dans un travail relevant du clair-obscur, cachant ainsi certains éléments de la pièce à notre regard. De cette représentation fragmentaire des lieux, où le spectateur ne peut donc plus uniquement se reposer sur l'image, reste alors la parole. Cette parole prosopopéenne offre aux spectateurs des indices nous permettant de mieux appréhender ces lieux suivant la manière dont les voix des personnages se les approprient par l'expression de la mémoire. S'établit alors une nouvelle relation entre les paroles et les lieux où « le pouvoir de la hantise métamorphose l'espace – donnant naissance à un lieu –, autant [que] *le pouvoir du lieu reconfigure la hantise* elle-même⁴⁹. » En effet, il s'agit bien ici d'un partage entre la parole et les lieux où chacun se pense l'un l'autre, l'un par l'autre. La mise en place de cette relation laisse alors apparaître la manière dont les corps de ces immigrés cap-verdiens ont été traités dans ces institutions (nous reviendrons sur ce point dans la seconde partie de notre étude). C'est bien de cela qu'il était question dans le premier dialogue entre Ventura et Joaquim lorsque ce dernier expliquait que leur vie allait continuer ainsi, une vie soumise au bon vouloir des institutions (travail, hôpital, militaire, etc.). Réagencer la relation entre les lieux et les espaces qu'ils portent, les voix et les temps permet alors un retournement de la hiérarchie, où ce ne seraient plus les institutions qui commandent mais les personnages.

Les espaces administratifs

Outre ces chambres médicales, Ventura déambule dans différents espaces : hôpital, préfecture, usine, poste de police, base militaire, etc. Il s'agit ici de réinvestir ces espaces, qui autrefois ont été des lieux d'instrumentalisation des corps, afin d'y faire advenir une parole qui permettrait de se les réapproprier.

Une séquence dans une usine survenant au bout d'une heure de film nous permet de mieux saisir cet aspect du film. Alors que Ventura y entre nous découvrons qu'elle a été laissée à l'abandon. Parcourant le hangar, l'homme s'arrête devant un téléphone, en saisit le combiné et demande à parler au contremaître, monsieur Ernesto. Bien évidemment personne ne lui répond puisque le téléphone ne semble pas en état de marche, ce qui n'empêchera pas Ventura de le détériorer un peu plus en le traînant par terre.

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu*, Paris, Minuit, 2001, p. 142.

Continuant sa déambulation dans l'usine, il arrive dans un bureau où se trouve son filleul Benvindo. Ce dernier annonce qu'il ne sortira pas d'ici sans son salaire et qu'il attend depuis longtemps, depuis vingt ans. S'enchaîne alors une série de questions, de la part de Ventura, demandant des nouvelles des anciens ouvriers. Benvindo y répond de manière à ce que nous entendions les destins de chacun : « Correia s'en est bien tiré. » ; « Arlindo a pris femme et enfants et s'est tiré » ; « Piskiza est au quartier, à Boba. Lui aussi attend son salaire » ; « Germano, le malheureux, est mort haché par la machine, ses tripes étalées sur le sol. Sa casquette et sa veste sont encore pendues au vestiaire ». Benvindo quant à lui n'a pas été viré mais a eu une crise d'épilepsie et a été emmené à l'hôpital où il est resté trois mois dans le coma. Quand il est revenu, « tout était détruit. Le patron s'est enfui, laissant l'entreprise en faillite. » Ventura s'assied ensuite aux côtés de Benvindo et les deux entonnent une chanson, « Pepe Lopi » du groupe Os Tubarões.

Dans un entretien aux *Cahiers du cinéma* en 1974, Michel Foucault expliquait :

« Il y a un véritable combat. Et quel en est l'enjeu ? C'est ce qu'on pourrait appeler en gros la *mémoire populaire*. Il est absolument vrai que les gens, je veux dire ceux qui n'ont pas le droit à l'écriture, à faire eux-mêmes leurs livres, à rédiger leur propre histoire, ces gens-là ont tout de même une manière d'enregistrer l'histoire, de s'en souvenir, de la vivre et de l'utiliser. Cette histoire populaire était, jusqu'à un certain point, plus vivante, plus clairement formulée encore au XIX^e siècle, où il y avait par exemple toute une tradition des luttes qui se traduisaient soit oralement, soit par des textes, des chansons, etc.⁵⁰ »

Ce chant entonné en créole cap-verdien par Ventura et Benvindo contribue à réaffirmer cette mémoire populaire, puisque « Pepe Lopi » témoigne des conditions de vie des immigrés cap-verdiens venus au Portugal et devenant des travailleurs exploités. Alors, avec leurs voix, Benvindo et Ventura chantent : « Je suis affamé et je ne peux pas manger. J'ai soif et je ne peux pas boire. J'ai sommeil et je ne peux pas dormir, l'Achada São Francisco me manque, Achada Bela Kusa me manque, le camarade Pepe Lopi me manque. » Cette langue vernaculaire prononcée en ces lieux offre alors une possibilité de résister, dans la langue même, voire de demander des comptes. C'est bien ce que fera

⁵⁰ BONITZER Pascal et TOUBIANA Serge (propos recueillis par), « Anti-rétro. Entretien avec Michel Foucault », *Cahiers du cinéma*, n°251-252, juillet-août 1974, p. 7.

Ventura dans la scène suivante en se rendant dans le bureau de monsieur Ernesto. Le bureau de l'ancien contremaître de l'usine, dans le même état que le reste de l'usine, est désert. Or cela n'empêche pas Ventura de faire fi de cette absence puisque, comme s'il s'adressait à monsieur Ernesto, il dit :

« Monsieur Ernesto ? Je peux m'asseoir ? Je vais rester debout. Je restais toujours debout au bureau. Je vais m'asseoir. Vous dites que vous allez couper mon salaire, de 4 500 à 3 300. Vous dites que je n'ai pas l'âge ? Vous dites que je n'ai que dix-sept ans ? J'ai dix-neuf ans et trois mois ! Monsieur Ernesto, je voudrais acheter des briques pour construire ma maison. Je peux vous payer 1 000 par mois, huit mois, 8 000. Il me faut du ciment. Huit sacs de ciment. »

Le plan suivant nous laisse découvrir l'ombre d'un homme à travers la vitre opaque d'une porte, elle l'ouvre, permettant alors à Ventura de sortir de la pièce. Dans ses mains une enveloppe avec des billets. Or, contrairement à ce que l'on pourrait s'attendre, Ventura ne se retrouve pas dans l'usine par laquelle il était arrivé, mais dans un autre bâtiment qui – bien que semblable – s'apparente à une préfecture. Plus de traces de Benvindo, c'est Vitalina qui est là maintenant, attendant sa pension de veuve.

Si nous avons pu faire part d'une absence dans le bureau, il faudrait peut-être maintenant parler, non pas d'une absence, mais d'une présence fantomatique. Qui se cache derrière cette silhouette ? Serait-ce monsieur Ernesto, Benvindo, ou bien quelqu'un de la préfecture ? Nous ne pouvons pas le savoir précisément, néanmoins cela appuie encore une fois le fait que ces lieux sont hantés par les présences de ceux les ayant occupés. Cette image, comme de nombreuses autres dans *Cavalo Dinheiro*, « remonte le temps, cela veut dire aussi qu'elle propose une possibilité autre, une bifurcation dans l'histoire. Cela veut dire qu'elle émet une hypothèse nouvelle. Que par son jeu imaginaire elle *rejoue le destin*⁵¹. » Nous pourrions reprendre cette formulation et l'appliquer à la parole puisqu'en effet, notamment avec son caractère prosopopéen, elle permet de faire figurer ceux qui viennent du passé mais qui peuvent resurgir à nouveau dans le présent. La parole permet alors de faire advenir des survivances, que dans le présent, donc, soit remis en jeu ce qui a jadis eu cours. Dans cet espace singulier plusieurs temps se sont

⁵¹ DIDI-HUBERMAN Georges, « Eux qui traversent les murs », dans DIDI-HUBERMAN Georges et GIANNARI Niki, *Passer, quoi qu'il en coûte*, Paris, Minuit, 2017, p. 60.

conjugués. Ventura en appelant de sa voix son ancien patron peut désormais déterminer sa vie à venir. Parce qu'il est enfin parvenu à s'adresser à lui, du même coup, il s'est éloigné de la hantise que monsieur Ernesto pouvait avoir sur lui, alors le vieil homme peut avancer plus sereinement.

3.2. Le jardin et l'église dans *Vitalina Varela*

Si les personnages disparus de *Cavalo Dinheiro* reviennent grâce à la parole et trouvent dans les espaces une nouvelle manière de figurer, dans *Vitalina Varela* bien qu'ils soient évoqués, ils ne parviennent pas à apparaître concrètement. Ce sont principalement deux lieux qui permettent à Vitalina de trouver une écoute lorsqu'elle se remémore son défunt mari. Dans une église et dans un jardin, des endroits comme coupés du monde puisqu'ils ne sont localisables nulle part – pour les atteindre Vitalina doit arpenter un dédale de ruelles –, elle rencontre un prêtre incarné par Ventura. Celui-ci sera son principal interlocuteur pour tenter de retrouver Joaquim et s'adresser à lui de nouveau. C'est lors de l'ultime séquence dans l'église que se manifeste le plus fortement l'impossibilité de Vitalina à retrouver son mari. Elle et Ventura sont assis sur les chaises en face au prêcheur, il fait nuit, et les deux personnages sont éclairés à la lumière d'une lampe à gaz. Alors que Ventura demande à Vitalina de réciter un « Notre père », celle-ci l'interroge pour savoir si Joaquim ne s'est pas suicidé. Alors Ventura explique qu'il l'a connu et qu'il a entendu sa confession à l'hôpital. Puis, il questionne Vitalina sur la langue qu'elle parle.

Ventura : « Est-ce que tu parles le portugais ? »

Vitalina : « Non. »

Ventura : « Tu dois l'apprendre si tu veux lui parler. »

Une dizaine de minutes plus tard nous retrouvons Vitalina, seule dans son habitation de Cova da Moura. Elle lit un article écrit en portugais, puis elle s'adresse à Joaquim en cap-verdien : « Notre père déraile. Il dit que les esprits ne parlent que portugais. Il dit que je dois apprendre pour te parler. C'est difficile. Je suis un peu bête. Si j'apprends me diras-tu des choses que tu me disais au Cap-Vert ? ». Bien sûr Joaquim ne dira rien, ne s'adressera pas à elle dans sa mort, lui qui encore vivant avait jeté les

lettres de Vitalina pourtant écrites en portugais. Il nous apparaît donc que l'espace que constitue la maison, peu importe la langue qui y est prononcée, ne permet pas à ces deux êtres de se retrouver. Ici, la parole de Vitalina, qu'elle soit portée par la langue cap-verdienne ou portugaise, se confronte à une absence d'écoute. Certes, lorsqu'elle s'adresse à Joaquim, elle est seule. Mais, nous l'avons vu précédemment, la parole peut se doter d'une fonction prosopopéenne et ainsi permettre aux personnages de rejouer leur passé. Au contraire, dans la maison de Cova da Moura la parole ne s'accorde pas avec cet espace et l'éloignement entre le mari et sa femme perdure. Alors, pour s'extraire de cet antagonisme, Vitalina part chercher un endroit où elle pourra, peut-être, entendre ce que Joaquim lui disait au Cap-Vert.



Fig. 12 – *Vitalina Varela*,
Pedro Costa, 2019

C'est dans un espace extérieur, un jardin, que nous retrouvons Ventura et Vitalina. Comme elle le faisait alors qu'elle habitait encore au Cap-Vert, Vitalina cultive des betteraves [Fig. 12]. Désormais elle peut reproduire ces gestes de travail de la terre tandis que Ventura est assis à ses côtés. Il entreprend de réciter une histoire en langue portugaise, laissant un temps après avoir prononcé quelques mots afin que Vitalina, à sa suite les répète, comme une façon pour elle d'apprendre le portugais. Ce texte qu'énonce Ventura est composé de plusieurs sources. Sont ici mêlés des passages de la Bible, explicitement donnés à entendre par la mention du moment où Judas trahit Jésus, et des vers du poème « Entre sombras » (« Entre les ombres ») du poète portugais Antero de Quental⁵². C'est

⁵² QUENTAL (de) Antero, *Poesia e prosa*, Rio de Janeiro, Agir, coll. « Nossos clássicos », 3^{ème} éd., 1967, p. 22-23.

une histoire d'ombre et de lumière qui est ici énoncée (« L'obscurité recouvrera la terre. Au-delà de la plus haute colline, arrivant finalement, soudainement, son visage s'est éclairé avec une douce mais grandiose lumière »), l'histoire d'une trahison également. De la même manière que Ventura, dans *En avant jeunesse*, enseignait à Lento une lettre d'amour qui mêlait des récits d'immigrés cap-verdiens avec une lettre de Robert Desnos, cette récitation peut s'apparenter à une « performance d'un art du partage, qui ne se sépare pas de la vie, de l'expérience des déplacés comme de leurs moyens de combler l'absence et de se rapprocher de l'être aimé⁵³. » Lors de la récitation dans le jardin ce qui se donne à entendre oscille, comme dans *En avant jeunesse*, entre espoir de jours meilleurs et désespoir quant à la situation. La récitation se finit d'ailleurs sur des paroles pour le moins désolées : « Aucune lumière ne brillait, c'était une nuit obscure, séparant le monde en deux, et cette moitié était celle qui resta, enveloppée d'ombres. Nous étions nés de ces ténèbres. » Si art du partage il y a, celui-ci doit donc s'entendre en deux sens. D'abord le partage en tant que séparation puis en tant qu'être en commun. Il y a donc, dans le fond de ces paroles, la douleur que peut représenter la perte d'un être cher, l'impossibilité de pouvoir s'adresser à lui de nouveau. Or, dans le même temps, la mise en scène de ces paroles, permet à Ventura et Vitalina de figurer ensemble dans le même cadre, de prononcer tour à tour les mêmes mots. Alors, si la veuve ne peut certes plus converser avec son mari, elle aura au moins trouvé en cet espace un compagnon qui pourra, plus que d'écouter son expérience, en susciter le témoignage. Les voix des deux personnages se succèdent et se répètent, alors ce sont deux expériences singulières qui trouvent ici à se rejoindre. Comme l'avait bien dit Ventura à Vitalina lors de leur première rencontre : « Nous partageons le deuil. Toi ton mari, moi la foi perdue dans les ténèbres. »

Pour faire part de son expérience, Vitalina aura donc dû trouver un espace, où peuvent s'énoncer de telles paroles, là où elle pourra trouver une oreille qui sait entendre et comprendre sa blessure. Dès lors, cette

« fêlure partage l'expérience en partageable et impartageable. L'écran où doit apparaître le troisième personnage est tendu entre ces deux expériences, tendu entre le récits des

⁵³ RANCIERE Jacques, « Les paradoxes de l'art politique », dans *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 90.

vies, au risque de la platitude, et l'affrontement de la fêlure, au risque de la fuite infinie⁵⁴. »

Cette troisième figure qu'évoque Jacques Rancière, c'est le personnage qui, n'étant plus saisi de façon documentaire ou fictionnelle, devient « une pure figure née de l'annulation même de cette opposition⁵⁵ », dès lors la question du corps prend toute son importance, puisque sur lui pourra venir se refléter d'autres expériences que celles d'un individu. Ce qu'esquisse également la séquence que nous avons abordée, c'est le surgissement sur l'écran de figures nouvelles. Or si celles-ci adviennent c'est qu'un espace aura permis à un corps de porter une parole autre que celle de son quotidien.

⁵⁴ RANCIERE Jacques, « Politique de Pedro Costa », dans *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011, p. 153.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 152.

DEUXIEME PARTIE : LA PAROLE DANS SON RAPPORT AUX CORPS

Alors que nous venons d'achever notre étude sur les liens entre la parole et les espaces, nous remarquons qu'à de nombreuses reprises les corps des personnages s'imposent à notre réflexion lorsqu'il s'agit de saisir les enjeux relatifs à la puissance de figuration de la parole. Cette partie se propose donc d'analyser un nouveau glissement qui a cours dans le cinéma de Pedro Costa. Les analyses qui se présenteront dans notre quatrième chapitre nous permettront d'approcher des situations où les corps des personnages font montre d'une certaine dépossession. Nous verrons alors, comment leur parole permet à une résistance d'advenir. C'est ainsi qu'il nous sera possible de consacrer notre cinquième chapitre à la question de la réappropriation de ces corps. Des phénomènes tels que la fabulation nous seront donnés à voir et nous permettront de mieux découvrir les portées politiques de l'œuvre de Pedro Costa.

Chapitre 4 : Épuisement des corps et de la parole

4.1. Corps jeunes et corps vieillissants

À propos de *Dans la chambre de Vanda* Pedro Costa déclare que

« ce film devait se faire seulement ou en grande partie avec des jeunes gens, pour des jeunes gens. [...] avec des adolescents très fatigués et très vieux – mais pas des vieux, pas avec des problèmes d’adultes. C’est un film où leur adolescence rejoint la mienne, un film sur les enfants de la révolution ratée. Ce sont vraiment des enfants de cette chose absolument ratée qu’a été le 25 Avril. Si le 25 Avril avait réussi, il n’y aurait pas eu *Vanda*⁵⁶. »

Jeunes quant à leur âge mais pourtant physiquement fatigués, c’est que leurs corps sont affectés par la drogue qu’ils consomment. Il y a donc dans le film un double écart, celui entre les adultes et les jeunes et celui au sein même des corps jeunes, entre l’état physique de leur corps et les préoccupations qui devraient être les leurs. Une séquence survenant au bout de deux heures de film en est révélatrice. Tandis que dans le salon de la maison de Vanda sa mère et d’autres adultes dansent sur une musique cap-verdienne [Fig. 13], nous retrouvons Vanda et Zita dans la chambre, assises sur le lit [Fig. 14]. En face d’elles Nhurro demeure hors-champ. La musique assure la continuité temporelle entre les deux scènes puisque celle-ci est toujours audible, comme lointaine, dans la chambre. Sur le ton de la rigolade les deux sœurs évoquent leur enfance : « Quand on était gamines, on le faisait toutes » ; « J’aimais bien jouer au ballon » ; « On a eu quand même une chouette enfance dans ce quartier ». Au fil de la discussion Vanda et Zita préparent l’héroïne et la fument à tour de rôle. Elles regrettent de devoir quitter Fontainhas et se rappellent qu’autrefois il n’y avait pas autant de drogue, que cela ne se voyait pas autant.

⁵⁶ NEYRAT Cyril (dir.), *Dans la chambre de Vanda. Conversation avec Pedro Costa*, op. cit., p. 71.



Fig. 13 et Fig. 14 – *Dans la chambre de Vanda*, Pedro Costa, 2000

À la légèreté et à l'entrain de la danse des adultes s'oppose la pesanteur et l'état plutôt perclus des jeunes. Pourtant c'est bien avec allégresse que commence l'échange entre les deux filles. La discussion est animée et les souvenirs fusent, accompagnés par la musique provenant du salon en fond sonore. Il s'agit de « Valza Braz Du Puldina » de Kodé di Dona, une chanson cap-verdienne issue du funaná. Ce genre musical était joué par les milieux populaires cap-verdiens, porteur d'une critique coloniale et sociale, sa pratique fût réprimée et interdite pendant la colonisation portugaise⁵⁷. Quand les sœurs parlent d'expériences plus malheureuses où certaines de leurs amies ont été blessées, la musique prend fin, laissant ainsi toute la place à Vanda pour dire : « Les marques, c'est fait pour pas oublier. » C'est à la suite de cela que la présence de la drogue à Fontainhas est mentionnée. Alors les marques dont parle Vanda ne sont plus seulement celles des amies mais aussi celles occasionnées par la drogue. Sur les corps de ces jeunes gens se lit la réalité du quartier puisque ceux-ci présentent hématomes, piqûres, maigreur. Ils exécutent des gestes répétitifs comme gratter l'héroïne dans un livre, plier l'aluminium, allumer un briquet, et puis arrivent les quintes de toux et les vomissements. Or l'enchaînement de plans que propose cette séquence ne figure pas seulement la situation présente mais invite à retracer des événements passés et ayant toujours cours. Ainsi lorsque la chanson est clairement audible dans le salon avec les adultes nous revenons aux traditions cap-verdiennes des premiers immigrés qui ont construit Fontainhas. Ces

⁵⁷ Cf. CIDRA Rui, « Cabral, popular music and the debate on Cape Verdean creolness », *Postcolonial Studies*, n°21, 2018, p. 433-451.

derniers ont transmis ces coutumes à leurs enfants nés dans le quartier, Vanda et Zita se remémorent leur enfance avec la musique en arrière-plan sonore. En dernier lieu, la toxicomanie s'est emparée de la jeune génération comme en témoigne la dispute des sœurs à propos de la drogue lorsque la musique insulaire a disparu du champ sonore. Il aura suffi de deux plans et d'une musique pour que nous puissions y déchiffrer une histoire du quartier. Aussi les propos de Costa rapportés plus haut prennent cinématographiquement sens. Lorsqu'il parle « des enfants de cette chose absolument ratée qu'a été le 25 Avril », nous pouvons ici entr'apercevoir comment les idéaux socialistes portés par la révolution des Œillets n'ont en réalité pas abouti, comment l'engouement d'avril 1974 a laissé place au désenchantement. C'est à travers la mise en scène de la parole et des corps que peut donc se transmettre la mémoire de cette population reléguée aux marges.

Ainsi du récit de ce qui pourrait paraître banal nous sommes passés à l'évocation de l'histoire d'un quartier, puis celle du pays. C'est que Pedro Costa « n'oppose pas [...] les grands récits de l'émancipation aux petites histoires anecdotiques, privées de sens, qui n'engloberaient pas ce qui existe autour des personnages, autour du quartier. Pour Vanda, Zita ou Ventura, l'anecdote n'est pas une fin en soi, elle est toujours un point nodal (et non pas un point de départ mais un point qui se trouve toujours au milieu de quelque chose) à partir duquel ils vont tisser des correspondances⁵⁸. » C'est une liaison qui s'opère dans ce passage d'un plan à un autre puisqu'en saisissant les traces à même les corps, en comprenant leurs attitudes, peut alors se construire une mémoire entendue non pas comme « un ensemble de souvenirs d'une conscience [mais comme] un certain ensemble, un certain arrangement de signes, de traces, de monuments⁵⁹. » Si cette mémoire se déploie au sein du film, il revient également au spectateur de participer à son élaboration, à lui de tisser ces liens puisque jamais Pedro Costa ne délivre d'explications claires sur les situations qu'il met en scène, son travail ne s'accomplit pas dans une forme élucidation. C'est en ce point que se rencontre un des gestes politiques qu'accomplit le cinéaste de film en film, celui consistant à responsabiliser son spectateur qui « observe, [...] sélectionne, [...] compare, [...] interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il

⁵⁸ VOLTZENLOGEL Thomas, *Cinéma profanes*, op. cit., 2018, p. 151.

⁵⁹ RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2001, p. 201.

a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui⁶⁰. »

À la séparation des générations de *Dans la chambre de Vanda* succède dans *En avant jeunesse* une rencontre entre les âges. Dès les premières minutes du film, Ventura rend successivement visite à ses fils et filles imaginaires (Paulo Jorge, Vanda) ou non (Bete) pour leur annoncer que sa femme (Clotilde) l'a quitté. Ces visites parcourent le film et se dessine ainsi la figure d'un patriarche déambulant à l'écoute de ses enfants. Lorsque dans une scène Bete lui annonce qu'un de ses fils dont il ne connaît « ni le nom ni l'âge » est peut-être mort, dans la scène suivante Ventura part le rencontrer. Le jeune homme dont le corps décharné nous avait été donné à voir dans *Dans la chambre de Vanda* a désormais repris des forces, il dit d'ailleurs à Ventura : « Je ne suis plus le Nhurro que tu as connu dans ce trou, là-bas, au quartier. » Puis, après avoir annoncé « Je suis ici avec vous mais ma tête est là-bas, avec ma mère », le jeune homme rapporte les paroles réconfortantes de sa mère restée au Cap-Vert (« Mon fils, la cachupa est déjà sur le feu. Elle est chaude. Je t'attends. ») et celles qu'il a dit à son père immigré au Portugal (« Je sais que t'espérais retourner au Cap-Vert pour y mourir. Maman pense qu'un jour tu en reviendras. Moi.... Je ne sais pas »). Ces mots nous rappellent encore une fois l'histoire du peuple cap-verdien, les femmes souvent restées sur l'île, les hommes partis sur le continent à la recherche d'un travail. Cette scène nous dit bien l'histoire de ces corps séparés qui peut-être ne se retrouveront plus. Pourtant c'est une nouvelle communauté



Fig. 15 – *En avant jeunesse*, Pedro Costa, 2006

⁶⁰ RANCIERE Jacques, « Le spectateur émancipé », dans *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 19.

qui s'invente aussi dans le film. Celle formée par les fils et filles de Ventura qui narre autant son passé que sa situation présente mais aussi une autre en devenir.

La dernière scène d'*En avant jeunesse* est certainement celle qui répond le mieux à l'élan qu'évoque le titre du film. Vanda est partie de son appartement pour faire le ménage chez une voisine. Ventura rentre dans l'appartement et, après avoir pris un temps pour contempler un bouquet de fleurs rouges (sont-ce les œillets de la révolution ?), nous le retrouvons allongé sur le lit de la chambre [Fig. 15]. Il marmonne, peut-être rêve-t-il. Nous entendons le son de la télévision et les cris d'enfants au dehors. Le plan dure mais rapidement notre regard se détourne du vieil homme qui occupe le centre du cadre. Au pied du lit, dans le bord inférieur droit du cadre, Beatriz, la petite fille de Vanda, a fait son apparition. Elle se tourne et se retourne, son visage apparaissant et disparaissant dans la seule part d'ombre qu'accorde la blancheur de la chambre. Nous avons évoqué plus haut l'aspect restrictif de cet espace, or dans ces ultimes minutes c'est bien un espoir qui s'y dessine. Le grand corps de Ventura dans la lumière figure sans doute la fin de la génération de Fontainhas, tout du moins en constitue-t-il une des dernières traces. Ce pourrait être un constat désolé de la part du cinéaste, mais le petit corps de Beatriz dans l'ombre est là pour nous rappeler que, malgré cela, tout n'est pas perdu. Cette petite fille qui s'agite auprès du patriarche endormi suggère ce qui pourra advenir. Si elle ne dit mot c'est concrètement par sa corporéité que quelque chose nous est transmis. Comme l'écrit Jean-Louis Comolli à propos d'*En avant jeunesse* :

« Dans les vastes cadres où se perdent les corps, seul espoir : qu'une zone d'ombre, un cerne, une sombre auréole viennent entourer la tâche de lumière qui isole les corps filmés ; toute cette ombre dans le cadre ramène les corps (un peu) à portée de désir. [...] L'ombre est encore dans le champ, dans le monde ancien, en voie de disparition ; la lumière est dans le nouveau monde, l'ombre y flotte encore, dans une clarté visible et non vivable⁶¹. »

Beatriz, par sa présence à l'abri de la lumière, nous propose en réalité une variation de ce qu'avance Comolli. Il ne s'agit plus seulement que dans la pénombre soient énoncés

⁶¹ COMOLLI Jean-Louis, « Cadres et corps. Notes sur trois films de Pedro Costa : *Ossos*, *No Quarto da Vanda*, *Juventude em Marcha* », dans *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 546. Le texte est initialement paru dans *Trafic*, n°77, printemps 2011, p. 67-76.

les récits du passé et que dans la lumière nous entendions ceux du présent. Grâce à cette scène qui en est apparemment dépourvue s'invente tout de même une parole, silencieuse. En devenir, celle-ci ne se fait pas encore entendre. C'est que la disposition singulière de ce corps dans l'espace n'est évidemment pas anodine puisqu'elle nous permet de nous remémorer les histoires de tous ces laissés-pour-compte qui peuplent les films de Costa. En même temps, jamais dans le film nous n'avions eu affaire à une telle jeunesse, c'est donc avec elle que nous saisissons que « la survivance n'est pas seulement tournée vers l'autrefois : elle fait de la mémoire une puissance de désir, donc d'avenir et de nouveauté⁶². » Ainsi avec Beatriz c'est un autre aspect de la parole qui apparaît. Aujourd'hui muette et se dévoilant à travers son corps, elle existe en puissance, autrement dit elle suggère déjà son énonciation prochaine. Se décèle ainsi une des forces du cinéma de Pedro Costa qui jamais n'astreint notre regard à une compassion victimaire ou un quelconque apitoiement. Il s'agit au contraire de saisir en chaque instant la puissance que ces corps détiennent, véritable éthique qui contribue en outre à les libérer des clichés auxquels ils sont d'ordinaire assignés. Alors, *malgré* le dénuement des habitants de Fontainhas, *malgré* la dégradation de cette communauté par le relogement, demeure toujours des êtres et des corps qui portent et porteront la mémoire de ce peuple.

4.2. Destruction de la communauté : expression d'un manque

Emprisonnées, parties, disparues, accidentées ou bien décédées, nombreuses sont les personnes qui manquent dans les films de Pedro Costa. Si leurs corps ne sont alors pas visibles dans le champ, leur présence est pourtant palpable.

Dans *En avant jeunesse*, Zita est morte (le film lui est d'ailleurs dédié), elle n'a pourtant pas entièrement disparue comme en témoigne la confusion de Ventura qui la confond avec Vanda (« Tu as lâché la drogue, Zita ? Euh... Vanda ? »). Une simple réplique suffit à faire émerger le souvenir de la jeune femme. Nous reviennent alors en mémoire son visage, les gestes qu'elle partageait avec sa sœur, son corps frêle qui occupait le dernier plan de *Dans la chambre de Vanda*. Si la parole est un moyen de faire revenir des personnes à notre mémoire et à celle des personnages, la réciproque se vérifie

⁶² DIDI-HUBERMAN Georges, « Eux qui traversent les murs », *op. cit.*, p. 84.

également. En effet, dans certaines séquences c'est à partir de corps absents que nous pouvons entendre une parole singulière.

Évoquant la destruction des quartiers comme Fontainhas, Pedro Costa explique que « c'est leur corps, ces maisons ; maintenant ils sont amputés⁶³. » S'il est un film qui met en scène ce propos c'est bien *Vitalina Varela*. Nous l'avons évoqué plus haut, l'habitation de Joaquim semble encore habitée par son défunt propriétaire. Celle-ci semble réagir aux propos de Vitalina comme si, en réalité, cette maison était devenue le corps du fantôme de son mari. Alors, lorsqu'elle se retrouve seule en cet espace, Vitalina s'adresse à lui. Elle l'interroge sur son absence ou encore sur la vie qu'il a menée seul au Portugal. Or jamais elle n'aura de réelle réponse puisque si c'est dans sa maison que se matérialise l'esprit de Joaquim, son corps charnel quant à lui demeure manquant. Absent dès les premières minutes du film alors que nous voyons son lit de mort ensanglanté. C'est donc de cette absence que les paroles de Vitalina surgiront. Après avoir investi sa nouvelle maison et reçu les condoléances des anciens amis de Joaquim, elle se retrouve seule et, dans un plan saisissant qui la cadre au niveau de la taille [Fig. 16], elle s'adresse au défunt, pour la première fois du film nous entendons sa voix :

« Tu es surpris, n'est-ce pas ? Tu n'attendais pas ma visite. Tu ne voulais pas de moi près de toi, même dans tes dernières heures. Nous nous sommes mariés à la mairie le 14 décembre 1982, et à l'église le 5 mars 1983. De cet amour, de cette clarté, il ne reste rien. Je ne te crois pas ni dans la vie, ni dans la mort. Ton corps, dans le cimetière, dans le cercueil... Je n'ai pas pu le voir. Es-tu enterré sous terre ? »



Fig. 16 – *Vitalina Varela*,
Pedro Costa, 2019

⁶³ NEYRAT Cyril (dir.), *Dans la chambre de Vanda. Conversation avec Pedro Costa*, op. cit., p. 165.

Entre chaque phrase Vitalina reprend sa respiration, puis lorsqu'elle cesse de parler le plan se poursuit encore quelques secondes. Alors son corps jusque-là immobile (hormis le soulèvement de son thorax suivant son souffle et le mouvement de ses lèvres) et son regard fixe pouvant s'assimiler à un regard caméra disparaissent. Son attitude change et à la rigueur et la précision dont était chargée sa déclaration succède l'émotion. Une larme coule de son œil droit puis un bruit provenant du hors champ la met en alerte, elle détourne sa tête et son regard. Comme si enfin elle pouvait se soustraire de la maîtrise à laquelle elle s'était astreinte, elle se révèle à elle-même mais aussi à nous dans toute sa force et sa vulnérabilité. Alors que dans *Cavalo Dinheiro* nous l'avions connue lisant dans un murmure les documents officiels, nous la découvrons ici avec une voix plus franche qui, de surcroît, porte ses propres mots. Néanmoins il semble qu'elle trouve encore la nécessité de préciser avec soin des dates qui jalonnent son histoire avec Joaquim. Or rapidement, ce que ressent véritablement Vitalina remplace l'aspect quelque peu désincarné de cette chronologie. Après l'évocation de son amour perdu, ce sont des questions relatives au corps de Joaquim qu'elle se pose. Elle qui n'a pas pu voir le corps de son mari ni se recueillir auprès de sa dépouille, comment peut-elle savoir ce qui est réellement arrivé. S'il nous avait été donné à imaginer le désarroi dans lequel se retrouve cette femme nous n'aurions probablement pas pensé voir une seule et unique larme ou découvrir une telle attitude, ni n'aurions-nous pensé à une voix si affirmée. Vitalina ne s'éplore pas et contient sa tristesse. Au fond elle a déjà perdu son mari plusieurs fois : une première lorsque celui-ci est venu au Portugal, une seconde quand il a arrêté de lui adresser des lettres, enfin la mort de Joaquim constitue la troisième perte. Ce qui manque le plus à cette femme, en tout cas à ce moment, ne semble pas tant être le corps de son mari que des explications quant aux circonstances de sa mort mais aussi relatives à la vie qu'il a pu mener en son absence. Mais Joaquim ne peut plus répondre de rien et ni les photographies disposées sur l'autel qui lui est dédié, ni l'invoquer ne le feront complètement revenir pour qu'il s'explique. Dès lors ces monologues que Vitalina dit seule dans la maison de Joaquim ne sont plus seulement ce qu'ils laissent paraître. Ce ne sont plus exclusivement des adresses au mort mais également une manière de se parler à soi-même. Ces prises de parole en solitaire permettent à Vitalina de faire un examen de conscience en entendant au moins de sa bouche ce qu'elle a vécu. Au cours du film elle

se remémore différents moments de son existence et nous dévoile ainsi le versant cap-verdien de l'immigration de cette population vers le Portugal. Alors le regard caméra qui accompagne les premières paroles de Vitalina prend tout son sens. Nous regardant en face, elle annonce par le biais de son corps qu'il s'agira dans ce film de raconter sa propre histoire, celle d'une veuve ayant vu disparaître son mari plusieurs fois. Et puisque sa vie a en partie été déterminée par ces éloignements de plus en plus prononcés de Joaquim, c'est aussi grâce à lui et son absence désormais définitive qu'elle se racontera.

Mais Vitalina ne s'enferme pas dans la solitude, aussi elle se meut jusqu'à l'église pour trouver des réponses à ses interrogations, du moins pour y exprimer ses sentiments. Lors de sa première rencontre avec le prêtre qu'incarne Ventura elle évoque d'abord son retard à l'enterrement de Joaquim. C'était alors elle le corps manquant. Puis l'échange prend une autre tournure avec l'évocation d'un événement survenu au Cap-Vert :

Vitalina : « C'est moi Vitalina Varela. Je t'ai relevé du sol ce soir-là. J'étais jeune, à Chão Bom, ta première paroisse. Je suis allée chercher du foin avec mon âne. Soudain, une camionnette Hiace s'est écrasée contre une autre voiture. Plus de trente personnes, têtes coupées, gouttières jaillissant, jambes, bras, pieds, mains. Tu es sorti de l'église en titubant. Tu as couru et es tombé dans une piscine de sang. Tu as crié : "Faites bon voyage ! Le Seigneur voyage un pas en avant !" »

Ventura : « Un bon voyage. Le Seigneur voyage... »

Vitalina : « Ces gens voulaient juste ta bénédiction. »

Ventura : « Je ne peux plus baptiser personne. Je ne peux plus dire la messe. »

Vitalina : « Tu leur as refusé leurs baptêmes. Tu les as envoyés à Père Juvino. Tu les as envoyés sur la route de Tarrafal. Et ils n'y sont jamais arrivés. »

Ventura : « Maintenant c'est leur maison. Chaque jour je pleure à leurs côtés, assis sur ces chaises vides. C'est la maison de mon peuple. Mais j'ai payé. J'ai payé chacun d'entre eux. Facture d'eau, facture d'électricité, bouteilles de gaz, médicaments, cercueils. »

[...]

Ventura : « Nous partageons le deuil. Tu as perdu ton mari. Moi dans ces ténèbres, j'ai perdu ma foi. »

Ce sont à nouveau des corps manquants qui permettent aux personnages d'en venir à leur propre situation. Ainsi ceux qui ne peuvent plus proférer aucune parole sont

racontés par ceux qui restent, puis c'est à travers les premiers que les seconds s'exposent. Deux types de mémoires sont alors mis en scène : celui consistant à se souvenir de ce qui a eu lieu et celui de la mémoire en train de se former. De ces récits se donnant à entendre à partir de ce qui n'est plus là s'énoncent alors les expériences d'un peuple décimé. Or si c'est là ce que disent les personnages, c'est par leur acte de parole qu'une nouvelle communauté se façonne. Alors les corps, parfois, reviennent. Dans une autre séquence entre Ventura et Vitalina, celle-ci demande si Joaquim s'est suicidé, le prêtre lui répond : « C'est ton Joaquim que j'ai visité en prison. C'était sa confession que j'ai entendue à l'hôpital. » Nous réapparaissent les images d'une des dernières séquences de *Cavalo Dinheiro* où Ventura rend visite à Joaquim à l'hôpital. Dans ce film, jamais il n'a été fait mention du fait que Joaquim serait le mari de Vitalina, or au regard des dires du prêtre dans *Vitalina Varela*, nous pouvons l'associer à ce corps. En réalité il importe peu d'avoir une confirmation à ce sujet puisque cette indétermination participe d'une forme de subjectivisation. Ainsi le destin du mari de Vitalina pourrait bien être celui d'un autre homme tout comme l'histoire du Joaquim de *Cavalo Dinheiro* pourrait être celle du conjoint défunt. Par la parole se met en place un partage des expériences.

Chapitre 5 : Se représenter par la parole

5.1. Réappropriation des corps par la parole

Malgré la dépossession à laquelle peuvent être soumis les corps des personnages de Pedro Costa, une réappropriation est possible. Ces corps font face à la dépendance à la drogue, la faim ou encore le relogement. Or leur mise en scène permet aux personnages de reprendre possession de leur destin et ainsi de déjouer – un tant soit peu – les conditions auxquelles ils sont a priori assignés.

Certaines séquences avec les garçons de *Dans la chambre de Vanda* peuvent être analysées au regard de cette proposition. Si au début du film la majeure partie d'entre elles se déroulent à la lumière du jour, petit à petit les garçons s'enferment dans le noir, fermant les volets de leurs baraques et s'éclairant exclusivement à la lumière d'une bougie. Dès lors leurs corps ne sont presque plus discernables tant la luminosité est faible. Restent alors leurs paroles. Ce sont par exemple quatre plans à près d'une heure quarante du film qui nous permettent de comprendre ce qui peut se jouer concernant cette réappropriation. Dans le premier nous discernons le cou de Béquilles qui est en train de se faire piquer par Rouquin. Entre les deux, le ton monte, Béquilles s'énervant à cause de difficulté qu'a son ami à lui injecter l'héroïne. Les phrases prononcées sont alors empreintes de la douleur de son locuteur (« Putain comme c'est long ! » ; « Attention, loupe pas la veine. ») et ponctuées par ses gémissements tandis qu'en arrière-plan sonore se fait entendre l'insalubrité de la baraque (eau ruisselante, bruits du quartier). Dans la pénombre, c'est à un corps souffrant et nécessiteux de sa dose que nous avons affaire, du moins nous en est ici donné à voir une partie, celle que veut bien éclairer le toxicomane. Il pourrait s'agir pour les garçons de se cacher pour faire leurs shoots, pourtant c'est aussi dans la même pénombre que sont partagées d'autres activités que la toxicomanie. Les trois plans suivants sont l'occasion pour Béquilles et Rouquin d'échanger à propos de leurs expériences. Le premier indique alors comment il s'organise pour survivre en rendant visite à une vieille dame qui d'habitude lui donne de l'argent mais cette fois-ci ne lui a donné que deux yaourts. C'est d'une voix calme, assurément fatiguée, que Béquilles parle, concluant son récit en disant « On n'a pas envie d'être mal élevé mais parfois, les circonstances vous y poussent ! ». Cette dernière phrase est prononcée sur un plan où se

dessinent les traits du visage de Rouquin. Dans l'ultime plan nous distinguons plus clairement une table où sont posées deux bougies qui nous permettent de voir apparaître dans leur petit halo de lumière les mains des protagonistes. Les deux hommes ne semblent pas prêter attention aux paroles de l'autre : Rouquin s'engage sur un sujet ornithologique expliquant qu'il a réussi à attraper un merle doré et l'a revendu tandis que Béquilles se préoccupe de trouver une cuillère pour manger son yaourt.

Nous venons de l'évoquer, ces plans très faiblement éclairés ne permettent pas de voir clairement les corps des garçons, seulement une partie : un cou, une main, les traits d'un visage. Les garçons se cachent-ils réellement pour mieux se droguer ? Peut-être mais il apparaît aussi que cette pénombre soit comme un refuge pour leurs corps. Ainsi se mettent-ils à l'abri des pelleteuses destructrices, c'est ce que nous désignera d'ailleurs une autre séquence quelques minutes plus tard. De nouveau à l'abri du jour où l'abattage des maisons se joue, c'est un oiseau qui se met à chanter tandis que les garçons se droguent. Protégeant leurs corps d'une menace extérieure au quartier – les machines – il n'en demeure pas moins que la drogue est toujours bien présente. Or il s'agit déjà là d'un acte résistant, fût-il mineur, à la disparition annoncée de ces corps en ces lieux. Puisqu'en s'enclosant de la sorte ceux-ci se détournent du péril qui guette les habitations. Quand bien même nous, spectateurs, ne discernons pas leur silhouette, nous les savons préservées temporairement. Alors nous nous rattachons à leur parole comme un moyen de « phraser leur expérience⁶⁴ », pour reprendre une expression de Jacques Rancière. En plein jour les garçons restent le plus souvent muets ou bien commentent les actions qu'ils réalisent, dans la nuit qu'ils se créent, des récits de vie adviennent. Si ces corps ne se montrent pas, ceci ne semble pas être une forme de résignation ou une sorte d'acceptation de leur disparition future. Il se pourrait qu'il s'agisse d'un choix déterminé à préserver également leur parole. La garder des bruits mécaniques pour qu'elle réinvestisse le champ plus organique de la vie du quartier avec ses sonorités, qu'elle puisse se poser aux côtés du chant d'un petit oiseau. Que les corps se fassent discrets relève d'une véritable puissance politique puisque comme le rappelle Pierre Zaoui, la discrétion doit aussi se penser dans sa positivité :

⁶⁴ RANCIERE Jacques, « Conversation autour d'un feu : Straub et quelques autres », *op. cit.*, p. 130.

« les âmes discrètes n’attendent jamais, retirées dans la contemplation désolée du devenir du monde. Elles s’affairent sans cesse, au milieu et auprès des choses et des êtres [...] Ce qui politiquement signifie ceci : il ne faut jamais attendre pour agir, ni le moment opportun, ni la présence des projecteurs, ni l’apparition d’un mouvement ou d’un événement salvateurs. Parce que la discrétion ne dépend pas de l’apparition des êtres et des choses, mais la conditionne. C’est sa puissance et sa modestie. Une politique de fourmis⁶⁵. »

Ainsi pouvons-nous saisir la puissance que peuvent avoir ces corps, en réalité leur discrétion détermine l’apparition de la parole. Surgissant malgré la destruction de Fontainhas et l’expulsion des corps en résultant, cette parole est la ressource par laquelle se donnent à entendre les histoires qui ont pu avoir cours dans ce lieu, les expériences de (sur)vie de ses habitants. Que les corps ayant vécu ces événements soient visibles et identifiables importe peu puisque c’est justement leur retrait qui permet à de tels récits d’advenir. Les voix deviennent presque flottantes et la parole portée par elles se dissémine dans l’air du quartier. Cette parole naissante dans la nuit se dote ainsi d’une puissance de figurabilité. Sur ces plages de noir à l’écran il revient alors aux spectateurs de s’imaginer comment aurait pu se dérouler la visite de Béquilles chez Rosa, de composer leurs propres images de Rouquin et son merle. Ceci fait de nouveau montre du souci éthique et politique de Pedro Costa à l’égard de ses spectateurs. Puisqu’il n’est plus question de rechercher dans le plan tous les éléments pour comprendre ce qui s’y déroule, les regards spectatoriels sont libérés et peuvent eux aussi – comme les personnages, comme le cinéaste – élaborer leur propre montage d’images.

Près de vingt ans plus tard, c’est dans un quartier similaire à Fontainhas que Costa réalise *Vitalina Varela*. À Cova da Moura nous ne retrouvons ni Vanda, ni Zita, ni Paulo. Aucun de ces personnages n’habitent le quartier. Pourtant les corps que nous rencontrons dans ce film leur sont semblables. Si ce ne sont plus les pelleteuses ou la drogue qui menace leurs existences, la faim apparaît comme la nouvelle difficulté à laquelle ils font face. En témoignent les attitudes adoptées par le couple formé par Ntoni et Marina. L’homme, pour sa première rencontre avec Vitalina, va lui proposer d’acheter des boîtes

⁶⁵ ZAOUÏ Pierre, *La Discrétion. Ou l’art de disparaître*, Paris, Autrement, coll. « Les Grands Mots », 2013, p. 120.

de thon avant de se rappeler que celle-ci est en deuil. Quelques minutes plus tard, lui et sa compagne se trouvent dans la cuisine de Vitalina, laquelle leur a préparé un repas. Dans ce plan [Fig. 17], Marina est en retrait tandis que Ntoni explique qu'il « avait oublié le goût de la cuisine faite maison. » Alors qu'il se nourrit, Marina ne touche pas à son assiette pourtant pleine devant elle. En revanche elle lance des regards à son compagnon, baisse la tête, touche son corps, son bras. Bien que chétive elle refuse la fourchette que lui tend son hôte. Ntoni en donnera une raison : « Marina ne mange pas beaucoup. Nous traversons des temps difficiles. Nous dormons dans la rue, dans la gare. Tous les jours je dois chercher la nourriture, en bas, au supermarché. »



Fig. 17 – *Vitalina Varela*,
Pedro Costa, 2019

À la suite de ces paroles, la jeune femme se lève et quitte silencieusement la pièce pour se rendre sur l'autel dédié à Joaquim C'est ce que nous montre le plan suivant bien que la main qui se saisit d'une bougie ne soit pas à première vue identifiable. Nous revenons ensuite auprès de Ntoni qui raconte à Vitalina comment il a connu Joaquim :

« Nous qui buvions. Nous qui volions, nous pouvons être très sournois. Mais nous savons aussi comment aider nos semblables. Il ne m'a jamais oublié. La dernière fois que je l'ai vu, il était assis près de la porte, il avait grossi, des dreadlocks, des sandales, en pleine possession de lui-même. Il m'a demandé tellement de fois de réparer cette maison. Il voulait plus de pièces, une nouvelle peinture, réparer les murs, carrelé le sol. Sa tête était pleine de rêve. Il disait : "ma femme doit voir cette maison toute belle" »

Ce sont deux plans rapprochés qui accueillent ces mots, un premier sur Ntoni et un second avec Vitalina. Le passage de l'un à l'autre se produit lorsque le garçon évoque la maison, dès lors nous voyons le visage de Vitalina qui reste impassible à ses propos. En fin de compte elle ne poursuivra pas la conversation préférant détourner son regard dans le hors champ gauche, là où Marina s'était éclipsée. Le plan suivant nous montre les deux femmes dans le dormant de la porte. Alors que Marina fume une cigarette, Vitalina lui demande si elle ne se sent pas malade, ce à quoi on lui répond « J'ai très froid ». Avant que la discussion ne puisse se poursuivre, Ntoni arrive à son tour dans le plan et enjoint Marina à le suivre pour partir. Cette dernière est la seule femme que Vitalina rencontrera dans le quartier. Par ailleurs il s'agit là de la seule séquence où nous la voyons et l'entendons. Vers la fin du film Ntoni annoncera à Vitalina que Marina est morte, brûlée vive à cause d'une bougie tombée sur son matelas. Or si cette annonce scelle le destin de la jeune femme, dès son apparition son corps semblait porter en lui une mort prochaine. En retrait à la fois physiquement et mentalement puisqu'elle ne participait pas à la conversation et ne l'écoutait pas, Marina semblait chercher une échappatoire à la scène, refusant de répondre aux regards de Vitalina, refusant qu'elle la nourrisse. Elle finira par se rapprocher de ce qu'il reste de Joaquim, son autel. Rejoindre un mort, donc, avant que nous ne la retrouvions une ultime fois quand elle annonce avoir très froid. Comme si elle annonçait déjà sa mort, la dévitalisation de son corps, elle semble être ici une mortevivante, préfigurant l'absence physique qui lui succédera. En réalité ce personnage se rapproche de ceux qui étaient figurés dans *Ossos*, des gens parlant très peu et sur lesquels la mort est au travail. Ce corps porte aussi en lui ces histoires de jeunes dépossédés. Si Marina ne dit mot c'est que, comme Tina, elle semble exclue d'une possibilité d'être au monde, ne paraît plus pouvoir faire face à sa situation. Peut-être son refus de nourriture est-il un moyen de disparaître, d'accomplir délibérément ce à quoi sa condition la soumet. Peut-être dans cette attitude désespérée reprend-elle un brin de contrôle sur sa propre existence. Ainsi elle remet au premier plan sa capacité à décider pour elle-même, fût-ce dans le trépas. Or ce sera tâche vaine puisque c'est d'un accident qu'elle mourra. De cette vie qui a pris fin émanent au moins deux paradoxes. C'est finalement l'ardeur du feu qui a tué le corps froid de Marina et c'est ensuite celui qui demeurerait tacite dans son comportement. Pour reprendre en main son destin la jeune femme avait décidé de se laisser disparaître, de se soustraire à son corps actuel.

Si dans la majorité des films de notre corpus l'analyse des séquences nous amène à déceler une lueur d'espoir quant à la condition des personnages, ici nous nous trouvons face à une situation fatale. Tandis que Ntoni rapporte à Vitalina comment Joaquim vivait à Cova da Moura, une troisième personne qui pourrait écouter ou compléter est déjà absente. Au fond Marina figure pleinement une autre face de la communauté de ces quartiers. Celle pour qui il est impossible de concilier son existence avec ce mode de vie, celle qui n'a pas su résister à l'assignation à une condition de laissée-pour-compte. Lorsque Pedro Costa choisit aussi de montrer ces personnes cela relève d'une forme d'honnêteté envers ceux qu'il filme. Parce qu'il ne fait pas de différence de traitement entre une Vitalina qui déborde de force et une Marina qui s'expose avec sa faiblesse, il poursuit ce geste consistant à reconnaître en chacun une dignité qui lui est propre. C'est pourquoi la figuration du corps de Marina ne doit certainement pas s'analyser à l'aune d'une résignation mais d'une forme de résistance, bien que celle-ci doive se conjuguer au passé. Il y a des personnes comme Vanda qui, face à leur dépossession disent « C'est la vie qu'on a choisie » et qui continuent à vivre malgré tout ; il y en a eu d'autres qui n'ont pas su quoi dire sinon « J'ai très froid », actant en quelque sorte leur fin. En nous donnant à voir ce corps et nous donnant à entendre cette sentence, le cinéaste nous offre une ultime occasion de rencontrer celles et ceux qui sont morts prématurément. Il convient donc de reconnaître ces derniers comme une part de cette communauté reléguée à la marge et ainsi de ne pas reconduire l'invisibilisation à laquelle elle est trop souvent assignée. Certes, l'unique parole de Marina représente peu, relativement à ce que nous pourrions vouloir entendre de ses sentiments, mais il faut savoir déceler dans ce mutisme une forme d'expression. C'est en prêtant attention aux gestes de ce corps mais aussi aux regards que nous pouvons espérer atteindre ce qui restera non-dit mais qui malgré tout aura été montré, du moins suggéré.

5.2. Fabulation

Dans les films de Costa, il est des personnages qui se réinventent en allant au-delà de l'interprétation de leur propre rôle. En certaines scènes nous sont donc donnés à voir des acteurs qui basculent dans le jeu d'un autre personnage. Ce passage d'un rôle à un autre peut s'opérer selon plusieurs modes et s'accomplit généralement de façon implicite.

Revenons dans un premier temps sur une scène de *Cavalo Dinheiro* où le procédé est manifeste. Dans le cabinet médical où nous avons déjà vu Ventura se faire interroger par un médecin, nous le retrouvons ici en compagnie de Vitalina. Ce sont d'abord deux gros plans qui nous donnent respectivement à voir les mains de Vitalina au-dessus d'un billet d'avion, d'un passeport et de bijoux puis son visage à contrejour. Y succède un plan d'ensemble où nous découvrons Ventura allongé sur la table d'examen simplement vêtu d'un caleçon rouge. Dès lors se fait entendre la calme voix de Vitalina. Celle-ci lit l'acte de décès de son mari. Ventura se relève tandis que la lecture se poursuit avec d'autres documents officiels (actes de naissances, acte de mariage). Se met alors en place un montage alternant le plan sur Ventura et celui sur le visage de Vitalina. Après avoir fini sa lecture et cadrée dans un plan rapproché, c'est un plan d'ensemble qui nous la montre se relever. Elle retire la blouse blanche de médecin qu'elle portait jusqu'alors pour revêtir son foulard noir de veuve. C'est à ce moment que Ventura la rejoint dans le plan, cette fois paré d'un béret, d'un pantalon et d'une chemise à jabot. Tous deux se retrouvent assis de part et d'autre d'un bureau et, pendant que Vitalina y arrange ses colliers, dessinant alors des formes indistinctes, discutent sur la vie du jeune Ventura [Fig. 18]. Or Vitalina plutôt que de conserver son statut d'interlocutrice (elle commence l'échange en disant : « Regarde-toi. Si fier de tes vêtements, si élégant. ») devient elle-même locutrice du récit de son ami.

Ventura : « J'ai quitté les baraquements du chantier. J'ai pris le métro pour le centre. J'ai marché jusqu'au Jardin d'Estrela. C'était un dimanche chaud. J'ai acheté cinq litres de vin avec les frères... On a vite été saouls. »

Vitalina : « J'avais soif, je suis allée boire de l'eau à la fontaine. Il est venu vers moi, le visage souriant. Il portait un pantalon "pattes d'ef", passeport dans sa poche, chemise rouge, que je lui avais offert pour son anniversaire. C'était son jour de congé, aux Constructions J. Pimenta. »

Ventura : « J'ai aussi travaillé aux Constructions J. Pimenta. »

Vitalina : « Tu sais bien, Ventura, que la vie du Cap-verdien est toujours compliquée. »

Ventura : « C'est vrai. Les blancs nous fouettaient le dos. »

Vitalina : « Ensuite j'ai baissé la tête, il m'a attaquée avec sa lame de rasoir, il m'a coupée le front alors je lui ai entaillé le bras avec mon poignard. Ça l'a paralysé. Je voulais le

tuer avec une hache, mais mes frères ne m'ont pas laissée faire. Les soldats m'ont emmenée en jeep à l'hôpital. »



Fig. 18 – *Cavalo Dinheiro*, Pedro Costa, 2014

Que ce récit soit porté par deux voix provoque en premier lieu une certaine forme d'indétermination quant à la véritable personne ayant vécu ce moment, de surcroît la question de savoir si ce ne sont pas deux récits individuels pourrait se poser, chacun des personnages utilisant la première personne du singulier. Or c'est de ce doute que la parole va acquérir une nouvelle fonction. L'événement qui est ici raconté n'étant plus attribué à une personne en particulier, le récit se dégage de son appartenance à un corps singulier. Aussi c'est à la parole en tant que telle que nous avons affaire. Toutefois il ne s'agit pas d'une stricte désincarnation puisqu'à l'image deux corps sont toujours présents. Ce qui nous importe est de remarquer que dans ce cas « l'acte de parole [...] n'est plus une dépendance ou une appartenance de l'image visuelle, il devient une image sonore à part entière, il prend une autonomie cinématographique⁶⁶ ». Acquérant cette indépendance la parole se dote d'une puissance de figuration. Autrement dit, à partir d'elle ce sont des images qui peuvent se former. Il n'est ainsi pas anodin que la séquence suivante soit la mise en image du récit de Vitalina et Ventura. Pour autant il ne s'agit ni d'une illustration de ces propos puisque les plans n'indiquent pas un point de vue subjectif comme c'était le cas dans la syntaxe utilisée par les deux personnages ; ni d'une représentation

⁶⁶ DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 316.

naturaliste. En réalité la séquence se rapproche plutôt d'une fabulation telle que peut l'entendre Jacques Rancière lorsqu'il écrit que « ce mode de présentation est [...] le tour naturel de peuples "à l'esprit poétique et fertile en inventions" qui ne discourent qu'en figures et ne s'expliquent que par allégories⁶⁷. » Ce sont bien des figures qui sont présentées dans ce passage où nous voyons des soldats reconnaissables à leurs attributs avancer dans une forêt. Ils y trouvent Joaquim et Ventura qu'ils emmènent en jeep à l'hôpital. La séquence est assez découpée puisqu'en près d'une minute et quarante secondes ce sont quatorze plans qui nous sont donnés à voir. Ce découpage, en insistant précisément sur ce qui permet l'identification des personnages (les casques et matraques des soldats, la chemise rouge de Joaquim, la tête ensanglantée et le couteau de Ventura [Fig. 19]), participe ainsi de la mise en figure de ses protagonistes. Par ailleurs, si dorénavant il n'y a plus de doute quant à savoir qui de Vitalina ou Ventura a vécu ce moment, notons que la séquence dans la forêt ne reprend que la dernière partie de l'échange, celle énoncée par Vitalina. C'est donc elle qui, par sa parole mais à travers les mots de Ventura, a permis que de telles images adviennent, que de tels corps y soient figurés. C'est qu'elle aussi était déjà dans une forme de fabulation dans le cabinet de médecine en s'écartant de son propre rôle pour, le temps d'une conversation, rapporter les paroles d'un autre sur un mode indirect libre.



Fig. 19 – *Cavalo Dinheiro*, Pedro Costa, 2014

⁶⁷ RANCIERE Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 36.

Nous le disions en amont, l'apparition de personnages en train de fabuler s'accomplit selon différents modes. Nous venons d'en analyser une qui se trouve être plutôt évidente, néanmoins certaines demeurent moins perceptibles.

Si dans *Dans la chambre de Vanda* la plupart des scènes dans la chambre se déroulent sans présence masculine, ce lieu et son occupante accueillent parfois de jeunes hommes. Dans une scène composée d'un même plan mais entrecoupée par trois autres se déroulant dans une baraque appartenant à des garçons, Vanda se trouve en compagnie de Pedro, un vendeur de fleurs. Les deux jeunes gens discutent de la mort de Geny, une vieille dame du quartier, et des problèmes de santé de Pedro. C'est d'ailleurs à ce propos que débute leur échange, Pedro explique que suite à son arrêt de la drogue il a « du mal à respirer », qu'il se fatigue très vite en marchant, qu'il tousse beaucoup. Alors Vanda qui dit être dans une situation similaire lui propose des médicaments et lui en explique la posologie. Puis, au fur et à mesure de la discussion ils en viennent à évoquer Geny, sa mort dans une ambulance parce qu'elle est devenue trop faible. La peur du manque de la drogue et les fleurs de Pedro sont les derniers sujets de leur échange. À propos de cette scène qui pourrait sembler empreinte de spontanéité, Pedro Costa explique qu'elle a en réalité nécessité plusieurs prises, celle qui sera finalement retenue au montage a été tournée six mois après la première. C'est que pour le cinéaste

« quelque chose ne marchait pas, il y avait trop de sentiments, trop de larmes, c'était assez lourd parce qu'ils ne parlaient que d'eux-mêmes. Ce n'était pas Geny qu'on évoquait, mais Vanda et le garçon. Ils pleuraient pour eux-mêmes. [...] Mais je ne voulais pas de pleurs, davantage une respiration, peut-être l'élégie d'un tel événement, avec des éléments de drame. La scène était trop lourde, me semblait détruire une partie du travail déjà fait [...] qui doit être la rencontre de ma sensibilité et de celle du quartier en général, pas d'une personne⁶⁸. »

Alors Costa, commençant à mettre en place la méthode qu'il développera dans son futur travail, décide de reprendre la scène des mois après et ses acteurs « ont dit pratiquement le même texte avec les mêmes détails, les mêmes précisions, mais avec une autre distance. D'une certaine façon, ils avaient oublié Geny. Ils riaient même, il y avait

⁶⁸ NEYRAT Cyril, *Dans la chambre de Vanda. Conversation avec Pedro Costa*, op. cit., p. 68.

des sourires. C'était magnifique, ils commençaient à se soigner l'un l'autre [...] Vanda devenait une espèce d'infirmière, sa chambre un cabinet de médecin⁶⁹. » Outre cette différence entre plusieurs prises, une autre, relative à l'attitude de Vanda, se remarque. Souvent, lorsqu'elle est avec Zita dans sa chambre, vient un moment où les sœurs se disputent. Or, dans la scène qui nous intéresse elle se trouve être plus à l'écoute, plus enjointe à l'échange, adoptant un ton plus doux et calme qu'à l'accoutumée. Vanda se détache de son annuaire où se trouve l'héroïne en le posant à côté d'elle et se lève de son lit pour pratiquement sortir du cadre. Lorsqu'elle revient auprès de Pedro elle ne reprend pas sa drogue mais fume sa cigarette tout en restant très attentive aux propos de son interlocuteur. Hochements de tête, sourires complices et regard attentif témoignent en effet de son engagement dans la conversation. Peut-être cette attitude est-elle due au fait que Vanda ne soit pas (trop) sous l'effet de la drogue. Reste que ce changement induit chez le spectateur une nouvelle perception de la jeune femme. Le travail accompli par Costa a été déterminant pour que Vanda change, un temps durant elle n'est plus tout à fait la toxicomane que nous connaissons. C'est une figure inédite de sa personne qui est ici mise en scène. Aussi alors que ses gestes se modifient, sa parole change également. Sans véhémence mais avec douceur elle s'adresse à Pedro, ainsi des souvenirs émergent de leur conversation. Or Vanda devenant infirmière (pour reprendre le terme de Costa), n'altère pourtant pas strictement sa véritable personne, elle ouvre une nouvelle voie à son identité. En somme elle « devient [elle-même une] autre, quand [elle] se met à fabuler sans jamais être [fictive]⁷⁰. » À observer ce passage, s'ouvre à nous la possibilité d'une nouvelle compréhension à la fois de la protagoniste, du quartier et des personnes qui le peuple. C'est alors que

« de la patience de la caméra qui vient filmer tous les jours mécaniquement les mots, les gestes et les pas, non plus pour "faire des films" mais comme un exercice d'approche du secret de l'autre, [naît] sur l'écran une tierce figure qui n'est plus ni l'auteur ni Vanda ou Ventura, un personnage qui est et n'est pas étranger à nos vies⁷¹. »

⁶⁹ *Id.*

⁷⁰ DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, *op. cit.*, p. 196.

⁷¹ RANCIERE Jacques, « Politique de Pedro Costa », *op. cit.*, p. 152.

Dans ce passage d'un personnage à un autre le corps de Vanda ne reflète plus simplement sa propre expérience. Il s'exprime aussi pour celui de Pedro puisque tous deux partagent une santé semblable, celui de Geny qui pourrait être le devenir de Vanda, celui de Julio un homme évoqué parce qu'il « a rechuté grave ». En définitive, c'est à un partage des expériences qu'ouvre cette fabulation de Vanda. Il ne s'agit pas simplement dans cette scène de rapporter des moments de la vie de chacun mais que la parole soit accueillie par un corps qui, s'étant détaché de sa stricte singularité, puisse nous donner à voir la condition que les habitants de Fontainhas partagent. Costa lui aussi est devenu autre en « "s'intercéd[ant]" ainsi des personnages réels qui remplacent en bloc ses propres fictions par leur propres fabulation⁷². » Transformation conjointe du filmé et du filmeur qui se rejoignent dès lors dans « l'invention d'un peuple⁷³. »

⁷² DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, op. cit., p. 196.

⁷³ *Id.*

TROISIEME PARTIE : D'UNE PAROLE INDIVIDUELLE A UNE PAROLE

COMMUNE

À ce stade de notre travail nous avons prêté une attention particulière aux espaces et aux corps et donc aux dimensions matérielles dans lesquelles s'inscrit la parole. Nous en avons saisi ses processus de déploiement ou de rétractation. Ce faisant, dans notre première partie nous avons pu découvrir que les interactions mises en scène entre espaces et parole permettent de tracer un déplacement d'un registre réaliste à un registre prosopopéen à la fois de la figuration et de l'énonciation. C'est à un autre type de déplacement que nous avons eu affaire dans la seconde partie. De la dépossession à la réappropriation nous avons pu comprendre comment, grâce à leur parole, les personnages déjouent le destin auquel ils semblent assignés. Dans tous les cas, qu'il se soit agi de profusion ou de soustraction nous avons tenu à ne pas nous en tenir à la simple idée qui voudrait qu'un mutisme soit l'expression d'une résignation quand, à l'inverse, une prise de parole témoignerait d'une puissance. Certes, ces situations peuvent se vérifier mais elles ne constituent pas un principe. Souvent, il nous a donc fallu déceler un « malgré tout » enfoui dans l'image ou la parole. Alors en dépit de la condition de laissés-pour-compte des personnages, une certaine façon d'habiter un espace, un geste ou un mot peuvent faire se renverser, le temps d'un film, cette condition. C'est en prêtant attention au travail dans les images et les sons – entre eux aussi – que nous avons aperçu la teneur politique des films de Pedro Costa. Fréquemment nous en sommes venu à penser qu'un personnage, bien qu'il s'exprime en son nom propre, tend également à représenter la communauté dans laquelle il s'inscrit. C'est de ce processus où une parole individuelle devient une parole commune dont il sera question dans la partie à venir. Dans notre sixième chapitre nous demeurerons au seuil de la bascule entre individu et commun en nous intéressant aux manières dont une expérience personnelle peut être partagée de façon multiple. Dans un second temps nous resterons aux côtés de Ventura pour comprendre comment cette figure phare du cinéma de Costa, à lui seul, permet de passer de l'individu au collectif. Enfin dans un dernier chapitre nous nous appliquerons à analyser des situations qui, dans leur nature même, expriment une mémoire commune aussi diverse soit-elle.

Chapitre 6 : Multiplicités des expériences personnelles

6.1. Une énonciation singulière

Dans *Dans la chambre de Vanda*, rares sont les séquences où un garçon se tient auprès de la protagoniste au sein de ce lieu dont elle est coutumière. Outre celle avec Pedro que nous avons précédemment abordée, Nhurro y trouve également une place. Lui et Vanda occupent le même cadre, assis au pied du lit, le jeune homme est au premier plan tandis que Vanda reste allongée à l'arrière [Fig. 20]. Alors que la discussion s'engage autour des difficultés de Nhurro (la destruction de son habitation et la drogue), un point de désaccord apparaît :

Vanda : « C'est la vie qu'on a voulue. »

Nhurro : « Non, ce n'est pas la vie qu'on a voulue, c'est la vie qu'on est obligé de vivre. [...] On dirait comme un destin, que c'est tracé... »

Vanda : « Tu allais si bien. Regarde-toi aujourd'hui. Combien de fois je t'ai vu passer dans le quartier, et combien de fois je t'ai dit "Tu recommences". Et toi "Non je sors du travail". Tu vois. J'avais raison. »

Nhurro : « Non, quand je passais dans le quartier... c'était pas pour la dope. Je sortais du travail, on me déposait là. »

Vanda : « Et tu achetais. »

Nhurro : « Non, j'arrivais sans un sou, je croisais un dealer, je lui demandais : "Prête-moi cent balles, je sors avec une fille, j'ai pas un rond. Le patron m'a pas payé". Lui au lieu de me donner cent balles : "Tiens voilà deux cents." »

Vanda : « Tu vois bien ? Et tu les claquais où ? Dans la dope. Ça, c'est la vie qu'on a choisie. C'est comme ça, aujourd'hui. »

Nhurro : « Tu le sais aussi bien que moi. Ce qui m'est arrivé... »

Vanda : « C'est arrivé à toi, à moi, à plein d'autres. »



Fig. 20 – *Dans la chambre de Vanda*, Pedro Costa, 2000

Les deux interlocuteurs disent ici partager la même situation d'addiction à la drogue pourtant ils ne se rejoignent pas lorsqu'il s'agit de percevoir ou non la part de déterminisme qui peut s'y trouver. Sans la replacer dans son contexte, nous avons déjà mentionné la phrase que prononce Vanda, « C'est la vie qu'on a choisie ». Nous disions alors qu'en dépit de sa condition la jeune femme décide de continuer à vivre. Nhurro quant à lui n'est pas dans cette forme d'acceptation, semblant se laisser porter par les événements et adoptant une certaine résignation. Ses hésitations et sa difficulté à formuler son expérience témoignent par ailleurs du manque de recul qu'il pourrait avoir sur sa propre situation. Vanda, plus assurée, prend alors en charge le récit de son camarade comme pour qu'il se raccorde à sa vision. Mais rien n'y fait et l'opposition demeure. C'est donc en atténuant ses propos par la forme interrogative que la jeune femme tente de faire advenir un point d'accord dans la conversation. Si Nhurro paraît consentir aux insinuations de Vanda, il ne le fait pas avec grande conviction. Et, alors qu'il est sur le point de prendre lui-même en charge son histoire, il ne poursuit pas et laisse son interlocutrice dire : « C'est arrivé à toi, à moi, à plein d'autres. » Cette sentence clôt le sujet et si la discussion se poursuit elle n'adopte pas la même forme. Les deux toxicomanes évoquent leurs mères respectives. Plutôt qu'une confrontation ou qu'un interrogatoire, leurs paroles se complètent, par exemple :

Nhurro : « Sauf que toi tu as une mère qui... »

Vanda : « Qui m'aide beaucoup. Mais moi aussi je travaille dur. Je ferais tout pour elle. Comme elle, il y en a peu. »
Nhurro : « Moi aussi, j'ai personne comme ma mère. »

Au sein de cette séquence Vanda et Nhurro nous donnent à entendre à la fois ce qu'il y a de partageable et d'impartageable d'une expérience pourtant similaire. Si leurs deux récits peuvent se croiser et se parachever c'est que ces deux jeunes gens expérimentent bien une même réalité, celle de Fontainhas. Or, leurs appréhensions sont différentes et cela transparait dans la parole.

Ce dialogue condense en quelques minutes une apparente séparation qui perdure tout au long de *Dans la chambre de Vanda*, celle entre les filles et les garçons. Du côté féminin, dans l'enfermement de la chambre, la parole se fait profuse. Entre Vanda et Zita les échanges se font sur le temps long, quand l'une des deux sœurs évoque un instant de sa propre vie, l'autre rebondit rapidement et ajoute son propre témoignage avec force de détails. De surcroît, l'enthousiasme à converser dont elles font preuve transporte leurs paroles vers des fonctions autres que celle du strict témoignage. Les filles acquièrent alors de véritables qualités de narratrices et leurs récits sont jalonnés de péripéties, de rebondissements. À l'inverse, du côté masculin les paroles s'expriment plus souvent sur le temps court, et demeurent plus triviales. Cette différence dans la manière de (se) raconter, Pedro Costa l'explicite en rattachant la chambre de Vanda à « un théâtre de femmes, une école des femmes » et en définissant l'espace des garçons comme « l'antichambre de la chambre [qui] était plutôt le cinéma », pour le cinéaste il s'agit en outre d' « une histoire de bruit et de fureur par opposition au murmure et au silence⁷⁴. » De cette distinction pouvons-nous en déduire une forme d'irréconciliabilité ? Pouvons-nous y voir une impossibilité à être-en-commun ? Y aurait-il une immuable séparation entre les filles et les garçons ?

Nous venons de le décrire, dans ce que disent Vanda et Nhurro, il y a tout à la fois du partageable (ce qu'ils racontent de leurs mères) et de l'impartageable (leurs visions sur l'addiction à la drogue). Durant les cinq minutes et trente secondes que dure leur échange tous deux partagent le même espace, Vanda accueille Nhurro dans sa chambre

⁷⁴ NEYRAT Cyril (dir.), *Dans la chambre de Vanda. Conversation avec Pedro Costa, op. cit.*, p. 55 pour les trois citations.

et lui confirme son soutien (« Je t'ai toujours aidé et je t'aiderai encore »). Pourtant, alors qu'ils s'accordent enfin, elle finira par quitter la chambre après avoir déclaré : « Je vais sortir. Je ne peux plus t'écouter. » Avec ce départ nous pourrions spontanément penser qu'est ici scellé l'impossibilité à être ensemble, à la fois dans la communication et dans la présence des corps dans un même espace. Or il s'agit d'aller au-delà de cette apparente inconciliabilité. Deux expériences ont bien été énoncées. Même si elles ne se sont pas réunies et ne le peuvent plus, c'est dans cette impossibilité qu'elles ont justement permis à une communauté de se faire jour. En effet, comme le suggère Maurice Blanchot à la faveur d'une parenthèse, une communauté peut être

« une entente ou un accord commun, fût-il celui, momentané, de deux êtres singuliers, rompant par peu de paroles l'impossibilité du Dire que le trait unique de l'expérience semble contenir ; son seul contenu : être intransmissible, ce qui se complète ainsi : seule en vaut la peine la transmission de l'intransmissible⁷⁵ »

Autrement dit, c'est dans le non-accord qui se donne ici à voir et à entendre, dans « le fond sans fond de la communication⁷⁶ », entre Vanda et Nhurro que malgré tout ils se seront ouverts l'un à l'autre. Dans la peine qu'ont ces personnages à se concilier ce n'est pas une impasse qui apparaît mais bien « la transmission de l'intransmissible ». Ce que nous aurons pu percevoir le temps de cette séquence, ce ne sont pas deux communautés, celle des filles et celle des garçons dont Vanda et Nhurro sont ici les figures, séparées et qui ne peuvent se rejoindre. Ce que nous entendons ce sont les façons singulières qu'ont des individus à témoigner de leurs expériences d'une condition commune. C'est par leur parole – et pas uniquement dans le sens qu'ils donnent à leurs mots – qu'ils auront, un temps, esquissé une communauté. Les mots de Maurice Blanchot nous reviennent alors : « La communauté, communauté d'égaux, qui les met à l'épreuve d'une inégalité inconnue, est telle qu'elle ne les subordonne pas les uns aux autres, mais les rend accessibles à ce qu'il y a d'inaccessible dans ce rapport nouveau de responsabilité⁷⁷ ».

⁷⁵ BLANCHOT Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Minit, 1983, p. 35.

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 33-34.

Cette séquence permet ainsi de dire la réalité de Fontainhas, de la communauté qui peuple ce quartier. Elle en donne à voir et à entendre la multiplicité des expériences personnelles, fussent-elles impartageables. C'est dans le dévoilement de cette diversité qu'elle acquiert une portée politique puisqu'en reconnaissant l'altérité de chacun se révèle alors « la pluralité des hommes qu'exige toute pensée du politique en tant que telle [où] on ne voit ni "masse" de population, ni "classe", ni "entité" unique ou générale [mais] chacun, un à un, différent, singulier, fût-il égal dans son destin⁷⁸ ». C'est donc en ce sens que nous pouvons dire que la séparation entre les filles et les garçons, dans *Dans la chambre de Vanda*, n'est qu'apparente puisqu'en réalité il s'agit au contraire de les faire se rejoindre, et ceci trouve en outre à s'accomplir par leur acte de parole. Ainsi ce passage peut être vu comme symptomatique de ce qui constitue la politique de Pedro Costa puisque comme l'écrit Jacques Rancière à propos de Ventura, autre figure majeure de ce cinéma, « il ne s'agit pas de recueillir le témoignage d'une vie difficile, quitte à se demander comment le faire partager ; il s'agit d'affronter l'impartageable, la fêlure qui a séparé un individu de lui-même⁷⁹. »

6.2. Évocation de l'expérience d'autres que soi

Nous venons d'aborder une situation où, lorsque deux personnages se retrouvent dans une disposition de conversation, ils s'ouvrent l'un à l'autre. Ce processus de subjectivisation permet alors de dévoiler la possibilité d'un être-en-commun. Il existe au sein des films de notre corpus d'autres mises en scène où, à partir d'une expression individuelle, la parole s'étend pour ne plus être réductible à un seul personnage. Aussi nous voudrions maintenant nous intéresser à un moment particulier qui nous permet de mieux saisir ce qui est en jeu dans ce glissement.

Il s'agit d'une séquence de *Vitalina Varela*. Alors que la protagoniste, entourée de cinq hommes, se recueille auprès de l'autel dédié à Joaquim, un sixième sort de la salle de bain [Fig. 21]. Après quelques pas il s'arrête et commence à raconter comment il s'est occupé du mari de Vitalina dans ses dernières heures. Il utilise d'abord la première personne du singulier dans un temps du passé pour décrire ses actions d'alors puis, au

⁷⁸ DIDI-HUBERMAN Georges, « Eux qui traversent les murs », *op. cit.*, 2017, p. 33-34.

⁷⁹ RANCIERE Jacques, « Politique de Pedro Costa », *op. cit.*, p. 151.

détour d'une réplique, il semble se transporter dans son souvenir. Tout en se déplaçant, il reprend ensuite sa description au terme de laquelle, après avoir expliqué avoir pu entendre Joaquim pleurer à travers la porte de sa maison, il laisse échapper un râle, sorte d'imitation de l'homme mourant. Il se trouve maintenant au seuil de la chambre, observant le lit, il ne se contente plus d'exposer la fin de vie de son ami, mais rejoue, du moins vocalement, cet épisode, ainsi :

« "Tu te sens mal, mon garçon ?" "Je me sens mal, je ne peux pas me lever..." "Pourquoi n'as-tu pas répondu quand j'ai frappé ?" "J'ai répondu mais tu ne m'as pas entendu" Je lui ai donné un verre d'eau, il a vomi. "Mon ventre brûle..." J'ai essayé de l'emmener à l'hôpital mais il ne voulait pas y aller. "Tu as besoin d'une chirurgie, mon garçon." "Je ne veux pas, je préfère mourir" [Il prend un timbre plus grave] "Tu veux que j'appelle ta femme au Cap-Vert ?" [Il reprend son propre timbre] "Non ça n'en vaut pas la peine." »



Fig. 21 – *Vitalina Varela*, Pedro Costa, 2019

À travers une même voix ce sont donc trois personnages qui s'expriment. L'homme énonciateur qui parle à la fois depuis le présent mais au passé, et inversement depuis le passé au présent ; Joaquim ; et un autre homme à la voix grave. Déjà lorsqu'il s'avance dans le plan puis s'arrête une fois avoir franchi le pas de la porte, avant même de prendre la parole, donc, le locuteur n'adopte pas une attitude ordinaire. C'est que son arrêt, plus que d'être une simple pause dans son action, apparaît comme une présentation, à nous, spectateurs, tant cette halte instaure une distanciation quant au déroulé de l'action,

mais aussi à Vitalina. Outre que ce premier plan avec l'homme soit un contre-champ à celui sur l'autel, le second nous donne à voir Vitalina observant son visiteur. L'homme a repris sa marche et, telle une ombre, sa silhouette à contre-jour passe devant le visage de la veuve qui, comme en retrait pour ne pas déranger son invité, en suit les gestes et les paroles. Nous comprenons alors qu'il ne s'agit pas de donner une simple représentation de la fin de vie de Joaquim où l'homme mimerait fidèlement les gestes qu'il a accomplis. En réalité ce que l'homme présente ici s'apparente plutôt à une pratique du *re-enactment* où un événement passé est repris dans le présent, en tenant compte de ce présent. Ainsi, cette pratique issue des arts de la scène devient « le lieu d'un double questionnement. D'une part, elle permet d'interroger à la fois l'histoire et son écriture en proposant une interprétation singulière de l'événement [...] D'autre part, il [le *re-enactment*] s'enracine dans les traces laissées par l'événement dans la mémoire collective⁸⁰. » L'homme, en rejouant son expérience du décès de son ami, nous permet d'entrapercevoir ce moment. Or il ne le fait pas uniquement à partir de son propre témoignage qu'il pourrait livrer, d'autres voix l'accompagnent. Ce qui s'entend n'est donc pas exclusivement sa mémoire individuelle mais bien une mémoire collective, qu'il porte seul avec sa voix qu'il module, justement pour nous la donner à écouter. Plus encore que ce qui est dit, par cette mise en scène sous forme de *re-enactment*, c'est « l'obsession d'une histoire présente, vivante, qui ne veut pas en finir avec le passé et qui cherche à le réengager dans un présent⁸¹ » qui se fait jour. Alors plus que de se présenter à nous, cette mémoire est remise en jeu symboliquement comme une « manière d'interroger autant l'histoire que notre présent⁸². » Ce qu'explique cette séquence correspond donc à ce que *Vitalina Varela* n'a de cesse de suggérer, Joaquim, en dépit de sa mort, n'a pas complètement disparu. S'il existe encore c'est que des personnages portent encore en eux la mémoire de sa présence. Si l'homme prononce ces paroles de la sorte c'est bien que ce souvenir qu'il évoque le hante encore, et que celui-ci le tend entre son présent et son passé ; qu'il est également saisi entre individu et collectif. En effet, une fois percevons-nous cette mémoire comme vivante – à la fois « actée et présente », « ni révolue, ni résolue⁸³ » pour reprendre les

⁸⁰ CAILLET Aline, « Le *re-enactment* : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, n°17, « Remake, reprise, répétition », novembre 2013, p. 67.

⁸¹ *Ibid.*, p. 72.

⁸² *Id.*

⁸³ *Ibid.*, respectivement p. 72 et p. 73.

termes d'Aline Caillet – nous pouvons alors comprendre que son expression n'est pas strictement due à l'intention de l'homme mais aussi que, par lui, c'est la mémoire enfouie dans la maison qui s'impose au personnage. Ce dernier n'a pas d'autres choix que de dire ce qui se donne à lui, d'où son attitude où il semble mû par d'autres forces que son plein gré ; de proférer ce qui le déborde également, d'où cette parole si singulière où d'autres voix surgissent de la sienne. Alors cette voix devient l'interlocutrice avec laquelle peuvent converser d'autres personnages.

Le dernier plan de cette séquence cadre Vitalina, le regard porté vers l'homme que nous avons vu et entendu, dans le plan précédant, demander à Joaquim s'il voulait que l'on prévienne sa femme de sa maladie. Sa réponse (« Non ça n'en vaut pas la peine ») se fait entendre sans que le corps de l'homme soit visible, dès lors sa voix est donc plus que jamais intelligible comme provenant du défunt. Alors Vitalina peut à son tour s'adresser à lui, en arguant : « J'attends mon billet d'avion pour le Portugal depuis 40 ans. J'y resterai pour le restant de mes jours. » Aussi bref soit-il, cet échange entre les deux amants permet d'énoncer ce qui jusqu'alors était tu. En fin de compte, Vitalina aura, en acte, contredit le souhait de son mari, mais de cet échange émerge également une puissance. C'est à sa suite que la veuve sortira de son confinement. Maintenant qu'elle sait pertinemment que Joaquim ne voulait pas d'elle auprès de lui, elle va sortir de son habitation. Ira-t-elle chercher des raisons ailleurs, cherchera-t-elle à trouver quelqu'un pour l'écouter ? Elle-même ne semble pas réellement connaître le sens de cette nouvelle conduite. Peu importe, il s'agit de son premier pas pour s'extraire de la hantise de Joaquim.

Mise en scène selon la pratique du *re-enactement* la parole a donc acquis une performativité. Elle influe les actions des personnages, à la fois ceux qui l'énoncent et ceux qui la reçoivent. Avec ce dispositif, c'est la mémoire même qui s'est exprimée et se sera explicitement inscrite dans le présent.

Chapitre 7 : Ventura, figure de passeur entre l'individu et le collectif

7.1. La situation d'écoute de Ventura

Dès sa première apparition dans l'œuvre de Pedro Costa, Ventura adopte une double posture. Dans *En avant jeunesse* il est en effet celui qui va à la rencontre de ses enfants et par la conversation leur permet de s'exprimer. Réciproquement il est aussi celui qui, dans le silence de son écoute, va accueillir leurs paroles. Il peut paraître évident qu'une personne qui ne soit ni muette ni sourde se place dans ces dispositions pour le moins ordinaires. Toutefois dans le cas de Ventura il s'agit d'un véritable enjeu de la mise en scène. À plusieurs reprises nous avons analysé des instants où cet homme vieillissant énonce une parole, attardons-nous maintenant sur son envers, lorsqu'il se met à écouter.



Fig. 22 – *En avant jeunesse*, Pedro Costa, 2006

C'est principalement dans les séquences de la chambre de Vanda – celle de Casal da Boba – que Ventura est significativement mis en situation d'écoute. Lors de sa seconde visite il écoute le récit de l'accouchement de Vanda [Fig. 22]. Pendant près de dix minutes la jeune mère détaille la succession des événements. De son arrivée à l'hôpital (« J'ai eu super mal pendant trois jours et j'avais la trouille ») à son retour en passant par les premiers examens, les complications et l'attente (« J'me suis retrouvée au sixième étage. Toute seule dans une chambre ! [...] J'avais juste la télé. »), Vanda narre son expérience en mimant certains gestes et rapporte les paroles qui lui ont été dites par

les infirmières. Ventura est quant à lui assis sur le rebord du lit et observe les mimiques de son interlocutrice. Il l'écoute avec attention en restant la majeure partie du temps silencieux, néanmoins celui que Vanda appelle « papa » engage parfois la conversation. Il ne le fait pas en ajoutant aux propos de la jeune mère son propre témoignage. D'ailleurs peu importe s'il a quelque chose de similaire à partager ou s'il pourrait à son tour prendre le temps de mettre en récit une de ses expériences. Ici c'est par son écoute qu'il participe à l'échange. Il ne s'agit pas simplement d'entendre passivement les mots de Vanda mais bien de les accueillir. Autrement dit, il y a dans l'attitude de Ventura une volonté de voir se poursuivre son récit. C'est donc dans son silence que se déposent les paroles de la jeune femme. Mais le mutisme seul ne suffit pas, Ventura prononce tout de même quelques mots. À la première phrase dite par Vanda – « Quand j'ai accouché de ma fille, j'avais des douleurs depuis plus de trois jours » – il demande : « Des douleurs ? ». Reprenant de la sorte ce mot, le récit peut commencer puisque le patriarche vient de dévoiler son désir d'y prêter l'oreille. Il continuera à démontrer cet intérêt en apposant à sa parole une fonction phatique. Ventura réagit aux dires de Vanda en marmonnant parfois, en prononçant des « Hum », en riant aussi. Ces expressions qui ne sont en réalité ni porteuses d'aucune information ni clairement articulées ont toutefois pour dessein de soutenir l'énonciation du locuteur. Garder le silence et témoigner de son attention, ne serait-ce que par un son inarticulé. C'est dans l'oscillation entre ces deux dispositions que se donne à voir et à entendre l'écoute de Ventura. Ainsi, jamais Vanda ne perd son exaltation à raconter, plus encore qu'une ardeur de la parole ce sont aussi ses gestes qui emportent le vieil homme dans son récit, en outre elle lui agrippe le bras, approche sa tête de son visage. Rien ni personne ne semble pouvoir interrompre sa logorrhée, or dans les toutes dernières minutes de la séquence Ventura fait bifurquer le récit. En disant « Que Dieu vous aide. Tant qu'on les élève, c'est difficile, mais ça vaut le coup » et témoignant ainsi de sa propre expérience avec les enfants, il permet à Vanda de révéler une autre part de son histoire :

Vanda : « Ma fille m'a beaucoup aidée. Sans elle, je serais encore accro, papa ! »

Ventura : « C'est pas une vie, ça. »

Vanda : « Crois-moi ! Sans ma fille et sans mon mari, je serais encore dans la dope. »

Ventura : « Tu serais déjà morte aussi. »

Vanda : « Ou je serais déjà morte. Oui. Je te jure. »

Ventura : « Oui. »

Vanda : « Ma fille m'a donné tant de courage. Mon mari m'a aidé comme... Dieu le sait ! Si je te racontais la vie de mon mari, tout ce qu'il a fait pour moi... Aucun homme ne ferait ça. Aucun ! Il connaissait même rien à la drogue. Et je l'envoyais en acheter. Je lui disais : "Tu vas à tel endroit et tu demandes à voir untel." Putain ! Mon Dieu ! C'est pour ça que je l'aime autant. Il m'a tellement aidée. Presque trop. »

Ventura : « Tu as lâché la drogue, Zita ? Euh... Vanda ? »

Vanda : « Ouais, ça fait presque deux ans. Si j'avais pas décroché, je serais pas comme ça. Papa, vraiment ! C'est la vie... »

Cette fois-ci lorsque Ventura intervient il articule clairement ses propos mais ses formulations ne sont pas pour autant dénuées de leur fonction phatique, seulement celle-ci s'exerce sur un mode mineur. Ses paroles permettent toujours à Vanda de mettre en récit un épisode de sa vie, mais plus que l'encourager, elles s'y mêlent. Désormais la narration se construit à deux voix, les phrases se recourent et des mots sont répétés d'une réplique à l'autre. De cette élaboration commune ce sont d'autres expériences qui se dévoilent. Ces dernières demeurent pourtant sur le point d'être racontées (« Si je te racontais la vie de mon mari, tout ce qu'il a fait pour moi... »), mais qu'importe d'en connaître les péripéties, nous pouvons en saisir les potentialités. En effet Vanda a déjà pleinement démontré sa qualité de conteuse et Ventura sa puissance d'écouter.

Écouter ne consiste donc pas en un acte de retrait face à celui qui dispose de la parole, il s'agit d'un geste autrement plus interactif. D'abord parce que le personnage qui narre son expérience n'est pas dans une attitude solipsiste consistant à se refermer dans sa subjectivité. S'adressant ainsi à autrui il demande – implicitement ou non – que sa parole trouve un destinataire et donc qu'elle soit reçue. Une place est alors ménagée à qui veut bien prêter l'oreille et s'engager dans l'écoute. C'est un rapport d'interdépendance qui se met en place, dans lequel la parole, pour être dite, doit rencontrer un endroit et/ou quelqu'un où elle peut être accueillie. Dans notre cas, Vanda trouve en Ventura celui qui pourra recueillir son récit, de la même façon le patriarche vient à la rencontre de sa fille imaginaire pour recevoir son témoignage. Il leur revient à tous deux d'édifier cette parole qui s'inscrit dans la mémoire collective des habitants de Fontainhas et de Casal da Boba. C'est justement grâce à l'écoute de Ventura que se façonne ce récit. Par ses interventions d'ordre phatique il y instaure un rythme ; en faisant infléchir le contenu du témoignage il met en place un cadre aux propos en les guidant. Finalement en même temps que Vanda

lui lègue son expérience il commence à parler *avec* elle. Alors pouvons-nous espérer qu'au cours de ses déambulations et de ses rencontres, Ventura passe à son tour ce récit à d'autres.

S'appuyer sur les propos de Pierre Zaoui peut nous aider à mieux saisir les enjeux d'une telle écoute. Elle qui s'accomplit avec sobriété sans qu'il ne s'agisse pour Ventura de soutirer des informations à son interlocutrice puis de se les approprier exclusivement. C'est donc discrètement – sans sournoiserie aucune – que le recueil de la mémoire de Vanda est mis en scène, or

« il faut qu'il existe des âmes qui perçoivent et ne soient pas perçues ([...] ne soient pas de simples sensations passives) pour que le monde tout simplement existe. Sans elles, plus rien ne tient, plus rien ne peut se tenir comme être-au-dehors. [...] Et le jour où de telles âmes disparaîtront pour de bon, [...] le jour donc où il n'y aura plus que de la lumière et des chambres d'échos, et plus d'yeux en retrait et plus d'oreilles impersonnelles à l'écoute, il est à parier qu'il n'y aura plus personne du tout et plus de monde du tout⁸⁴. »

Bien que le ton adopté ici soit, à notre avis, un peu trop prophétique, l'auteur parvient tout de même à pointer le caractère essentiel de telles « âmes » qui, comme Ventura, permettent de résister à une certaine homogénéisation des expériences et donc des récits. L'analogie qui peut être faite entre la situation décrite dans cette citation et le relogement des habitants de Fontainhas dans les immeubles immaculés de Casal da Boba est assez saisissante. Nous l'avons développé dans la première partie de notre étude, ces nouveaux appartements brident le déploiement de la parole. Nous suggérons alors que ce dernier était à trouver dans la relation qu'entretiennent Ventura et Vanda. Dorénavant nous comprenons que c'est grâce au rapport maintenu entre écoutant et écoutée que malgré tout les expériences peuvent se transmettre. Alors Ventura fait figure de veilleur soucieux de recueillir les récits de ses semblables. Lorsqu'en sa compagnie des histoires sont livrées, nous saisissons que la communauté de Fontainhas n'a pas réellement disparue, qu'en dépit de sa dispersion, par le biais de Ventura celle-ci survit. Ainsi c'est désormais par la parole que sa survivance nous est donnée à écouter plus qu'à voir. Les

⁸⁴ ZAOUÏ Pierre, *La Discrétion. Ou l'art de disparaître*, op. cit., p. 147-148.

expériences de chacun sont partageables. Telles que figurées dans la séquence que nous avons évoquée, elles se passent dans un premier temps du personnage qui en a été l'acteur à celui qui l'écoute puis, ce dernier se fera passeur. Si au sein de la diégèse Ventura ne va pas rapporter les paroles qu'il a reçues à un autre personnage, c'est bien par lui que nous, spectateurs, avons pu écouter à notre tour ces récits mnémoniques. À nos yeux Ventura devient donc le gardien de la mémoire de son peuple. Par ses déambulations dans les quartiers, il a retrouvé ses semblables qui lui ont transmis leurs récits. Il peut maintenant les transporter au gré de ses balades au sein même d'*En avant jeunesse* mais aussi de film en film.

Il est pourtant une séquence de *Cavalo Dinheiro* qui vient contrarier, sinon travailler ce statut acquis par Ventura. Exceptionnellement il ne se retrouve pas dans une situation d'égal à égal avec un autre personnage. Au contraire il est sommé de s'expliquer sur sa propre vie et de répondre de ses actes enfermé qu'il est dans un ascenseur, seul avec un soldat de la Révolution.

7.2. Ventura et le soldat dans l'ascenseur

C'est en vingt-deux minutes et trente secondes comptant trente-huit plans que dans *Cavalo Dinheiro* se déroule une séquence – certainement une des plus complexes de l'œuvre de Pedro Costa – dans la cabine d'ascenseur de l'hôpital où se trouve Ventura. Prenons le temps de nous y attarder afin de saisir comment celle-ci contribue à définir Ventura comme une figure qui, allant au-delà de son propre personnage, tend à exprimer la mémoire de sa communauté.

Vêtu de son pyjama à rayures le vieil homme fait le chemin inverse de celui qui l'avait amené en ce lieu. Nous le voyons s'enfoncer dans un couloir et par la même occasion dans le plan. Puis, il attend devant cet ascenseur, des médecins admettant un patient dans leur clinique en sortent, Ventura entre dans la cabine avant que les portes ne coulissent et enferment notre protagoniste auprès d'une silhouette tapie dans l'ombre. C'est dans le plan large qui suit que nous en découvrons l'allure, du moins la véritable forme, il s'agit d'un soldat portant casque et mitraillette. Or celui-ci n'est visiblement pas fait de la même chair que Ventura. Ce personnage figé dans sa posture, et entièrement recouvert d'un maquillage anthracite aux reflets dorés, s'apparente plus à une statue

vivante qu'à un humain. Après les premières secondes de ce plan un chuchotement, un râle puis des mots dans un souffle se font entendre sans qu'ils ne soient assez articulés pour être compris. Pourtant aucun des deux personnages ne bouge ses lèvres. C'est seulement quand la phrase « Fais-moi sortir du soleil » est clairement proférée et que Ventura se retourne vers son voisin en s'adressant à lui (« Pas de soleil ici, mon gars. ») que nous pouvons associer cette voix sans corps à l'homme statue. En associant ces deux entités, est-ce à dire que désormais cette voix et les paroles qu'elle prononce sont exclusivement celles de ce soldat ? En ce début de séquence il semble que ce soit l'hypothèse la plus plausible. Plus d'une dizaine de fois Ventura devra répéter qu'en cet espace restreint le soldat est à l'ombre avant que ce dernier ne se taise et laisse place à d'autres voix. Celle d'un enfant d'abord puis une seconde au timbre rauque. Surgissant d'on ne sait où, ces dernières se rapportent au moment de la révolution des Œillets et engagent un dialogue avec Ventura :

Enfant : « Tu es avec le peuple ? »

Ventura : « Vive le Mouvement des Forces Armées ! »

Voix rauque : « Tu es avec nous, Ventura ? »

Ventura : « Vive le Mouvement des Forces Armées ! »

Enfant : « Tu es avec le peuple, Ventura ? »

Ventura : « Uni le peuple vaincra, uni il tombera. »

Enfant : « Toujours aux côtés du peuple. »

Ventura (s'adressant au soldat) : « Cela fait plus de trente ans que je ne t'ai pas vu. Trente-sept, il me semble. »

Entre l'adresse de Ventura à ces voix-off et celle faite au soldat, une différence qui se confirmera par la suite peut d'ores et déjà se remarquer. Dans le premier cas le vieil homme est comme transporté au temps d'avril 1974 tandis que dans le second il demeure dans le présent, les années 2010. La conversation se poursuit avec le soldat lorsqu'une nouvelle mise en scène de la parole de Ventura advient. Jusqu'alors il était le seul dont on pouvait voir les lèvres bouger en même temps qu'il parlait. Or, lorsque le soldat lui demande s'il se souvient du jour où il est entré à l'hôpital ce n'est pas Ventura qui répond (sa bouche reste immobile) mais seulement sa voix qui rapporte les paroles de cette scène. Se produit ici une dissociation entre son corps et sa voix, situation qui ne se reproduit

dans un premier temps que quand c'est avec le soldat que Ventura parle de la révolution, par exemple :

Soldat : « Tu étais en haut de l'échafaudage, moi embusqué à un carrefour. Moi avec mon capot d'acier, toi avec ton casque jaune de chantier. Nos armes visant les flics fascistes, leur faisant peur. Soudain, une hirondelle est passée et j'ai levé les yeux. Tu étais là-haut et chantais une "morna". »

Ventura : « Je n'étais pas seul à chanter. Nous chantions tous. Maçons, manœuvres, carreleurs... Mais ce n'était pas le printemps. Ce n'était pas une hirondelle. »

Nous est ici rapporté l'épisode de la révolution des Œillet lorsque les jeunes officiers du Mouvement des Forces Armées (MFA), par un coup d'État, ont mis fin à la dictature en reprenant le pouvoir sur les successeurs de Salazar. On y apprend que la foule fût alors unanime, en liesse derrière les soldats, peu importe ses origines, peu importe sa classe sociale. Or pour qui se souvient d'une scène d'*En avant jeunesse*, entendre la voix de Ventura narrer de la sorte ce moment sonne faux. Dans ce film nous accompagnions à la fois Ventura lors de sa vie présente ainsi qu'au temps de la révolution. Nous le retrouvions auprès de Lento dans des séquences de récitation d'une lettre. Dans la septième d'entre elles, le point de vue, plutôt que d'être à l'intérieur de la baraque qui les abrite comme à l'accoutumée, se trouve à l'extérieur. Cadrant les deux hommes à la fenêtre, les bruits extérieurs de klaxons et d'une foule parvenait jusqu'à eux tandis que Lento exprimait son dépit face à la situation : « Notre situation s'améliorait un peu et voilà qu'arrive ce coup d'État » et encore « Hier, à l'aube, ils [les soldats du MFA] sont passés en jeep. Ils ont emmené Jaya dans la forêt de Sintra, ils l'ont roué de coups et attaché à un pin. C'est le premier mais pas le dernier. » Puis les deux hommes barricadaient leur abri pour mieux se protéger de ces soldats. L'événement est donc bien différent de celui que raconte la voix de Ventura dans *Cavalo Dinheiro* et comme le confirme Pedro Costa

« [e]n 1974, il y avait déjà plein d'Angolais et de Cap-verdiens à Lisbonne. J'ai consulté les photos de l'époque, les photos des manifestations au centre de la ville. Il y a plein de photos du 1^{er} mai 1974, cinq jours après la révolution, et tu ne vois pas UN visage noir.

Où est-ce qu'ils étaient ? Ils étaient là où Ventura me dit. Il étaient cachés dans ces baraques, ces souterrains⁸⁵. »

Dès lors la voix de Ventura dans la séquence de l'ascenseur, lorsqu'elle surgit sans que le corps auquel elle appartient ne l'émette, ne doit pas être associée à sa véritable conscience. Au contraire elle semble émaner de celle du soldat, comme si ce dernier voulait remplacer l'authentique expérience de Ventura par une autre plus glorieuse pour les troupes du MFA auxquelles il appartient. S'il arrive par instants à Ventura de contester ces propos, le soldat le traite d' « ingrat ». Alors le protagoniste du film commence à faire sien le récit que lui impose l'homme statue. Sa voix du passé induite par le militaire se raccorde à son corps et il se transpose maintenant dans un passé qui n'est indubitablement pas le sien. Ainsi il jouera une scène d'avril 1974 avec le soldat. Le rejoignant dans le cadre, il se place derrière lui et, en se penchant au-dessus de son épaule, regarde au loin dans la direction que pointe la mitrailleuse [Fig. 23]. Mais la voix de l'enfant entendue au début revient s'adresser à Ventura (« Les vois-tu, là-bas, au loin ? Planqués dans leurs taudis... Fontainhas, Damaia, Gato Preto... Mes enfants, mes petits-enfants... mes frères. ») et ce dernier sort du cadre, s'éloignant de nouveau du soldat et donc de son joug. Mais l'affrontement auquel se livre Ventura pour que sa propre mémoire ne soit pas remplacée par celle du soldat n'est pas pour autant gagné.



Fig. 23 – *Cavalo Dinheiro*, Pedro Costa, 2014

⁸⁵ GRUGEAU Gérard et ROY André, « Entretien avec Pedro Costa », *24 images*, n°170, décembre 2014-janvier 2015, p. 46.

Deux échanges nous donnent à entendre Ventura parler depuis le passé, sans que sa voix ne soit disjointe de son corps. En témoigne le second, retranscrit ci-après, où le soldat assène de nombreuses questions pour forcer l'homme au pyjama rayé à s'enfermer dans son passé

Soldat : « Où es-tu maintenant, Ventura ? »

Ventura : « Je dors dans les baraques du chantier. »

Soldat : « Mais, où es-tu maintenant, Ventura ? »

Ventura : « Au travail, sur le chantier de la Compagnie des Téléphones. Le patron nous a dit qu'on ne travaille pas aujourd'hui, que la révolution est dans la rue. »

Soldat : « Où es-tu maintenant, Ventura ? »

Ventura : « J'ai peur. Au Jardin d'Estrela. Je suis avec Toti, João, Néné. Plein de Cap-verdiens, plein de putes... »



Fig. 24 – *Cavalo Dinheiro*, Pedro Costa, 2014

La dernière réplique de Ventura témoigne de sa résistance, il n'a pas cédé aux injonctions de son interrogateur. Un sourire se dessine sur son visage, révélant qu'il a compris le leurre que lui tend le soldat. Une fois ces derniers mots prononcés, surgit une musique jouée à l'orgue (« Apparition de l'Église Éternelle » d'Olivier Messiaen,

1932) qui parcourt quatre plans. Le second où Ventura amène ses bras en signe de croix à hauteur de son visage [Fig. 24] et le troisième où, en plongée, nous voyons le soldat recroquevillé sur lui-même [Fig. 25], la tête dans ses mains sont symptomatiques de ce qui est en train de se jouer : Ventura a pris l'ascendant sur le militaire. Il poursuit ce renversement de la hiérarchie qui s'était installée en reprenant les paroles de « Alto Cutelo » (Os Tubarões) qui témoignent de l'arrachement des hommes cap-verdiens à leur terre. Alors que le soldat dit ne pas pouvoir être vaincu par des chansons, le processus s'inverse et la voix de Zulmira, la femme de Ventura, trouve également une place dans



Fig. 25 – *Cavalo Dinheiro*, Pedro Costa, 2014

cette cabine d'ascenseur. Elle demande à son mari de lutter, de rester avec elle. Quant à lui, il raconte les méfaits du soldat (« Le soldat de la révolution veut nous tuer. [...] Il a volé notre alliance. Il a volé notre vie. Il dit que je ne suis pas marié avec toi. Il dit que nous n'avons pas d'enfants. Il dit que nous ne vivons pas nos vies. ») Quand

Ventura dit l'intention du militaire de les tuer cela doit s'entendre en deux sens. Au sens propre, si nous nous plaçons à la date du 25 avril 1974, alors évidemment Ventura et ses compagnons craignent pour leur vie face à ces soldats. Or ce dont il est plus largement question ici est la mémoire. Si Ventura n'avait pas réussi à vaincre le soldat, il n'aurait pas pu livrer son propre récit, celui-ci serait resté enfoui derrière les dires officiels. De la même manière il n'aurait pas pu converser une fois encore avec Zulmira puisqu'en niant l'existence de cette histoire commune le militaire l'aurait d'un même coup effacée.

Avant que ne se finisse la séquence, le soldat monologue une ultime fois :

« Ici se clôt l'histoire de la jeune vie. Et celle de la vie à venir, et de toutes les choses qui suivront. Reste auprès de moi, le temps passera si vite. Un jour viendra où nous accepterons toutes ces souffrances. Il n'y aura plus ni peur, ni mystère. Tu n'as ni destin, ni horizon. Tu n'as et tu n'es rien. Nous quitterons ce monde ensemble et ils nous oublieront. Ils oublieront nos visages. Tu ne chanteras plus. Cette histoire n'est pas encore finie. Nos souffrances seront des joies pour les hommes du futur. Ils conteront de belles choses sur nous. Bientôt nous saurons pourquoi nous vivons et pourquoi nous souffrons. Nous saurons tout. Tout... Nous sommes étendus près des morts, enfermés dans le silence. Tu vois comme je tremble ? Voilà ce que j'avais à te dire. Ventura, reste sur tes gardes ! Fais attention ! »

Au cours de cette tirade ce sont six plans qui se succèdent, alternant entre un plan rapproché en plongée sur le visage de Ventura et un autre en contre-plongée sur le soldat, le dernier est un plan large regroupant dans le même cadre les deux personnages. Ventura est assis sur le sol de l'ascenseur tandis que l'homme statue se tient droit, debout à ses côtés. Dans la première moitié du monologue, le soldat semble reprendre l'ascendant dans un discours pour le moins nihiliste. Puis, de façon inattendue et bien qu'il ait commencé en affirmant l'exact inverse, il assure que « cette histoire n'est pas encore finie. » Comme si finalement le militaire acceptait de se retirer, la seconde moitié de ses propos contredit celle qui l'a précédée. Enfin il met en garde Ventura qui, quant à lui, approuve.

Après cette longue séquence, quatre scènes clôtureront *Cavalo Dinheiro*. Ventura retrouve Joaquim dans le réfectoire de l'hôpital. Après lui avoir annoncé que le médecin le laisse sortir, le vieil homme au pyjama rayé observe sa main et en arrête le tremblement. Il peut alors porter la cuillère de soupe à la bouche de son ennemi d'un jour. Les secousses incessantes qui l'ont accompagné ayant maintenant pris fin, ajoutées à l'ultime interrogation du soldat (« Tu vois comme je tremble ? »), nous pouvons peut-être entrevoir une bribe d'espoir. En affrontant l'homme statufié dans l'ascenseur, Ventura a en quelque sorte exorcisé ses fantômes d'autrefois (aurait-il transmis sa douleur au soldat ?), au moins a-t-il maintenant appris à vivre avec. Il peut alors sortir de l'hôpital vêtu de ses plus beaux habits de jeune homme. *Cavalo Dinheiro* prend fin sur un plan nous donnant à voir le reflet de deux pas s'avançant vers une vitrine où se trouvent des couteaux. Nul moyen de connaître la véritable identité de cet homme s'avançant vers les couteaux, peut-être est-ce le Ventura de 1974 ou bien celui d'aujourd'hui se préparant à de nouveaux tourments. Reste que comme l'écrit Jacques Rancière, « [o]n ne sait si les fantômes de Ventura sont bien exorcisés. Mais on sait que la violence de l'oppression demeure⁸⁶ ». Puis l'écran noir final où s'inscrivent les crédits accueille une musique de Kodé di Dona : « Seis Anus na Tarrafal » (« Six années à Tarrafal »), manière de rappeler implicitement une autre part de l'histoire tragique liant le Cap-Vert au Portugal⁸⁷. Façon aussi de suggérer qu'il y a eu Tarrafal et la dictature de l'Estado Novo, qu'il y a eu la révolution d'avril qui n'a pas profité au peuple des immigrés et donc que, comme l'estime

⁸⁶ RANCIERE Jacques, « *Cavalo Dinheiro* de Pedro Costa », art. cit., p. 38.

⁸⁷ Tarrafal était un camp de concentration où étaient envoyés les opposants au régime salazariste. Ouvert en 1936 ce n'est qu'en 1974 avec la révolution des Œillets que les portes en seront fermées. Un autre nom de Tarrafal est le « camp de la mort lente ».

Pedro Costa, « ça va arriver encore, c'est comme ça, c'est impossible de se séparer de ça, c'est lié au parcours de tous les Ventura⁸⁸. »

Dès lors nous comprenons l'importance de la séquence de l'ascenseur où, par la mise en scène de la parole, celle-ci acquiert une performativité. De son énonciation, et de la forme dans laquelle elle est donnée à entendre, elle permet à Ventura de se décharger du poids des fantômes qui le hantent. Il fallait nécessairement en passer par la parole pour confronter sa mémoire – et celles d'autres personnes qu'il porte en lui – à l'histoire officielle qui a été écrite. L'ascenseur est l'espace qui permet à cette rencontre d'advenir. En faisant resurgir par les paroles des temps hétérogènes, se mêlent alors un autrefois et un maintenant. Le corps vieilli de Ventura est bien celui du présent mais c'est sa voix qui oscille entre ces deux temps, dans une lutte entre l'oubli et la thésaurisation d'une mémoire. C'est finalement quand il parviendra à se réapproprier sa voix errante qu'il arrivera à vaincre l'oppression à laquelle le soumet le soldat. C'est à ce moment qu'il pourra entendre la voix de Zulmira, à ce moment aussi que pourra s'exprimer la réalité de l'expérience de la diaspora cap-verdienne. En effet, lorsque Ventura reprend la chanson d'Os Tubarões, nous reviennent en mémoire les plans du quartier et de la population de Cova da Moura dans la séquence où était jouée cette musique. Lorsqu'il évoque sa peur en compagnie d'autres Cap-verdiens dans le jardin d'Estrela, nous nous souvenons de cette scène parce que nous l'avons déjà vue.

Afin de mieux saisir ce qui se joue ici sur le plan de la mémoire mais aussi celui de la politique, raccordons-nous pour un temps à la notion d'image aux aguets que développe Georges Didi-Huberman. Après avoir rappelé qu'un « visage humain est susceptible de figurer le commun, non pas à titre d'essence générique, mais bien à titre d'existence dispersée⁸⁹ », il écrit :

« Exposer les peuples, ce n'est donc pas tant nous en faire les *spectateurs*, ce qui, de toute façon, est impossible. Mais plutôt de nous en faire les *expectateurs*. L'image, à ce moment, prend en charge d'anticiper, d'avertir, de construire des possibles : nommons-là une *image aux aguets* [...] Or, les peuples que nous attendons dans ce qui s'offre à nos regards [...] tout au moins *s'entrevoient dans leurs symptômes*, c'est-à-dire dans certaines

⁸⁸ GRUGEAU Gérard et ROY André, « Entretien avec Pedro Costa », art. cit., p. 47.

⁸⁹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, op. cit., p. 224-225.

transformations inhabituelles subies par les aspects, les visages, les corps reconfigurés dans chaque instant leurs propres gestes⁹⁰. »

Ce que Didi-Huberman s'attache à dire à propos de la corporéité des personnages, dans notre cas, nous pouvons aussi le dire au sujet de la parole, par le biais de la voix. À cet égard Ventura, quand il est dépossédé de la sienne et dans la lutte qu'il mène par ses propos, subit une succession de transformations. C'est en celles-ci que s'expose une remise en jeu, en même temps qu'une critique des sommations du soldat. Alors par cet acte de parole Ventura les déjoue et se détourne ainsi d'une assignation à un cliché. Un geste déjà politique ainsi que le rappelle Didi-Huberman avec Deleuze avant de conclure quelques pages plus loin qu'« [a]insi va l'exposition sans fin des peuples, entre la menace de disparaître et la vitale nécessité de paraître malgré tout⁹¹. »

Nous saisissons ainsi avec un peu plus d'acuité quels peuvent être les processus en jeu autour d'un personnage ou en son sein pour que, de celui-ci, naisse une figure de passeur entre l'individu et le collectif. En l'occurrence Ventura est cette figure. Qu'il soit un veilleur à l'écoute ou un homme mis en péril au risque de l'oubli et donc de la disparition, toujours *sa* mémoire s'articule au pluriel pour devenir *leur* mémoire. Celle d'un peuple constitué d'une multiplicité de voix et de paroles qui, par Ventura, s'offrent à notre écoute pour faire mémoire commune.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 226.

⁹¹ *Ibid.*, p. 131.

Chapitre 8 : Faire mémoire commune

8.1. La lettre de Ventura, Lento et les autres

Nombreuses ont été les exégèses au sujet des huit séquences d'*En avant jeunesse* où est récitée la désormais fameuse « lettre de Ventura ». C'est à leurs côtés que nous souhaiterions à notre tour y découvrir ses portées poétiques et politiques en ne l'approchant pas exclusivement à l'aune de sa figuration dans *En avant jeunesse*. Nous nous proposons donc ici de comprendre comment cette lettre surgit et resurgit, apparaît et disparaît à travers différents films de Pedro Costa.



Fig. 26 – *Casa de Lava*, Pedro Costa, 1994

C'est en 1994 avec *Casa de Lava* que pour la première fois nous est donné à entendre cette lettre. Tina la lit pour Mariana, l'infirmière portugaise, qui ne parvient pas à comprendre le créole mais souhaite l'apprendre grâce à la lettre. Entre les deux jeunes femmes se trouve le corps endormi de Leão [Fig. 26]. Tombé dans le coma après sa chute d'un échafaudage du chantier où il travaillait, ce dernier a été rapatrié au Cap-Vert, là où il est né. Tandis que la lecture se poursuit, la voix de Tina se porte sur d'autres plans, nous désignant Edite, la femme à laquelle la lettre est originellement adressée. À la sortie du film peu nombreux ont été ceux ayant relevé cette scène, rétrospectivement nous y posons un regard et y accordons une écoute tout autre. Spontanément nous pourrions imaginer que la lettre de *Casa de Lava* est la même que celle d'*En avant jeunesse*. Un trouble demeure dans le second long-métrage de Costa quant à celui qui l'a écrite, il

pourrait aussi bien s'agir de Leão que de l'amant d'Edite emprisonné à Tarrafal. Par ailleurs, en remarquant que Leão et Ventura ont eu le même accident, il pourrait être tentant de penser qu'ils sont, en fait, un même personnage. Or cette hypothèse ne peut passer au stade de l'affirmation puisque se serait alors faire fi d'une différence essentielle entre les deux lettres. Bien que dans les deux films c'est par la parole que nous les percevons, dans celui de 1994 elle a été écrite sur un morceau de papier, sa forme est achevée, et elle peut être lue. Au contraire, dans *En avant jeunesse* la lettre n'a pas de support matériel, seulement la voix et la mémoire de celui qui l'énonce. Ainsi, lors de ses récitations, certaines nuances peuvent être remarquées. À la lecture de Tina succède donc la « performance⁹² » de Ventura.

Dans *En avant jeunesse*, c'est une baraque qui accueille Ventura et un de ses fils, Lento. Dès la première séquence en ce lieu, ce compagnon illettré lui a demandé d'écrire une lettre d'amour pour sa femme qui lui manque. Alors, sans même prendre le temps de réfléchir et tout en continuant de jouer aux cartes, Ventura se met à énoncer sur un ton égal à celui de la conversation :

« Nha cretcheu, mon amour, nos retrouvailles embelliront notre vie pour au moins trente ans. Je prends une gorgée de jeunesse. Je te reviendrai plein de force. J'aurais voulu t'offrir 100 000 cigarettes, une douzaine de robes à la mode, une automobile, la petite maison de lave dont tu rêvais tant, un bouquet à quatre sous. Mais avant toute chose, bois une bouteille de bon vin et pense à moi. Ici, on n'arrête pas de travailler. On est plus de cent maintenant. »

Il s'interrompt pour demander des stylos à son compagnon de jeu qui lui répond qu'il n'y en a pas. Lors de la troisième séquence ayant lieu dans la baraque Ventura, après avoir sommé Lento de retenir la lettre, la complète :

« Avant-hier, pour mon anniversaire, j'ai longuement pensé à toi. Ma lettre t'est-elle bien arrivée ? Toujours rien de ta main. J'attends. Chaque jour, chaque minute, j'apprends de nouveaux mots, de beaux mots, rien que pour nous deux, juste à notre mesure, comme un pyjama de soie fine. Tu n'en veux pas ? Je ne peux t'envoyer qu'une lettre par mois. Toujours rien de ta main. Ce sera pour la prochaine fois. »

⁹² RANCIERE Jacques, « Les paradoxes de l'art politique », *op. cit.*, p. 90.

Pendant la récitation, Lento, comme fatigué d'avoir à entendre ces mots, indique par deux fois à Ventura qu'il faut que ce dernier se repose et place deux stylos qu'il a apportés sur la table. Peut-être voudrait-il que la lettre soit enfin écrite et qu'ainsi il n'ait plus à l'écouter. Mais Ventura ne prête pas attention à ce qui pourrait lui permettre d'écrire, il se lève et laisse seul son ami. Dans le plan suivant Lento se met à gratter la table avec un de ces stylos. Ventura le rejoint avec une bouteille de vin et un tourne disque qu'il dépose sur la table [Fig. 27]. Il le met en marche et nous entendons alors la chanson « Labanto braço » du groupe cap-verdien Os Tubarões⁹³. Mais le disque se met à sauter à cause des secousses de la table engendrées par les frottements de Lento. Ventura les arrête en posant sa main sur celle de son camarade, et la chanson se poursuit. Alors qu'il avait ignoré les stylos dans le plan précédent, ce geste vient de nouveau confirmer son choix de se concentrer sur la transmission orale et non sur l'écriture. S'opère ainsi une transformation de la matière dont est constituée cette lettre. En effet les phrases que



Fig. 27 – *En avant jeunesse*, Pedro Costa, 2006

Ventura énonce résultent d'un travail de composition à partir d'autres lettres que Pedro Costa a mêlé les unes aux autres. Il y a celles d'émigrés cap-verdiens écrivant aux êtres aimés restés sur l'île et puis il y a l'avant-dernière lettre⁹⁴ que Robert Desnos envoya à sa femme Youki, le 15 juillet 1944, alors qu'il était déporté au camp de Flöha. Lorsque

⁹³ Les paroles de cette chanson sont : « Lève les bras, crie liberté ! Crie : le peuple indépendant ! Crie : le peuple libéré ! Le 5 juillet est synonyme de liberté. Le 5 juillet, la voie toute tracée vers le bonheur. Crie Cabral ! Combattant de notre nation ! » Amílcar Cabral est un des fondateurs du Parti Africain pour l'Indépendance de la Guinée et du Cap-Vert (PAIGC). Il est assassiné en 1973 à Conakry par un agent de la PIDE, la police politique de l'Estado Novo. Deux ans plus tard, le 5 juillet 1975, l'indépendance du Cap-Vert est déclarée. Cf. COLIN Roland, « La pensée et la pratique sociale et politique d'Amílcar Cabral sur les chemins de l'histoire », *Présence Africaine*, n°185-186, décembre 2012, p. 95-105.

⁹⁴ Cf. DESNOS Robert, « Quatre lettres de déportation à Youki », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1277.

Ventura récite ce texte, il réunit donc dans une même voix, la sienne, plusieurs paroles provenant de ces sources hétérogènes. C'est donc très justement que Jacques Rancière écrit que nous avons affaire à « la performance d'un art du partage, qui ne se sépare pas de la vie, de l'expérience des déplacés comme de leurs moyens de combler l'absence et de se rapprocher de l'être aimé⁹⁵. » Ce partage que mentionne le philosophe doit alors s'entendre doublement. Par essence il est celui consistant à faire se rejoindre dans un même énoncé et sans hiérarchie les paroles d'anonymes et celle d'un poète reconnu. Mais ceci le film ne le dévoile pas. C'est donc dans le contenu de la lettre que nous pouvons le déceler puisqu'

« [e]ntre désespoir et espoir, entre situation présente et à venir, entre un ici et un ailleurs, entre Portugal et Cap-Vert, entre conditions matérielles et envolées sentimentales, la lettre de Ventura oscille bien entre, d'une part, fonctions poétiques liées à l'amour, à ses promesses mais aussi à la nostalgie, et finalement à une situation individuelle, personnelle, et, d'autre part, fonctions politiques liées à la colonisation, à une forme d'exploitation de l'homme donc à un combat, une résistance, et finalement à une situation collective⁹⁶. »

C'est bien dans un même souffle, celui de Ventura récitant la lettre, que se rejoignent poétique et politique sans que l'une ne prenne l'avantage sur l'autre. Il est aisé de trouver quelles phrases sont issues de la lettre de Desnos, lesquelles ne le sont pas. D'aucuns pourraient être tentés d'attribuer les unes au registre poétique les autres au registre politique. Or c'est un pas que nous ne franchirons pas ici puisqu'alors nous contredirions ce qui est à l'œuvre dans ces séquences. L'indistinction des sources et le travail de la lettre que Ventura accomplit au fil des séquences sont en effet essentiels afin que la politique s'envisage poétiquement en même temps que la poétique s'envisage politiquement. Alors, de cette mise en scène de la parole s' « invente une beauté du peuple dans laquelle les peuples à un moment, décideront – ou pas – de se reconnaître⁹⁷. » Dès

⁹⁵ RANCIERE Jacques, « Les paradoxes de l'art politique », *op. cit.*, p. 90.

⁹⁶ FIANI Antony, « Fonctions poétiques et politiques de la lettre de Ventura dans *En avant jeunesse* de Pedro Costa », *Épistolaire, revue de l'A.I.R.E.*, n°36, « La lettre au cinéma », 2010, p. 60.

⁹⁷ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, *op. cit.*, p. 127.

lors plutôt que de nous interroger sur les destinataires de la lettre nous pouvons nous demander qui trouve à s'y reconnaître.

Nous l'avons mentionné plus haut, c'est Lento qui demande à Ventura de lui écrire cette lettre pour sa femme. En formulant sa requête il fait implicitement part de son désir de trouver dans les mots de son compagnon une part de lui-même qui pourra à son tour se porter vers celle qui lui manque. Pourtant, lors des séquences dans la baraque qui suivent, Lento refuse d'apprendre la lettre en ne répondant pas aux sollicitations de Ventura. Mais ce dernier est tenace et poursuit tout de même sa récitation. Alors c'est par la parole également que Lento tente d'y mettre fin : « Ce n'est plus la peine. La lettre n'arrivera pas au Cap-Vert » et « Il n'y a plus de courrier, Ventura. Il n'y a plus ni bateaux, ni avions. Plus rien. Ils sont tous en grève », dit-il lors d'une séquence évoquant la révolution de 1974. Plus tard il finit par décréter qu' « elle est moche, la lettre, Ventura. » Alors dans l'ultime séquence se déroulant dans la baraque Ventura demande « T'en veux plus, de la lettre ? » Comme par résignation Lento répond « Je la retiens. Je ne sais pas écrire et tu ne veux pas l'écrire », avant de sortir chercher de l'électricité à raccorder clandestinement au refuge des deux hommes. Après l'avoir vu monter à un poteau, nous le retrouvons allongé au sol. Ses paupières bougent encore, mais est-il en train de mourir ? Cet accident scellerait-il la fin des rencontres entre les deux hommes ? Lento n'aurait donc pas eu l'occasion d'énoncer ne serait-ce qu'une seule phrase de la lettre, les efforts de Ventura demeureraient-ils vains ? Il pourrait en être ainsi si une huitième séquence de récitation n'avait pas lieu.



Fig. 28 – *En avant jeunesse*, Pedro Costa, 2006

Exceptionnellement, Lento et Ventura ne se retrouvent pas dans la baraque mais dans un des appartements de Casal da Boba dont les murs sont calcinés [Fig. 28]. Par le dialogue qui s'engage entre les deux hommes nous découvrons que c'est Lento qui, à cause de ses difficultés – certainement celles engendrées par le

relogement –, a lancé une allumette sur un matelas. L'incendie qui s'est déclaré a conduit à la mort des habitants : Lento, sa femme et ses enfants. Le fils auquel Ventura rend ici visite est donc un mort, tous deux parcourent l'appartement en évoquant le tragique événement. Alors que le patriarche s'apprête à partir en prenant Lento par la main, son geste est arrêté. Lento, dont le corps est resté hors-champ, récite une partie de la lettre. Ventura relève la tête et adresse un regard à son camarade qui, après une pause dans sa récitation, entre dans le cadre et poursuit son énonciation des phrases qui furent celles de Ventura. En fin de compte Lento sera parvenu à retenir la lettre, plus encore en l'énonçant il la fait sienne. Or il semble que cela ne soit qu'une première interprétation possible. En effet, à se rappeler la mort de Lento qui nous a précédemment été donnée à voir et à écouter le récit qu'il livre dans la séquence de l'appartement, les deux événements ne peuvent concorder. C'est donc fort justement que Jacques Rancière écrit que

« [l]e Lento que nous voyons et entendons maintenant est un habitant du royaume des morts qui revient parmi nous. Il n'est plus ni un personnage documentaire suivi dans le quotidien de son activité ni un personnage de fiction mais une pure figure née de l'annulation même de cette opposition qui scinde l'humanité en espèces différentes. Son corps opaque est devenu la surface sur laquelle sa vie, la vie de Ventura et de tous ceux qui partagent leur condition apparaît pour ce qu'elle est, une vie de morts-vivants. C'est à ce titre qu'il lui est possible d'incarner ce père de famille du voisinage auquel un tel drame est effectivement survenu pendant le tournage⁹⁸. »

C'est donc en devenant cette tierce figure qu'il lui est désormais possible de réciter la lettre en même temps qu'il en nous fait entendre un caractère impersonnel et donc une nouvelle forme de partage. Ainsi le partage des sources de la lettre constituée par Costa s'accomplit également dans la diégèse. La paternité de la lettre n'est plus seulement imputable à Ventura – l'a-t-elle vraiment été ? – et chacun peut désormais s'y reconnaître ne serait-ce que pour en réciter quelques mots comme Lento. Alors ceux qui accompliront cette performance, qui à leur tour diront ce même texte, pourront ajouter leur propre expérience à cette lettre.

⁹⁸ RANCIERE Jacques, « Politique de Pedro Costa », *op. cit.*, 2011, p. 152-153.

C'est en outre ce qui s'entraperçoit dans une scène de *Vitalina Varela*⁹⁹. Dans la nuit, un homme pénètre dans la maison de Joaquim, son ami lui manque. S'asseyant à la table de la cuisine, il raconte à Vitalina : « C'est ici qu'on mangeait notre bacon fumé, nos côtelettes de porc. C'est ici qu'on jouait aux cartes. C'est ici qu'on t'écrivait des lettres. » Si pour Vitalina il s'agit ici d'entrevoir le versant portugais de son histoire avec Joaquim, pour qui se souvient d'*En avant jeunesse*, la situation que décrit l'homme nous ramène inmanquablement aux séquences de récitation de la lettre où Lento et Ventura, eux aussi, jouaient aux cartes dans la baraque. Or lorsque nous nous remémorons la teneur de cette lettre oscillant entre désespoir quant à l'absence de réponse (« Toujours rien de ta main. Ce sera pour la prochaine fois. ») et espoir de possibles retrouvailles (« Nos retrouvailles embelliront notre vie pour au moins trente ans »), dans *Vitalina Varela* un renversement se produit quant à son énonciateur. En effet, Vitalina l'a reproché à son défunt mari dans l'un de ses monologues, celui-ci ne lui a adressé qu'une ou deux lettres en trente ans, puis l'a abandonnée alors qu'ils construisaient une maison au Cap-Vert. Nous pouvons alors nous demander comment aurait-il pu écrire une telle lettre ? Comment Vitalina aurait-elle pu recevoir de tels mots de celui qui semble l'avoir exclue de sa vie : « Chaque jour, chaque minute, j'apprends de nouveaux mots, de beaux mots, rien que pour nous deux, juste à notre mesure, comme un pyjama de soie fine » ou encore « Des fois, j'ai peur de construire ces murs, moi, avec un pic et du ciment, et toi, avec ton silence. » De Joaquim ou de Vitalina, seule Vitalina aurait pu l'écrire, elle qui raconte par ailleurs avoir fini la construction de sa maison au Cap-Vert en solitaire. Dès lors nous comprenons que cette lettre, qui fut celle de Ventura, de Lento et d'autres partageant le sort des immigrés cap-verdiens exploités au Portugal, peut aussi être celle de Vitalina, celle de ceux restés sur l'île. En effet, ces vies vécues, qu'elles l'aient été au Portugal ou au Cap-Vert, portent chacune le manque de l'être aimé, celui qui est parti ou celui qui est resté. Alors si nous imaginons Vitalina écrivant ou énonçant la lettre, se percevrait de nouveau la distance entre deux êtres afin de mieux donner à voir la condition commune. Cette fois-ci celle partagée par ces femmes cap-verdiennes dont les maris sont partis au

⁹⁹ Le passage qui suit reprend, en le modifiant, une partie de mon article « Feu inextinguible », *Apaches* [en ligne], 30 novembre 2019. Disponible sur : <http://www.apaches.ch/feu-inextinguible/>, dernière consultation le 24 février 2020.

Portugal et donc par ce biais suggérer l'histoire du Cap-Vert colonisé par le Portugal ou encore le déplacement de sa population.

Ainsi de *Casa de Lava* à *Vitalina Varela* en passant par *En avant jeunesse* la lettre a été affectée par plusieurs déplacements. Le plus remarquable est relatif à son support. Bien qu'elle soit lue et donc portée par la voix d'une jeune fille, elle a d'abord été écrite sur un morceau de papier. Puis, elle est exclusivement soutenue par la parole dans l'accomplissement d'une performance, d'un travail de récitation. Enfin, elle ne sera plus audible, du moins dans la diégèse du film. Puisqu'en effet si la lettre ne disparaît pas c'est qu'il revient aux spectateurs de se la remémorer eux-mêmes, de faire un travail d'imagination pour retrouver comment elle pourrait apparaître dans le film. Le second déplacement qui a lieu est relatif à l'auteur de la lettre. Dès sa première apparition dans la filmographie de Pedro Costa aucun n'aura pu être clairement déterminé. En définitive, cette indétermination est essentielle. Qu'il s'agisse de l'amant d'Edite, Leão, Ventura, Lento ou bien Vitalina ce qui importe c'est que chacun ait pu, sinon l'écrire, du moins la composer. La lettre n'est pas le fait d'un seul être alors à chacune de ses lectures, récitations ou évocation elle permet de témoigner poétiquement et politiquement d'une situation singulière, certes, mais partagée. Dans un premier temps il aura été question du camp de Tarrafal et donc de la dictature et du colonialisme des années 1960 ; puis la lettre s'inscrira autour du moment de la révolution des Œillets en témoignant de la situation des immigrés depuis le Portugal ; enfin elle pourra également suggérer l'autre versant de cette histoire en se plaçant du côté du Cap-Vert. Mais tout cela n'est jamais explicité et de film en film ce texte, qui ne subit que de rares nuances, s'ouvre surtout à de nouveaux usages. Ainsi il nous permet de prendre en considération des situations diverses mais qui se rejoignent grâce à la lettre. C'est donc autour d'elle que se forme une communauté, en elle également que repose une mémoire commune.

8.2. Exposer une communauté par la parole

C'est autour d'autres documents que celui, épistolaire, que nous venons d'aborder que s'ouvre *Cavalo Dinheiro*. Il s'agit d'une série de photographies issues d'un livre de photojournalisme de Jacob A. Riis, *How the Other Half Lives : Studies among the*

Tenements of New York (1890). Ces douze photographies en noir et blanc (à l'exception de la neuvième) défilent dans le silence (le son diégétique, se fait entendre à partir de la quatrième photographie, il s'agit de bruits de couloir et de pas, aucune parole n'est prononcée), à raison d'une image toutes les sept secondes. Y figurent des scènes de la vie des bas-fonds newyorkais de la fin du XIX^e siècle. Si la majorité de ces images paraissent avoir été prises sur le vif, certaines d'entre elles montrent des individus se prêtant au jeu de l'appareil photographique (la neuvième, dixième et douzième notamment). Ceux-ci, dans les regards qu'ils adressent à l'objectif, au photographe puis indirectement au spectateur qui les regarde aujourd'hui, affirment un désir de témoignage, du moins de faire acte de sa présence au monde en acceptant d'impressionner la pellicule.

Quarante-huit minutes plus tard, Ventura sort de l'hôpital au sein duquel il est enfermé, dans la nuit, au pied d'un lampadaire il crie le nom de Vitalina. Des médecins arrivent en courant et se figent à ses pieds semblant vouloir l'immobiliser. Alors une musique extradiégétique commence à se faire entendre, il s'agit d'« Alto Cutelo » du groupe cap-verdien Os Tubarões. Cette chanson, en créole cap-verdien, narre l'histoire d'une femme dont le mari est parti à Lisbonne pour trouver du travail, celui-ci faisant désormais partie de cette main-d'œuvre sous-payée, se tuant au travail sur les chantiers, les échafaudages, dans les usines ; plus loin, la chanson évoque la possibilité d'un retour au Cap-Vert¹⁰⁰. Un plan nous montre Joaquim assis sur un escalier, couteau à la main, tandis que la musique se poursuit. Les plans qui suivent exposent divers endroits du quartier de Cova da Moura : un homme allongé dans un lit, une cour intérieure avec un chien, un homme fixant l'horizon au seuil d'une porte, certains accoudés à une table, Vitalina dans sa cuisine, un homme travaillant à la machine à coudre, une femme sous un crucifix, etc. Au total ce sont vingt et un plans réunis par la chanson d'Os Tubarões qui les accompagne. Cette séquence, tel un interlude musical, n'est pas sans résonner avec celle du début du film avec les photographies de Jacob A. Riis, notamment par les

¹⁰⁰ « Au Alto Cutelo le genévrier est desséché, la racine assoiffée ne trouve plus l'eau. L'eau s'est enfouie loin de l'homme. Une femme attend près du feu depuis une semaine. De ses enfants, sur la route, seul un travaille. Le mari il y a longtemps qu'à Lisbonne il est parti. Embauché. Pour Lisbonne il est parti, vendre sa terre. Là-bas on travaille qu'il pleuve ou qu'il vente, au froid. Sur les chantiers, les échafaudages, dans les usines. Main-d'œuvre sous-payée, même si au travail tu te tues. Main-d'œuvre, taudis sans lumière. Trompé par son frère blanc, exploité, trompé. Un jour je reviendrais au pays. Nous atteindrons l'eau à la force de nos bras. Ma conscience me dit, c'est moi qui travaille. Terre et pouvoir sont miens. Des baies sur la colline. Des enfants courent. Un bateau au port. Des enfants courent. Un bateau au port. Notre terre. »

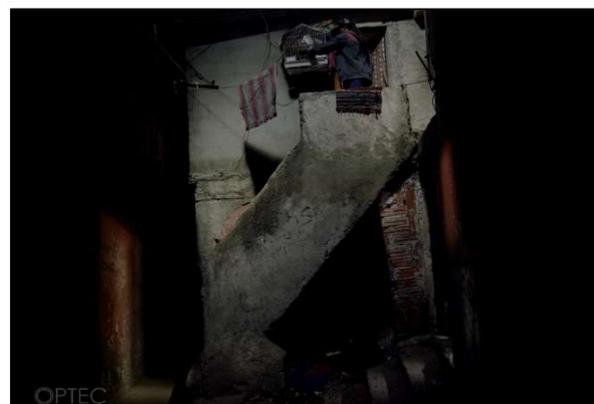
positions des corps, les activités en cours mais surtout par le travail des cadrages. Bien évidemment il n'y a pas une parfaite équivalence entre les plans cinématographiques de Costa et ceux photographiques de Riis. Si des analogies peuvent bien être tissées picturalement, il importe de relever que la mise en récit diffère. En effet, alors que les photographies sont exposées en silence au début du film, les plans réalisés et montés par Costa sont accompagnés par la chanson en langue cap-verdienne. Celle-ci devient donc cette parole qui narre les histoires de la population d'immigrées peuplant les quartiers défavorisés de Lisbonne. Par l'analogie que nous pouvons faire avec les photographies de Riis, alors ce ne sont plus uniquement les histoires d'une communauté du Portugal ou celles des habitants des bidonvilles newyorkais des siècles passés que cette séquence évoque. Plus largement elle conte celles de ce peuple des exploités, des « sans-parts », pour reprendre une expression chère à Jacques Rancière qui remarque justement que :

« C'est cela que l'art cinématographique de Pedro Costa ajoute au témoignage photographique de Jacob Riis : la *narrativisation de l'espace par le bruit du temps*. Un bruit du temps qui est lui-même multiple. Il y a le bruit des voix et des pas de quelques individus ; il y a l'histoire de leur vie qu'ils racontent, revivent ou réinventent ; il y a la rumeur de l'Histoire à laquelle leur vie a été mêlée : la colonisation et la décolonisation, les chants de la Révolution des Œillets et ceux de la jeune République cap-verdienne. Il y a les résonances qui se tissent d'un film à l'autre ; il y a celles enfin qui mêlent les voix des vivants et des morts et transforment leurs déplacement en voyage mythologique¹⁰¹. »

Par cette opération de « narrativisation de l'espace par le bruit du temps » se met en place un glissement d'un temps à un autre. Des années 2010 dans lesquelles prend place la séquence musicale nous sommes transportés dans les bidonvilles étasuniens de la fin du XIX^e siècle. Le spectateur doit se faire son propre montage, rapprochant des instants différents du même film. Plus encore, ce montage spectatorial peut aussi s'accomplir d'un film à l'autre. L'ouverture de *Vitalina Varela* nous donne à voir le retour, nocturne et silencieux, à Cova da Moura des hommes ayant accompagné les funérailles de Joaquim. Après avoir été figurés comme des silhouettes ou des ombres projetées sur les murs du quartier, plusieurs plans nous les dépeignent rentrant dans leurs

¹⁰¹ RANCIERE Jacques, « *Cavalo Dinheiro* de Pedro Costa », art. cit., p. 35. Nous soulignons.

habitations respectives. À la vision de ces plans qui constituent les premières séquences du film, inmanquablement, nous reviennent en mémoire ceux de *Cavalo Dinheiro* [Fig. 29 à Fig. 32].



De haut en bas. Fig. 29 et Fig. 30 – *Cavalo Dinheiro*, Pedro Costa, 2014

De haut en bas. Fig. 31 et 32 – *Vitalina Varela*, Pedro Costa, 2019

Le montage qu'appellent ces séquences permet donc, une fois de plus, qu'une communauté se dessine dans un film. Mais celle-ci ne s'évanouit pas une fois un film terminé, elle ressurgit à l'occasion d'un autre, façon d'affirmer sa perdurance, voire impossible disparition. De *Cavalo Dinheiro* à *Vitalina Varela* la communauté formée par les immigrés cap-verdiens demeure, en dépit de ce qu'avait annoncé Joaquim au début du film de 2014 :

« Notre vie va continuer, compliquée. Nous continuerons à tomber. Nous continuerons à être mutilés par les machines. Notre tête et nos poumons nous feront toujours aussi mal. Nous serons brûlés. Nous perdrons la tête. C'est la moisissure qui est dans les murs de

nos maisons. Nous avons toujours vécu ainsi et nous mourrons toujours ainsi. C'est cela notre maladie. »

Avec ces mots sont exprimés les malheurs auxquels fait face cette population. De nouveau un saut dans le temps peut s'opérer si l'on se remémore un dialogue entre Vanda et Nhurro dans *Dans la chambre de Vanda* :

Vanda : « Regarde où sont ma sœur et mon beau-frère. On dirait qu'on veut tomber, nous aussi. »

Nhurro : « Tomber. Si c'était que ça. Un jour ils diront : "Ça suffit". Ils seront tellement usés. »

Une dizaine d'années plus tard, certes les individus sont « usés », au gré des films nous avons pu voir et entendre leur difficultés, mais jamais aucun d'entre eux n'a dit « Ça suffit ». La prédiction de Nhurro a été déjouée et la chute qu'il annonçait alors, qui aurait pu mettre en péril la communauté, n'a pas eu lieu.

Par ce jeu de saut dans des temporalités hétérogènes, ce que nous donnent à percevoir les films, ce n'est pas une communauté d'emblée immuable. Celle-ci a été menacée par la destruction d'un quartier, par l'exploitation au travail qui abîme les corps, par les accidents, etc. Pourtant une résistance existe et c'est avec elle que perdure la communauté, il s'agit simplement de déplacer son regard pour la retrouver là où elle s'est recomposée. En ce sens, Georges Didi-Huberman écrit :

« Telle serait, pour finir, l'infinie ressource des lucioles : leur retrait quand il n'est pas repli sur soi mais "force diagonale" ; leur communauté clandestine de "parcelles d'humanité", ces signaux envoyés par intermittences ; leur essentielle liberté de mouvement ; leur faculté de faire apparaître le désir comme l'indestructible par excellence [...] Les lucioles, il ne tient qu'à nous de ne pas les voir disparaître. Or, nous devons, pour cela, assumer nous-même la liberté du mouvement, le retrait qui ne soit pas repli, la force diagonale, la faculté de faire apparaître des parcelles d'humanité, le désir indestructible¹⁰². »

¹⁰² DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 132-133.

Puisqu'il ne suffit pas que la communauté soit exposée au sein des films, il faut aussi que des spectateurs s'en fassent les témoins actifs. C'est par le montage spectatorial que nous avons désigné plus haut que peut se dessiner une communauté où l'individualité de chacun trouvera à s'exprimer. Mais cette opération ne peut s'accomplir qu'à condition d'accepter de se mouvoir à travers les films et de passer entre différentes temporalités (c'est la notion de « force diagonale » que Didi-Huberman emprunte lui-même à Hannah Arendt). Alors seulement, nous aussi pourrons « devenir des lucioles et reformer par là une communauté du désir, une communauté de lueurs émises¹⁰³ ». Dès lors, plus que celle qui est figurée à l'écran, c'est une communauté créée par les films et ses spectateurs qui advient. De la force que déploient les personnes qui, par la parole nous témoignent de leurs expériences, du travail qu'elles fournissent pour devenir des figures et ainsi dessiner les contours d'une communauté qui traverse les temps, se construit du commun. Un commun travail, celui partagé entre les films et leurs spectateurs.

Sous la forme d'un post-scriptum à son ouvrage *Cinémas en communs*, Robert Bonamy rappelle quelques lignes d'une lettre de l'écrivain italien Franco Fortini :

« [...] D'où une proposition absolument romantique, dans l'acception réelle de cet adjectif : une proposition portant sur le "devoir-être". Toute l'histoire de l'Occident moderne a été une histoire d'individus et de minorités qui ont choisi de ne pas servir l'inévitable et le nécessaire. [...] C'est l'histoire de ceux qui ont décidé, seuls, de ne pas être seuls¹⁰⁴. »

Étendant ces mots au domaine du cinéma, le chercheur propose une définition de ce que pourraient être des cinémas en communs, il y est alors question de cinémas qui « travaille[nt] à la fois l'adresse et des expériences susceptibles de déplacer le regard et l'écoute. » Ce processus nous l'avons également décrit, alors un rapprochement peut se trouver entre les cinéastes abordés¹⁰⁵ dans l'ouvrage ici mentionné et Pedro Costa, chacun

¹⁰³ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰⁴ FORTINI Franco, « Lettre aux amis de Plaisance », [Italie, 1961], dans *La Conscience aux extrêmes. Écrits sur les intellectuels 1944-1994*, traduit de l'italien par Andrea Cavazzini, Caen, éditions NOUS, 2019. Cité par BONAMY Robert, *Cinémas en communs*, Montreuil, Éditions de l'œil, 2020, p. 142. *Id.*, pour les citations qui suivent.

¹⁰⁵ Il s'agit des cinéastes contemporains suivant : Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval, Tariq Tegui, Ghassan Salhab, le groupe Boris Barnet, Natalie Nambot et Maki Berchache et Pierre Creton.

sont de « ceux qui souvent seuls ont décidé de ne pas être seuls ». Une ouverture sur une autre communauté nous est alors permise, celle constituée par ces cinéastes qui œuvrent de façon semblable. Qu'on les nomme cinéastes soustractifs¹⁰⁶ ou encore cinéastes profanes¹⁰⁷, définir les contours de ces communautés revient à d'autres travaux.

¹⁰⁶ Fiant Antony, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors-cadre », 2014. Les cinéastes étudiés dans cet ouvrage sont : Chantal Akerman, Lisandro Alonso, Sharunas Bartas, Wang Bing, Alain Cavalier, Pedro Costa, Bruno Dumont, Otar Iosseliani, Aki Kaurismäki, Darejan Omirbaev, Carlos Reygadas, Albert Serra, Béla Tarr, Tariq Tequia et Tsai Ming-liang.

¹⁰⁷ Voltzenlogel Thomas, *Cinéma Profanes. Straub-Huillet, Harun Farocki, Pedro Costa : une constellation*, op. cit., 2018.

CONCLUSION

En ouverture du récent ouvrage collectif *La besogne des images*, Léa Bismuth écrit :

« [La besogne] possède la vivacité de son ouverture aventureuse. Et l'aventure c'est ce qui donne l'envie d'y aller, d'appeler et d'être appelé à un partage. Le partage d'être à plusieurs et plus qu'un seul. Disons que la solitude se peuple. En une forme de délinquance sans délit. Une innocence qui ne connaît pas la loi ; car pour la besogne il n'y en a pas, de loi. Il serait plus juste de parler de prise : prendre un certain possible à bras-le-corps, arbitrairement, sans prévision. Un impensable s'écrit. En une pensée sans destin, néanmoins fécondée par des devenirs ouverts, ici et maintenant¹⁰⁸. »

Cette besogne c'eut d'abord été celle de Pedro Costa s'aventurant seul dans Fontainhas et y rencontrant ceux qui peupleront ses films. L'expérience de la rencontre avec Vanda, son invitation, se prolonge en un film, *Dans la chambre de Vanda*, dont nous pouvons dire qu'il est l'œuvre originelle du cinéma de Costa. En effet, à l'orée d'un siècle nouveau, dans un bidonville de Lisbonne, s'est inventé un autre cinéma. Il a alors été possible qu'une jeune femme toxicomane et ses semblables deviennent des figures de ces laissés-pour-compte. Or, ils ne le sont pas devenus par une représentation misérabiliste mais dans une figuration qui leur a permis de révéler, en s'en saisissant, leur « richesse sensible, [leur] puissance de parole et de vision¹⁰⁹ ». Du compagnonnage entre le cinéaste et ces personnes sont nés d'autres films et d'autres figures sont apparues. Jusqu'à *Vitalina Varela* c'est une méthode de travail qui s'est affinée. Ainsi, la besogne est aussi celle des acteurs qui travaillent à mettre en mots et en images leur propre expérience. En s'exposant ainsi à notre regard et à notre écoute, Vanda, Ventura, Vitalina et tous les autres nous adressent une invitation. Ils nous engagent à devenir à notre tour aussi besogneux qu'eux, parce qu'être spectateur des films de Pedro Costa c'est consentir à un *travail* de l'écoute et du regard. Alors, il faut accepter d'éprouver le temps, d'aiguiser sa vue pour voir dans la pénombre, de tendre l'oreille pour entendre les murmures ou encore découvrir une

¹⁰⁸ BISMUTH Léa et GIRARD Mathilde (dir.), *La besogne des images*, Trézélan / Béthune, Filigranes / Labanque, 2019, p. 5.

¹⁰⁹ RANCIERE Jacques, « Politiques de Pedro Costa », *op. cit.*, p. 148.

parole depuis le silence. Ce travail a été le nôtre pour approcher les films, c'est donc modestement que nous espérons qu'au fil de cette étude, nous aussi, avons pu faire l'expérience de cette besogne, et la donner à lire.

Michel Surya, en étendant une formule de Georges Bataille, écrit : « un livre commencerait à partir du moment où il ne s'attacherait plus au sens des mots, mais à leur besogne¹¹⁰. » Pendant notre recherche, un questionnement a émergé plutôt qu'un autre. Nous aurions pu nous demander : *quelle est* cette parole dans les films de Costa ? Peut-être, d'ailleurs, qu'à l'occasion nous y avons répondu. Or à ce premier questionnement nous en avons préféré un second : *comment est possible* cette parole ? Dès lors, nous n'avions plus pour dessein de figer la parole dans des catégories et, plus que de réfléchir sur le sens exact des mots qu'elle porte, nous avons préféré étudier ses effets. En demeurant au plus proche des films il s'est agi de percevoir ces phénomènes qui permettent que la parole soit ou ne soit pas dite. Alors nous avons étendu notre réflexion aux rapports que celle-ci entretient avec les espaces, avec les corps et enfin comment celle-ci travaille à devenir commune.

Dans un premier temps, nous avons esquissé un parcours à travers les lieux que Costa filme. En nous les donnant à voir il dessine alors des espaces susceptibles d'accueillir différents types de paroles. Un premier glissement nous est apparu. Passant d'un régime de la représentation des espaces réaliste à une figuration s'en détachant, la parole se construit différemment en ne s'ancrant pas de la même manière au sein des espaces où elle se déploie. En désignant certains espaces comme désarticulés, nous avons affleuré ces moments où, finalement, le lieu tend à disparaître. Alors il nous a fallu considérer la parole selon une autre matérialité, charnelle celle-ci. C'est donc en face des corps que nous avons abordé la parole, et encore un glissement. Celui partant de la dépossession à laquelle semblent être assignés les personnages, pour s'engager vers une réappropriation. Des analyses menées dans ces deux premières parties, nous avons pu saisir la puissance de figuration de la parole. C'est que les paroles ne sont pas seulement accueillies par un espace ou portées par un corps, elles les construisent également. Une fois cette figurabilité remarquée nous avons pu mettre en exergue les contrastes, les

¹¹⁰ SURYA Michel, « Contre-langue », dans BISMUTH Léa et GIRARD Mathilde (dir.), *La besogne des images*, op. cit., p. 177. Les mots de Bataille sont : « Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait pas le sens mais les besognes des mots », dans *Documents*, n°7, décembre 1929, p. 382.

partages qui ont cours entre la parole et ces deux matérialités. Ainsi nous avons tenté de nous détourner des évidences. Dans l'enfermement nous avons trouvé un déploiement, dans la pénombre une lueur est apparue, dans le mutisme d'un personnage nous avons pu, malgré tout, découvrir sa parole. Ce *malgré tout* dont il a été question est celui qui fait naître la politique des films de Pedro Costa. Puisque comme le rappelle Jacques Rancière, c'est

« la puissance du regard et de la parole, la puissance du suspens qu'ils instaure, qui est au centre de son travail. Car la question politique est d'abord celle de la capacité des corps quelconques à s'emparer de leur destin. Aussi Costa se concentre-t-il sur le rapport entre l'impuissance et la puissance des corps, sur la confrontation des vies avec ce qu'elles peuvent. Il se place ainsi au *nœud du rapport entre une politique de l'esthétique et une esthétique de la politique*. Mais il assume aussi leur séparation, l'écart entre la proposition artistique qui donne des potentialités nouvelles au paysage de l'"exclusion" et les puissances propres de la subjectivation politique¹¹¹. »

Alors, à l'issue de ces deux premières parties, il a fallu nous éloigner de ces considérations de la parole en lien avec la matérialité, ou plutôt il aura fallu n'en privilégier aucune et, en fin de compte, les unir, pour trouver enfin la spécificité de la puissance de la parole dans les films de Costa. Notre étude se clôt ainsi avec des pages qui ont eu pour dessein de dévoiler des phénomènes où ce qui est singulier devient pluriel. Nous avons alors rencontré une parole qui, plus que de n'exprimer qu'une individualité, s'avance vers la communauté. En leur nom des personnages se seront adressés à nous, autant que la forme de cette adresse aura dessiné et étendu les contours d'une communauté. Notre hypothèse de départ a donc pu se confirmer. *Dans la chambre de Vanda, En avant jeunesse, Cavalinho Dinheiro et Vitalina Varela* sont des films où la parole et la figuration deviennent une expression politique de la mémoire. Parce qu'en nous transmettant leurs expériences, les personnages de ces films dialoguent en outre avec des faits historiques (révolution des Œillets, immigration cap-verdienne). Or, ce qui importe n'est pas de retranscrire de tels moments dans leur vérité – ne serait-ce pas, dans l'absolu, une tâche vaine ? – mais bien d'en donner des récits singuliers. Un travail de mémoire,

¹¹¹ RANCIERE Jacques, « Les paradoxes de l'art politique », *op. cit.*, p. 88-89. Nous soulignons.

donc. Par la présentification de cette mémoire, les films la thésaurise, accomplissant alors un geste politique consistant à ne pas laisser dans l'oubli les histoires de ce peuple.

Tout cela, pour l'écrire, nous l'avons fait chaque fois en choisissant une ou plusieurs séquences qui nous ont permis de tisser des correspondances entre les films de notre corpus. Alors ceux-ci se sont rejoints dans une sorte de fiction interprétative. En nous attachant à certaines paroles ou certains plans qui auraient pu passer pour des détails au sein des films, implicitement, nous avons fait nôtre la proposition de Daniel Arasse lorsqu'il explique – dans le domaine de l'histoire de l'art – qu'une telle approche « vise à mettre en lumière certains des mécanismes et des enjeux de ces moments privilégiés où, à travers le détail de son parcours, le tableau "se lève" (Goncourt), fait "acte de présence" (Claudel)¹¹². » À travers nos analyses nous avons en effet cherché à faire se lever les films, à ce que, à partir d'eux la parole se révèle sous toutes ses faces. Notre lexique a donc été du côté de l'apparition, du surgissement plutôt que de la représentation ou de la mimésis, façon pour nous de réaffirmer la puissance de figuration de la parole puisqu'il s'est agi de dévoiler des figures, de déceler ce qui était enfoui. Alors peut-être qu'à trop creuser les plans, à trop sonder la parole, nous en sommes venu à isoler l'œuvre de Costa d'autres qui ont pourtant une importance pour le cinéaste et ses films. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, António Reis et Margarida Cordeiro, Robert Bresson, Yasujirō Ozu, John Ford, Fritz Lang sont, parmi d'autres encore, des grands noms auxquels nous aurions pu accorder plus de place dans cette étude. Peut-être n'avons-nous pas su trouver l'assurance qui nous l'aurait permis, et ce n'est qu'à la faveur d'une dernière analyse que nous n'avons plus laissé Costa seul. Nous avons pris un peu de recul pour finalement inscrire son œuvre, et pas seulement ceux qui y figurent, dans une communauté.

Au terme de cette étude, et alors que nous venons de synthétiser notre propos, se fait également jour ce que nous n'avons pas écrit et nous découvrons l'incomplétude de notre étude, du moins son impossible achèvement. Plutôt que d'y percevoir un aveu d'échec nous dirions que ce manque est salutaire puisqu'il témoigne de la richesse de l'œuvre de Pedro Costa. C'est grâce à cette richesse que nous avons pu trouver notre propre voix pour, nous l'espérons, ne pas répéter ce que d'autres ont dit par ailleurs. Ce travail s'inscrit en fin de compte dans une forme d'espérance, celle d'avoir à lire d'autres

¹¹² ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 1996, p. 11.

travaux sur cette œuvre qui ne s'enclot pas à une interprétation. Que de nouvelles histoires nous soient racontées à partir de la filmographie de Costa que nous n'avons pas abordée, celle à venir ou partir des mêmes films que ceux que nous avons étudiés. Pour que tout recommence à nouveau, « sans rien changer, que tout soit différent¹¹³. »

¹¹³ BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris, Gallimard, 1988, p. 136. Cet aphorisme a fameusement été repris par Jean-Luc Godard qui en donne une version détournée dans le premier épisode des *Histoire(s) du cinéma* : « Ne change rien, pour que tout soit différent. » *Ne change rien* (2009) est le titre d'un film de Pedro Costa.

FILMOGRAPHIE

Filmographie complète de Pedro Costa

1989	<i>Le Sang (O Sangue)</i>
1994	<i>Casa de lava</i>
1997	<i>Ossos</i>
2000	<i>Dans la chambre de Vanda (No quarto da Vanda)</i>
2001	<i>Où gît votre sourire enfoui ?</i>
2003	<i>6 Bagatelles (6 Bagatelas)</i> [Court métrage]
2006	<i>En avant jeunesse (Juventude em marcha)</i>
2007	<i>Tarrafal</i> [Court métrage]
2007	<i>The Rabbit Hunters (A Caça Ao Coelho Com Pau)</i> [Court métrage]
2009	<i>Ne change rien</i>
2010	<i>Notre homme (O Nosso Homem)</i> [Court métrage]
2012	<i>Sweet Exorcist</i> [Court métrage]
2014	<i>Cavalo Dinheiro</i>
2019	<i>Vitalina Varela</i>

Filmographie détaillée des films du corpus

- *Dans la chambre de Vanda (No quarto da Vanda)*, 2000.

DV, 1 : 1.33, coul., 171 minutes

Avec : Vanda Duarte, Zita Duarte, Lena Duarte, Manuel Gomes Miranda, Diogo Pires Miranda, Evangelina Nelas, Miquelina Barros, António Semedo Moreno, Paulo Nunes, Paulo Jorge Gonçalves, Pedro Lanban, Fernando José Paixao, Julião, Geny

Réalisation et image : Pedro Costa

Son : Philippe Morel et Matthieu Imbert

Montage : Dominique Auvray

Mixage : Stephan Konken

Montage son : Waldir Xavier et Jean Dubreuil

Bruitage : Martin Langenbach

Étalonnage : Patrick Lindemaier

Kinescopage : Ueli Nüesch

Assistants montage : Patricia Saramago et Pedro Marques

Assistante réalisation : Cláudia Tomaz

Assistant de production : Leonardo Simões

Producteur : Francisco Villa-Lobos

Co-producteurs : Karl Baumgartner et Andres Pfaeffli

Producteur associé : Christophe Friedel

Producteur délégué : Jörg Schneider

Produit par : Contracosta productions, Pandora Film, Ventura Film

- *En avant jeunesse (Juventude em marcha)*, 2006.

DV, 1 : 1.33, coul., 155 minutes

Avec : Ventura, Vanda Duarte, Beatriz Duarte, Gustavo Sumpta, Cila Cardoso, Isabel Cardoso, Alberto Barros "Lento", António Semedo "Nhurro", Paulo Nunes, José Maria Pina, André Semedo, Alexandre Silva "Xana" et Paula Barrulas

Réalisation : Pedro Costa

Image : Pedro Costa et Leonardo Simões

Son : Olivier Blanc

Montage : Pedro Marques

Mixage : Jean-Pierre Laforce

Montage son : Nuno Carvalho

Étalonnage : Patrick Lindenmaier

Assistants montage : Telmo Churro et Claudia Oliveira

Assistante de préparation : Patrícia Saramago

Directeur de production : Joaquim Carvalho

Producteur : Francisco Villa-Lobos

Co-producteurs : Philippe Avril, Andres Pfaeffli et Elda Guidinetti

Produit par : Contracosta productions, Les Films de l'Étranger, Ventura Film

- *Cavalo Dinheiro*, 2014.

HD, 1 :1.33, coul., 103 minutes

Avec : Ventura, Vitalina Varela, Tito Furtado

Réalisation : Pedro Costa

Image : Leonardo Simões et Pedro Costa

Son : Olivier Blanc et Vasco Pedroso

Montage : João Dias

Montage son : Hugo Leitão et Ève Corrêa-Guedes

Mixage : Branko Neskov

Étalonnage : Gonçalo Ferreira

Assistants montage : André Constantino, Miguel Tavares et João Pedro Celestino

Assistant image : Hugo Azevedo

Producteur : Abel Ribeiro Chaves

Produit par : OPTEC, Sociedade Óptica Técnica

- *Vitalina Varela*, 2019.

HD, 1 :1.33, coul., 124 minutes

Avec : Vitalina Varela, Ventura, Adelina Dias Varela, Alberto "Lento" Barros, António Semedo, Benvindo Gomes Tavares, Cristiano Silva Varela, Deise Varela, José Alberto Silva

Réalisation : Pedro Costa

Image : Leonardo Simões

Son : João Gazua

Montage : João Dias et Vítor Carvalho

Montage son et mixage : Hugo Leitão

Étalonnage : Gonçalo Ferreira

Assistants montage : André Constantino

Assistant image : Vítor Carvalho et João Leão

Producteur : Abel Ribeiro Chaves

Produit par : OPTEC, Sociedade Óptica Técnica

BIBLIOGRAPHIE

1. Pedro Costa

1.1. Ouvrages consacrés au cinéaste

- **GUARNERI Michael**, *Questi fiori malati. Il cinema di Pedro Costa*, Bologne, Bèbert, coll. « 24 fps (fotogramma per secondo) », 2017.
- **HAGENER Malte et KAISER Tina** (Hg.), *Pedro Costa*, Munich, Edition text + kritik, coll. « Film-Konzepte », 2016.
- **JORGE Nuno Barradas**, *ReFocus : The Films of Pedro Costa*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2020.
- **MARCHINI CAMIA Giovanni et BRADY-BROWN Annabel** (ed.), *Fireflies*, n°4, « Pedro Costa / Ben Rivers », Berlin, Fireflies, octobre 2016.
- **SZEFFEL Agnieszka**, *Pedro Costa. An unwritten story*, Gdańsk, Wydawnictwo w Podwórku, 2018.

1.2. Travaux universitaires consacrés au cinéaste

- **MARTINS André Salgueiro**, *O espaço filmado ou o Bairro das Fontainhas nos filmes de Pedro Costa*, Lisbonne, ISCTE-IUL, 2015.
- **PILAR GAVILANES (del) Maria**, *La construction du commun dans le cinéma de Pedro Costa*, Paris, Centre de Recherches sur les Arts et le Langage, Thèse de doctorat, sous la direction d'Annick Louis, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2 vol., soutenue le 5 mars 2016.

1.3. Textes et entretiens consacrés à plusieurs films du cinéaste

- **AMIEL Vincent**, « Pedro Costa et le grave empire des choses », *Positif*, n°488, octobre 2001, p. 58-60.
- **BARRADAS JORGE Nuno**, « Contextualizing Pedro Costa's Digital Filmmaking », dans LIZ Mariana (ed.), *Portugal's Global Cinema. Industry, History and Culture*, Londres, I. B. Tauris, 2018, p. 135-149.

- **BUSSY Amélie**, « Des "modèles" de Bresson aux "complices acteurs" de Pedro Costa, le mouvement d'une approche », *Double jeu* [en ligne], n°15, 31 décembre 2019. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2442>, dernière consultation le 26 mars 2020.
- **COMOLLI Jean-Louis**, « Cadres et corps. Notes sur trois films de Pedro Costa : *Ossos*, *No quarto da Vanda*, *Juventude em Marcha* », *Trafic*, n°77, printemps 2011, p. 67-76.
- **COSTA Pedro et FUJIWARA Chris**, « Conversation à propos de Jacques Tourneur », *Trafic*, n°86, été 2013, p. 108-115.
- **EISENSCHITZ Bernard**, « Que raconte ce film(s) ? », *Trafic*, n°77, printemps 2011, 77-79.
- **FIANT Antony**, « Des films gueule de bois. Notes sur le mutisme dans le cinéma contemporain », *Trafic*, n°50, « Qu'est-ce que le cinéma ? », été 2004, p. 522-539.
- **FIANT Antony**, « Pedro Costa, cinéaste de la lisière », *Trafic*, n°77, printemps 2011, p. 82-94.
- **LEMIERE Jacques**, « Entretien avec Pedro Costa », *Images documentaires*, n°61/62, 2^e et 3^e trimestres 2007, p. 72-97.
- **LOISELLE Marie-Claude**, « La trilogie de Fontainhas de Pedro Costa : L'âme secrète d'un bidonville », *24 images*, n° 153, « Des villes et des hommes », septembre 2011, p. 9-11.
- **OWEN Hilary**, « White Faces/Black Masks : The White Woman's Burden in Pedro Costa's *Down to Earth* », dans LIZ Mariana (dir.), *Portugal's Global Cinema. Industry, History and Culture*, Londres, I. B. Tauris, 2018, p. 185-204.
- **RANCIERE Jacques**, « Politique de Pedro Costa », dans *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011, p. 137-153.
- **ROY André**, « *Letters from Fontainhas. Three Films by Pedro Costa* : Colossale poésie », *24 images*, n°148, « Métamorphoses – Nouveaux visages des genres », septembre 2010, p. 50-51.
- **ROY André**, « Pedro Costa », *24 images*, n°163, « 100 cinéastes qui font le cinéma contemporain », septembre 2013, p. 12.

- **THIRION Antoine**, « États fantômes », *Cahiers du cinéma*, n°631, février 2008, p. 27.
- **VILLAIN Dominique**, « Pedro Costa. Petite caméra, grand film », dans *Le travail du cinéma I*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors-cadre », 2012, p. 11-43.

1.4. Films du corpus

1.4.1. *Dans la chambre de Vanda*

1.4.1.1. Textes

- **COMOLLI Jean-Louis**, « L'anti-spectateur, sur quatre films mutants », *Images documentaires*, n°44, 1^{er} et 2^e trimestres 2002, p. 30-37.
- **COMOLLI Jean-Louis**, « Dans la chambre de Möbius », *Images documentaires*, n°61/62, 2^e et 3^e trimestres 2007, p. 98-115.
- **COSTA (da) João Bénard**, « "Dans la chambre de Vanda" de Pedro Costa », *Images documentaires*, n°44, 1^{er} et 2^e trimestres 2002, p. 41-49.
- **FIANT Antony**, « Pedro Costa et la fragilité du plan fixe », dans ARNAUD Diane et LAVIN Mathias (dir.), *Ozu à présent*, Paris, G3J Éditeur, 2013, p. 23-32.
- **GRUGEAU Gérard**, « La reine de Fontainhas / *Dans la chambre de Vanda* de Pedro Costa », *24 images*, n°110, « Les cinémas du Portugal », printemps 2002, p. 25.
- **JORGE Nuno Barradas**, « Living Daily, Working Slowly : Pedro Costa's *In Vanda's Room* », dans JORGE Nuno Barradas et DE LUCA Tiago (ed.), *Slow Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 169-179.
- **MARIO GRILO João**, « Dedans et dehors (à nouveau) », *Trafic*, n°77, printemps 2011, p. 80-81.
- **OLIVEIRA (de) Manoel**, « Documentaire et fiction. A propos de *Dans la chambre de Vanda* de Pedro Costa », *Images documentaires*, n°47/48, 1^{er} et 2^e trimestres 2003, p. 119-120.

- **SORREL Vincent**, « La Chambre obscure de Vanda », dans BIZERN Catherine (dir.), *Pratiques d'une utopie, utopies de la pratique*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2020, p. 244-254.
- **TESSON Charles**, « Lisbonne année zéro », *Cahiers du cinéma*, n°560, septembre 2001, p. 81-82.

1.4.1.2. Entretiens

- **AZOURY Philippe** (propos recueillis par), « Costa et les Straub en liberté », *Libération*, 19 septembre 2001, p. 37-38.
- **FERREIRA Francisco**, « "La vie dépend de la petite monnaie". Pedro Costa parle avec Francisco Ferreira », *Images documentaires*, n°44, 1^{er} et 2^e trimestres 2002, p. 79-84.
- **MEFLAH Nadia** (propos recueillis par), « Pedro Costa. La politique c'est l'amour », *Objectif cinéma* [en ligne], 19 septembre 2001. Disponible sur : <http://www.objectif-cinema.com/interviews/053.php>, dernière consultation le 29 octobre 2019.
- **NEYRAT Cyril** (dir.), *Dans la chambre de Vanda, conversation avec Pedro Costa*, Nantes, Capricci, coll. « Que fabriquent les cinéastes », 2008.

1.4.2. En avant jeunesse

1.4.2.1. Textes

- **CHAKALI Saad**, « Ventura souffle où il veut », *Vertigo*, n°37, été 2010, p. 70-77.
- **CHEVAL Olivier**, « Les plaintes au patriarche. *En avant, jeunesse !* de Pedro Costa », dans *Le partage de la douleur. Une impolitique du film*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence, 2018, p. 84-97.
- **FIANT Antony**, « Fonctions poétiques et politiques de la lettre de Ventura dans *En avant jeunesse* de Pedro Costa », *Épistolaire*, revue de l'A.I.R.E. (Association Interdisciplinaire de Recherche sur l'Épistolaire), n°36, « La lettre au cinéma », 2010, p. 59-66.
- **GOMBEAUD Adrien**, « En avant, jeunesse ! », *Positif*, n°545/546, juillet-août 2006, p. 98.

- **GRAND Gilles**, « La boucle des sandales tinte », *Cahiers du cinéma*, n°621, mars 2007, p. 82-83.
- **NEYRAT Cyril**, « Pas de géant », *Cahiers du cinéma*, n°631, février 2008, p. 24-26.
- **RANCIERE Jacques**, « La lettre de Ventura », *Trafic*, n°61, printemps 2007, p. 5-9.
- **REGNIER Isabelle**, « "En avant jeunesse" : Beau retour de Pedro Costa à Lisbonne », *Le Monde*, 13 février 2008, p. 24.

1.4.2.2. Entretiens

- **AZOURY Philippe et SEGURET Olivier** (propos recueillis par), « "On vieillit en tournant" », *Libération*, 13 février 2008, p. 28.
- **BURDEAU Emmanuel et LOUNAS Thierry**, « "Mon regard et celui des acteurs étaient le même". Entretien avec Pedro Costa à propos de *En avant, jeunesse* », *Cahiers du cinéma*, n°619, janvier 2007, p. 74-78.
- **CHAVIN Jean-Sébastien** (propos recueillis par), « Un film de Pedro Costa. *En avant jeunesse* », livret accompagnant le DVD du film, Swift, 2006, p. 4-13.
- **REGNIER Isabelle** (propos recueillis par), « "Cette idée de quelque chose qui ne s'arrêterait jamais me plaît bien" », *Le Monde*, 28 et 29 mai 2006, p. 22.

1.4.3. *Cavalo Dinheiro*

1.4.3.1. Textes

- **ELLIOTT Nicholas**, « De l'autre côté du mur », *Cahiers du cinéma*, n°718, janvier 2016, p. 86-88.
- **GRUGEAU Gérard**, « Une communauté de l'ombre / *Cavalo Dinheiro* de Pedro Costa », *24 images*, n°170, décembre 2014-janvier 2015, p. 40.
- **RANCIERE Jacques**, « *Cavalo Dinheiro* de Pedro Costa », *Trafic*, n°95, automne 2015, p. 34-38.

1.4.3.2. Entretiens

- **DESPRES-LAROSE Renaud**, « Entretien avec Pedro Costa : "C'est là qu'on vit" », *Hors Champ* [en ligne], 7 janvier 2015. Disponible sur : <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article575>, dernière consultation le 31 mars 2020.
- **ELLIOTT Nicholas**, « La tête en marche. Entretien avec Pedro Costa », *Cahiers du cinéma*, n°718, janvier 2016, p. 89-95.
- **GESTER Julien** (propos recueillis par), « "J'ai le sentiment que mes films ne se tiennent pas comme ils le devraient" », *Libération*, 20 août 2014, p. 25.
- **GLOVER SMITH Michael**, « Our Films Should Avenge : An Interview with Pedro Costa », *Chicago Time Out* [en ligne], 16 mars 2015. Disponible sur : <https://www.timeout.com/chicago/blog/our-films-should-avenge-an-interview-with-pedro-costa>, dernière consultation le 30 octobre 2019.
- **GRUGEAU Gérard**, « Entretien avec Pedro Costa », *24 images*, n°170, décembre 2014-janvier 2015, p. 41-48.

1.4.4. *Vitalina Varela*

1.4.4.1. Textes

- **CHANG Dustin**, « New York 2019 Review : VITALINA VARELA, A Hauntingly Beautiful Immigrant Story », *Screen Anarchy* [en ligne], 12 octobre 2019. Disponible sur : <https://screenanarchy.com/2019/10/new-york-2019-review-vitalina-varela-a-hauntingly-beautiful-immigrant-song.html?fbclid=IwAR00fEpi7RLYU3>, dernière consultation le 29 octobre 2019.
- **COLE Jake**, « Review : In the Ravishing *Vitalina Varela*, the Past's Ghosts Point Toward Hope », *Slant* [en ligne], 6 septembre 2019. Disponible sur : <https://www.slantmagazine.com/film/review-in-the-ravishing-vitalina-varela-the-pasts-ghosts-point-toward-hope/?fbclid=IwAR3fTAwhstgdKt5pZ>, dernière consultation le 30 octobre 2019.
- **FRODON Jean-Michel**, « À Locarno, de multiples belles rencontres... et Vitalina Varela », *Slate.fr* [en ligne], 16 août 2019. Disponible sur :

<http://www.slate.fr/story/180804/locarno-festival-suisse-cinema-vitalina-varela>, dernière consultation le 30 octobre 2019.

- **GESTER Julien**, « Locarno. Costa, bravo », *Libération*, 19 août 2019, p. 18-19.
- **MARQUELET Marie**, « Feu inextinguible », *Apaches* [en ligne], 30 novembre 2019. Disponible sur : <http://www.apaches.ch/feu-inextinguible/>, dernière consultation le 24 février 2020.
- **MORUEL Josué**, « Fragments choisis », *Critikat* [en ligne], 22 octobre 2019. Disponible sur : https://www.critikat.com/panorama/festival/10e-festival-international-du-film-de-la-roche-sur-yon/?fbclid=IwAR3SLp5lCA1_53W5YX-mzaccGz-6J, dernière consultation le 30 octobre 2019.
- **PEIGNE-GIULY Annick**, « Vitalina Varela », *Images documentaires*, n°98, mars 2020, p. 83-85.
- **RAIMAN Paola**, « Locarno, nouvelle ère », *Cahiers du cinéma*, n°658, septembre 2019, p. 47-48.
- **THIRION Antoine**, « Vitalina, dans la chambre d'écho », Catalogue du Cinéma du réel. 42^e festival international du film documentaire, 13-22 mars 2020, p. 165-168.
- **WHITTY Stephen**, « Vitalina Varela – Review », *Screen Daily* [en ligne], 25 septembre 2019. Disponible sur : https://www.screendaily.com/reviews/vitalina-varela-new-york-review/5143199.article?fbclid=IwAR1_ggtkCGri8Q9A_IDqgEctd39VWeQq4F0HgD6, dernière consultation le 30 octobre 2019.
- **WITKIN Daniel**, « Vitalina Varela », *Reverse Shot* [en ligne], 4 octobre 2019. Disponible sur : http://www.reverseshot.org/reviews/entry/2594/vitalina_varela?fbclid=IwAR076mbEksx2McO28TZXH-FbiD6LEoQeOCieBbnQ8s28GZU8YKtFstXqWo8, dernière consultation le 30 octobre 2019.

1.4.4.2. Entretiens

- **GLOVER SMITH Michael**, « Interview with VITALINA VARELA director Pedro Costa », *Cine-file* [en ligne], 18 octobre 2019. Disponible sur : <https://www.cinefile.info/blog/2019/10/18/interview-with-pedro-costa>, dernière consultation le 30 octobre 2019.

- **GUARNERI Michael** (propos recueillis par), « Keeping the Flame Alive », *Débordement* [en ligne], 11 novembre 2019. Disponible sur : <http://www.debordements.fr/Pedro-Costa-2019>, dernière consultation le 25 novembre 2019.
- **GUEST Haden et PERANSON Mark**, « I See a Darkness : Pedro Costa on Vitalina Varela », *cinema scope* [en ligne], automne 2019. Disponible sur : <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/i-see-a-darkness-pedro-costa-on-vitalina-varela/?fbclid=IwAR12Xs4Q2Xej1f5vfJPQ46LYak7>, dernière consultation le 30 octobre 2019.
- **GÜR Emilien**, « "Il n'y a pas de cinéma, il n'y a que des preuves de cinéma". Conversation avec Pedro Costa », *Filmexplorer* [en ligne], 23 août 2019. Disponible sur : <https://www.filmexplorer.ch/detail/pedro-costa-vitalina-varela/>, dernière consultation le 30 octobre 2019.

2. Cinéma

2.1. Esthétique et théories

- **AUMONT Jacques**, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996.
- **AUMONT Jacques et MARIE Michel**, *L'analyse des films* [Nathan, 1998], Paris, Armand Colin, 3^{ème} éd., 2015.
- **BONAMY Robert**, *Cinémas en communs*, Montreuil, Les éditions de l'Œil, 2020.
- **DELEUZE Gilles**, *L'image-temps*, *Cinéma 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.
- **COMOLLI Jean-Louis**, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004
- **COMOLLI Jean-Louis**, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Verdier, 2012.
- **COMOLLI Jean-Louis et SORREL Vincent**, *Cinéma mode d'emploi. De l'argentique au numérique*, Lagrasse, Verdier, 2015.
- **DIDI-HUBERMAN Georges**, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, 4, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2012.

- **DIDI-HUBERMAN Georges** et **GIANNARI Niki**, *Passer, quoi qu'il en coûte*, Paris, Minuit, 2017.
- **DIDI-HUBERMAN Georges**, *Désirer, désobéir. Ce qui nous soulève, I*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2019.
- **FIANT Antony**, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors-cadre », 2014.
- **LEMIERE Jacques**, *Le cinéma comme interpellation du pays. Parcours de cinéastes, événement politique et idée nationale. Le cas du Portugal après 1974*, Thèse de doctorat en sociologie, Université des sciences et technologies de Lille, présentée et soutenue publiquement le 7 décembre 2007.
- **MOURE José**, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997.
- **RANCIERE Jacques**, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.
- **RANCIERE Jacques**, *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011.
- **SALVADO CORRELLER Gloria**, *Espectres del cinema portugues contemporani*, Mallorca, Lleonard Muntaner, 2012.
- **VERA Ana**, *Le cinéma portugais. Histoire, Culture et Société 1963-2015*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2019.
- **VOLTZENLOGEL Thomas**, *Cinemas Profanes. Straub-Huillet, Harun Farocki, Pedro Costa : une constellation*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2018.

2.2. Parole

2.2.1. Ouvrages

- **AUMONT Jacques (dir.)**, *L'image et la parole*, Paris, Cinémathèque française, coll. « Collège d'histoire de l'art cinématographique », 1999.
- **BONITZER Pascal**, *Le regard et la voix*, Paris, Union Générale Éditions, coll. « 10/18 », 1976.
- **CAMPAN Véronique**, *L'Écoute filmique. Écho du son en image*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 1999.

- **CHION Michel**, *La toile trouée, la parole au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1988.
- **CHION Michel**, *La Voix au cinéma* [1982], Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1993.
- **LAVIN Mathias**, *La parole et le lieu. Le cinéma de Manoel de Oliveira*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2008.
- **LAVIN Mathias**, *Puissances de la parole*, Habilitation à Diriger des Recherches, Saint-Denis, Paris 8, soutenue le 29 novembre 2018, manuscrit inédit.
- **PASOLINI Pier Paolo**, *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, coll. « Traces », 1976.

2.2.2. Textes

- **OLIVEIRA (de) Manoel**, « Parole et cinéma », *Cahiers du cinéma*, n°555, mars 2001, p. 42-45.
- **PARSI Jacques**, « La parole est une image », *24 images*, n°110, printemps 2002, p. 11-12.
- **STRAUB Jean-Marie**, « Ne pas "jouer", réciter » [1965], dans HUILLET Danièle et STRAUB Jean-Marie, *Écrits*, Independencia, 2012, p. 35.

2.3. Espaces

- **GARDIES André**, *L'Espace au cinéma* [1993], Paris, Klincksieck, coll. « Méridiens Klincksieck », 2019.
- **GAUDIN Antoine**, *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.
- **MAURY Corinne**, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, Paris, Hermann, coll. « L'esprit du cinéma », 2018.
- **MAURY Corinne**, *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2011.
- **THOMAS Benjamin**, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, coll. « Penser le cinéma », 2019.

2.4. Corps

- **AMIEL Vincent**, *Le Corps au cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1998.
- **BRENEZ Nicole**, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris-Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts & cinéma », 1998.

2.5. Mémoire

2.5.1. Ouvrages

- **DIDI-HUBERMAN Georges**, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

2.5.2. Textes

- **BONITZER Pascal et TOUBIANA Serge** (propos recueillis par), « Anti-rétro. Entretien avec Michel Foucault », *Cahiers du cinéma*, n°251-252, juillet-août 1974, p. 5-18.
- **CAILLET Aline**, « Le *re-enactment* : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, n°17, novembre 2013, p. 66-73.
- **HUILLET Danièle**, « Comment "corriger" la nostalgie ? (à propos de *Trop tôt/trop tard*) » [6 juin 1981], dans HUILLET Danièle et STRAUB Jean-Marie, *Écrits*, Paris, Independencia, 2012, p. 109-110.

3. Autres disciplines

3.1. Anthropologie

- **LAPLANTINE François**, *Sons, images et langage. Anthropologie esthétique et subversion*, Paris, Beauchesne, coll. « Prétentaine », 2009.

- **LAPLANTINE François**, *L'énergie discrète des lucioles. Anthropologie et images*, Louvain-la-Neuve, Academia – L'Harmattan, coll. « Anthropologie prospective », 2013.

3.2. Esthétique

- **ARASSE Daniel**, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 1996.
- **BISMUTH Léa et GIRARD Mathilde** (dir.), *La besogne des images*, Trézélan / Béthune, Filigranes / Labanque, 2019.
- **DIDI-HUBERMAN Georges**, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1992.

3.3. Histoire

- **LEONARD Yves**, *Le Portugal. Vingt ans après la Révolution des œillets*, Paris, La documentation Française, coll. « Les études », 1994.
- **LEONARD Yves**, *Histoire du Portugal contemporain de 1890 à nos jours*, Paris, Chandeigne, coll. « Bibliothèque lusitane », 2016.

3.4. Philosophie

- **BATAILLE Georges**, *L'expérience intérieure* [1943], Paris, Gallimard, 1954.
- **LACOUÉ-LABARTHE Philippe**, *La poésie comme expérience* [1986], Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres 184 », 2015.
- **NANCY Jean-Luc**, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2013.
- **RANCIÈRE Jacques**, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.
- **RANCIÈRE Jacques**, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003.
- **ZAOUÏ Pierre**, *La discrétion. Ou l'art de disparaître*, Paris, Autrement, coll. « Les Grands Mots », 2013.

3.5. À propos de la parole

- **AGAMBEN Giorgio**, « L'origine et l'oubli. Parole du Mythe et Parole de la Littérature » [1983], dans *Images et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Arts & esthétique », 2004, p. 71-85.
- **BARTHES Roland**, « Écoute » [1976], dans *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 217-230.
- **BENJAMIN Walter**, « Sur le langage en général et sur le langage humain » [1916], dans *Mythe et violence*, Paris, Denoël, 1971, p. 79-98.
- **BENJAMIN Walter**, *Expérience et pauvreté* [1933] suivi de *Le conteur* [1936] et *La tâche du traducteur* [1923], Paris, Payot & Rivages, 2011.
- **BENJAMIN Walter**, « Problème de sociologie du langage », dans *L'homme, le langage et la culture* [1955], Paris, Denoël, 1971, p. 81-115.
- **BLANCHOT Maurice**, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- **BLANCHOT Maurice**, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988.
- **BLANCHOT Maurice**, *Une voix venue d'ailleurs* [1992], Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 2002.
- **CORBIN Alain**, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2016.
- **DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix**, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975.
- **FOUCAULT Michel**, « La pensée du dehors » [1966], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2015, p. 1214-1237.
- **LEFEBVRE Henri**, *Le langage et la société*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966.
- **RANCIERE Jacques**, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature* [1998], Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 2005.

3.6. À propos des espaces

- **DIDI-HUBERMAN Georges**, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001.
- **DIDI-HUBERMAN Georges**, « Atlas de l'impossible, Warburg, Borges, Deleuze, Foucault », dans ARTIERES Philippe, BERT Jean-François, GROS Frédéric, REVEL Judith (dir.), *Foucault*, Paris, L'Herne, 2011, p. 352-357.

- **FOUCAULT Michel**, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits. 1954-1988*, t. 4, 1980-1988, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1994, p. 752-762.
- **LEFEBVRE Henri**, *Le droit à la ville* [1968], Paris, Anthropos, 3^{ème} éd., 2009.
- **LEFEBVRE Henri**, *La production de l'espace* [1974], Paris, Anthropos, 4^{ème} éd., 2000.
- **ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire**, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

3.7. À propos des corps

- **FORMIS Barbara** (dir.), *Gestes à l'œuvre*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence, 2008.
- **FOUCAULT Michel**, « Le corps utopique » [1966], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2015, p. 1248-1257.

3.8. À propos de la mémoire

- **AGAMBEN Giorgio**, « Nymphae » [2003], dans *Images et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Arts & esthétique », 2004, p. 37-69.
- **BENJAMIN Walter**, *Sur le concept d'histoire* [1942], Paris, Payot & Rivages, 2013.
- **FEDIDA Pierre**, « Passé anachronique et présent réminiscent. Épos et puissance mémoriale du langage », *L'Écrit du temps*, n°10, 1985, p. 23-45.
- **RICOEUR Paul**, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2003.

4. Ressources audiovisuelles

- **ALVES Júlio**, *Sacavém*, 2019, 65 minutes.
- **BOUTANG Pierre-André**, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, 1995, Éditions Montparnasse, 453 minutes.
- **GERBAULT Aurélien**, *Tout refleurit*, 2006, Shellac, 78 minutes.