Des « modèles » de Bresson aux « complices acteurs » de Pedro Costa, le mouvement d'une approche

Amélie Bussy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2442>

DOI : 10.4000/doublejeu.2442

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 151-163

ISBN : 978-2-84133-930-3

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Amélie Bussy, « Des « modèles » de Bresson aux « complices acteurs » de Pedro Costa, le mouvement d'une approche », *Double jeu* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 19 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2442> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2442>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

DES « MODÈLES » DE BRESSON AUX « COMPLICES ACTEURS » DE PEDRO COSTA, LE MOUVEMENT D'UNE APPROCHE

Selon une distinction célèbre, Robert Bresson oppose, dans ses *Notes sur le cinématographe*, acteurs de cinéma et modèles de cinématographe. Derrière ce vocable se trouve une démarche précisée de films en films, dans lesquels les rôles sont confiés à des acteurs non professionnels. Choisir des amateurs consiste pour Bresson à s'éloigner d'une théâtralité du jeu hérité de la scène, afin de conquérir une forme nouvelle de représentation propre au cinématographe, art des images en mouvement et des sons. L'acteur amateur, ne disposant pas d'une technique préalable pour « inscrire » sur son visage ce qu'est censé éprouver le personnage, n'ayant même souvent jamais joué la comédie, permet à Bresson d'inventer un jeu inédit. À la direction d'acteurs, qui signifie aux comédiens comment ils doivent dire leurs répliques, le cinéaste substitue une méthode de tournage fondée sur les multiples répétitions des scènes afin de générer chez le modèle une forme d'automatisme, qui l'empêche de penser à ce qu'il dit et fait. Par là, il s'agit d'arriver à une justesse, proche du réel et de la vie, et de leur caractère mystérieux. De sorte que les plans doivent être assemblés et montés pour donner à voir ce que vivent les personnages, tandis que les interprètes – que Bresson choisit pour ce qu'ils « cachent »¹ en eux – nous sont présentés « avec leurs bizarreries et leurs énigmes »². Ainsi, ils modifient l'appréhension du personnage et de la dramaturgie, leur opacité se trouvant au cœur du cinématographe.

Les non-acteurs bressoniens et la conception du cinéma vers laquelle ils invitent à s'étendre désignent un chemin qui a été continué, parfois sur une

1. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard (Folio), 1975, p. 17.

2. *Ibid.*, p. 33.

ligne brisée, par d'autres cinéastes. Selon Jacques Aumont, « tout cinéaste français un peu intéressant doit quelque chose à Bresson »³. S'il évoque pour sa part les Straub mais aussi Eugène Green, certains théoriciens ont étendu la question à d'autres cinéastes et territoires⁴. Nous avons choisi ici une direction inexplorée, celle qui se dessine dans le travail du cinéaste portugais Pedro Costa avec les trois premiers films qu'il tourne au quartier de Fontainhas : *Ossos* (1997), *Dans la chambre de Vanda* (2000) et *En avant jeunesse* (2006). Au fil du temps et des films, on y observera la mise au point par Costa d'une méthode de travail avec un petit nombre d'amateurs qu'il nomme ses « complices acteurs »⁵. Sans indiquer une quelconque filiation – dont Pedro Costa se défend de manière effrontée par ailleurs⁶ –, sa méthode n'est pas sans correspondances avec celle de Robert Bresson. Leur rapprochement peut s'avérer fécond pour comprendre combien l'emploi d'acteurs amateurs engage le cinéma tout entier à prendre conscience de ses moyens propres. Se défaire de l'acteur professionnel mène en effet Pedro Costa, comme Bresson avant lui, vers une voie cinématographique singulière, faite de travail et d'exigence, et dont l'acteur amateur figure le centre énigmatique.

DE *Ossos* À *Vanda*, SE DÉFAIRE DU CINÉMA POUR LE RETROUVER

Ossos est le premier film que Pedro Costa tourne à Fontainhas, quartier pauvre de la banlieue nord de Lisbonne où vivent de nombreux immigrés cap-verdiens. Élaboré à partir d'un fait divers, il narre l'histoire d'un couple qui donne naissance à un enfant, et leur parcours erratique durant lequel le père tente de trouver à manger au bébé avant d'essayer de le vendre. Pendant les sept semaines de tournage, le quartier lisboète se voit investi par toute une équipe de cinéma tandis qu'un petit nombre d'habitants – dont Vanda et Zita

-
3. Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2011, p. 46.
 4. Vincent Amiel suggère les cinéastes Jia Zangkhe et Hou Hsiao-Hsien (Vincent Amiel, « *Lancelot du Lac* » de Robert Bresson, Lyon, Presses universitaires de Lyon [Le vif du sujet], 2014, p. 88) ; Nicole Brenez explore quant à elle cette parenté du côté de Jean Eustache, Philippe Garrel et Monte Hellman (Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris – Bruxelles, De Boeck Supérieur [Arts & Cinéma], 1998, p. 67-75).
 5. Dominique Villain, « Pedro Costa : petite caméra, grand film », in *Le travail du cinéma I*, Dominique Villain (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (Esthétiques hors cadre), 2012, p. 32. C'est lui qui souligne.
 6. Cyril Neyrat, « Conversation avec Pedro Costa », in « *Dans la chambre de Vanda* : un film de Pedro Costa. Conversation, collage, documents, Cyril Neyrat (dir.), Nantes, Capricci (Que fabriquent les cinéastes), 2008, p. 38-39 [éd. livre / DVD].

Duarte, qui seront au centre du prochain film – se transforment en comédiens. Bien que *Ossos* tente ainsi de faire jouer aux acteurs non professionnels des rôles inspirés de leurs propres vies, il demeure un film qui s'inscrit dans les canons de la fiction. Sa narration reste relativement classique, les acteurs incarnent des personnages et le tournage, lié aux contraintes économiques du cinéma, impose un calendrier serré. Une fois celui-ci fini, Vanda aurait dit à Pedro Costa : « Écoute, c'est trop lourd [...]. Est-ce qu'il n'existe pas autre chose qui s'appellerait "cinéma", qui serait [...] plus modeste, plus calme, plus patient. [...] Viens dans ma chambre faire un film »⁷. Le cinéaste, gêné de son côté par la réception du film au Portugal, ayant l'impression lors des projections en salle que « les gens venaient voir des créatures bizarres, des macaques, faire les acteurs »⁸, commence peu à peu à remettre en question le procédé qui consiste à faire jouer un scénario par des acteurs amateurs pris au quartier. Il redéfinit en premier lieu la place qui leur est donnée dans le processus de tournage pour décider, dans les prochains films, de faire des personnes rencontrées à Fontainhas les inventeurs des scènes qui vont être tournées, des histoires qui vont être racontées.

Revendiqué par Costa, le désir de fuir le travail du cinéma avec scénario semble avoir été tout aussi décisif que l'invitation de Vanda elle-même. De film en film, la manière de travailler se modifie et s'affine. Il s'agit de créer « son propre *anti-système* en fonction des films que l'on veut faire »⁹, de la même façon que Bresson avait élaboré le sien « à partir d'intuitions, de nécessités, de refus »¹⁰. Comme s'il fallait se défaire petit à petit de ce qui fait le cinéma, pour mieux le retrouver : se défaire de l'équipe de tournage et tourner seul, avec une petite caméra DV, quelques réflecteurs, parfois avec un preneur de son. Se défaire du scénario comme préalable au tournage et inventer avec les personnes avec qui on tourne ce qui peut se jouer dans chaque séquence. En ce sens, *Dans la chambre de Vanda* figure un tournant : l'amateur n'est plus un seul gage de réalité, mais le cœur d'une démarche. En confiant aux acteurs amateurs un rôle éminent, il s'agit de faire confiance à la capacité des gens ordinaires à créer et inventer, de faire son film *avec* eux au sens deleuzien du terme de rencontre, c'est-à-dire non pas recréer un dispositif filmique qui, comme *Ossos*, finit par tout de même parler « à la place des » habitants de Fontainhas, mais réaliser un projet de film qui ne soit pas écrit d'avance et dont la direction soit justement le désir de prolonger une rencontre initiale.

7. *Ibid.*, p. 45 et 54.

8. *Ibid.*, p. 45.

9. Dominique Villain, « Pedro Costa... », p. 13. C'est Dominique Villain qui souligne.

10. Philippe Arnaud, *Robert Bresson*, Paris, Cahiers du cinéma (Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma ; 75), 1996, p. 83.

DANS LA CHAMBRE DE VANDA

OU LA MISE AU POINT D'UN DISPOSITIF DE TOURNAGE

Avec *Vanda*, le cinéaste s'engage dans un travail du cinéma où le chemin importe davantage que l'individu : l'image est une voie vers l'autre, faire un cadre c'est aller vers lui. Cela signifie placer les acteurs amateurs en position de créateurs mais, avant cela, de faire du cinéma une affaire de rencontre. Rencontre qui, nous allons le voir, possède non pas un mais plusieurs sens. Tout d'abord, lorsque Pedro Costa rencontre Vanda Duarte au moment de la préparation de *Ossos*, elle constitue une énigme qui l'attire :

J'arrive au quartier, et je l'aime, d'un bloc, humainement, plastiquement. [...] Donc je l'ai approchée. Je lui ai dit : « Il y a ça qui va peut-être se passer, je ne sais pas quoi, tu pourrais être dedans, il y a un peu d'argent. » Je me souviens très bien qu'elle m'a tout de suite répondu : « Pas question, j'ai pas le temps, j'ai trop de travail. » Et ça... On disait qu'elle ne sortait pas de sa chambre, qu'elle était à fond dans l'héroïne. [...] Je l'attendais dehors, et un jour elle sort avec un couteau pour essayer de déboucher un truc qui ressemblait à un égout. Elle a fait ça, comme un pro, comme *Cluny Brown*. [...] C'était juste : « Il y a un truc qui ne marche pas, on va le réparer, et on retourne fumer de l'héroïne, voilà. » Elle travaillait beaucoup, elle réparait le monde et elle se détruisait, c'était magnifique¹¹.

Le « charme » qui émane de Vanda, cette inconnue croisée au hasard, engage Pedro Costa dans le désir de tourner à Fontainhas. « Il y a un film »¹², conclut-il aussitôt, comme si c'était tout simplement là que résidait le cinéma, dans l'amorce de ce mouvement vers celui que l'on désire filmer. Jacques Rancière l'a très bien entrevu lorsqu'il nomme « approche du secret de l'autre »¹³ la démarche de Pedro Costa. Or, ce serait se méprendre que de croire que la rencontre figure uniquement le moteur d'un film ou son déclencheur. Bien au contraire, elle habite tout le processus de tournage et anime chaque plan d'un souffle qui prétend, dans son cadre, sa lumière, son jeu d'acteur, approcher cette énigme que constitue l'autre filmé, à la fois entier, opaque.

Car lorsqu'il se rend à Fontainhas, Pedro Costa a bien conscience que débarquer au quartier ne lui donnera pas accès de but en blanc aux vies des habitants qu'il y croise. La rencontre, chez Costa, c'est ce qui est impossible : il n'y a pas de communauté possible, seulement l'existence de chacun dans

11. Cyril Neyrat, « Conversation... », p. 41.

12. *Ibid.*, p. 42.

13. Jacques Rancière, « Politique de Pedro Costa », in *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 152.

son altérité à partir de laquelle il est possible de rencontrer l'autre. Face aux acteurs de *Vanda* et *En avant jeunesse*, Pedro Costa a tourné en ayant conscience de cette distance entre lui, cinéaste, et les personnes qu'il filme – allant même jusqu'à croire que c'est cette différence et cet écart *assumés* qui rendent possible à Fontainhas la création commune :

Pour préciser [...], entre moi et l'autre c'est très combatif, on ne sera jamais d'accord. Il ne comprend pas, il ne sait pas ce que je veux faire, mais il croit en moi, bizarrement. Et moi je crois en lui, de cette même manière bizarre, sans connaître son passé personnel, secret. Ventura ou Vanda me disent souvent : « Ne crois pas une seconde que tu peux me connaître, que tu peux savoir ce que j'ai vécu. » Je réponds : « Bien sûr. » Il y a du respect, une distance, mais un horizon commun. [...] [A]vec Ventura, c'est ça. Je me dis que c'est le trou entre nous qui va faire le film, et pas autre chose. C'est ce trou noir, cet abyme que je ne comprends pas, que lui sûrement ne comprend pas non plus : ce que je suis, d'où je viens, qu'est-ce que je veux faire, « qu'est-ce que c'est que cette histoire de cinéma, qu'est-ce qu'il veut que je raconte de moi ? ». C'est très combatif, et ça travaille¹⁴.

La distance entre le cinéaste et l'acteur amateur est le point de départ de la création. Abîme ou trou, c'est elle qui fait du tournage une affaire de rencontre, dans laquelle Ventura, Vanda et Pedro Costa s'engagent. Il s'agit de se dire que le cinéma est l'élaboration commune d'un film, à partir de l'altérité de chacun. Les scènes s'inventent au tournage avec les personnes, la méthode de Costa étant avant tout une méthode de « capture »¹⁵. La relation qui lie cinéaste et acteurs dans le dispositif filmique favorise la création d'une chose « entre » eux qui les dépasse tous et qui constituera justement le film.

Ici, Costa radicalise un geste de Bresson pour qui se rendre sur le tournage consistait non pas à aller au travail mais à « [se] faire des surprises »¹⁶. Il préconisait de rester dans un état d'attention extrêmement vif, d'attente, d'être disponible à ce qui a lieu et que le modèle laisse échapper de lui

14. Cyril Neyrat, « Conversation... », p. 26.

15. La capture qui, chez Deleuze, participe du concept de rencontre, indique la dimension empirique de la rencontre sous deux aspects : d'une part, la rencontre ne donne pas tant lieu à une « chose » qu'à un « entre », espace même de la relation (c'est la définition de l'empirisme humien relu par Deleuze : les relations sont extérieures à leurs termes) ; d'autre part, cette rencontre laisse les termes distincts, singuliers, irréductibles l'un à l'autre – tout en prenant la mesure des devenirs illimités qui naissent possiblement de leur rencontre (c'est le « ET » deleuzien et sa puissance créatrice, interstitielle). Elle peut être transposée au travail de Pedro Costa avec les personnes filmées.

16. Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, 4^e éd. revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2017, p. 138.

après plusieurs prises d'une scène elle-même répétée vingt fois. Le travail du cinéma pour Pedro Costa¹⁷, de même, c'est l'inlassable regard porté sur les choses, une présence accrue aux personnes qui l'entourent, car lui et lui seul permet, au bout du compte, de capturer quelque chose d'un peu réel, secret, vivant, qui provient des êtres en face de soi. Une des plus célèbres *Notes sur le cinématographe* a donné à cette méthode sa formulation la plus claire : « Tourner c'est aller à une rencontre. Rien dans l'inattendu qui ne soit attendu secrètement par toi »¹⁸. Or, là où Bresson attend l'intonation d'un acteur, un geste inattendu, une lumière singulière dans le cadre d'un tournage où il est entouré d'une équipe, Pedro Costa, lui, se rend chaque jour à Fontainhas pour filmer seul avec Vanda, Zita, Lento, Pango et les autres¹⁹. Et s'il attend, dans une démarche quasi documentaire, d'être surpris et de saisir situations et histoires qui pourraient trouver place dans le film, le dispositif et sa dimension processuelle cherchent d'abord à enregistrer quelque chose qui se joue entre eux et qui a lieu là, devant la caméra, qui l'enregistre. Le déplacement radical opéré par Pedro Costa à partir de *Vanda* consiste à faire reposer le cinéma non pas tant sur un comédien non professionnel, qui jouerait d'un jeu moins caricatural que le comédien de cinéma, que sur une chose qui « se joue » et qui a lieu dans l'espace « entre » le cinéaste et la personne filmée, et qui constituera justement le film.

LE DEVENIR-PERSONNAGE CHEZ PEDRO COSTA

Le cinéaste Pedro Costa semble cependant osciller entre deux manières dont ce dispositif fabrique de la fiction et un personnage :

Je ne crois pas au personnage, c'est vraiment la personne, Vanda ou Ventura, qui m'intéresse, dit Pedro Costa. Je n'ai jamais pensé à un personnage qu'ils pourraient jouer, ce sont eux qui décident de se faire personnage. Tant mieux s'ils deviennent des personnages, c'est qu'ils deviennent extérieurs à eux-mêmes et commencent à chercher une mémoire de gens qu'ils connaissent, de leur mère, de leur père. Un personnage, pour moi, c'est au mieux une concentration de beaucoup de personnes en une seule. Mais c'est

17. Selon l'expression « un peu absurde » du cinéaste Pedro Costa, « le résultat du travail, c'est du travail si je puis dire », ayant donné leurs noms aux recueils d'entretiens *Le travail du cinéma* de Dominique Villain, dont le premier tome est dédié « Au cinématographe ».

18. Robert Bresson, *Notes...*, p. 104.

19. Il se met à travailler ensuite avec l'ingénieur du son Philippe Morel, qui l'accompagnera peu à peu sur le tournage un an durant. On notera également que les « complices acteurs » Pedro et Zita, la sœur de Vanda, vont même jusqu'à tenir la perche pour la prise son, à peine sortis du cadre après leur interprétation. C'est dire à quel point le « rôle » de ces amateurs est créateur et fait partie intégrante du film.

la personne qui m'intéresse, et le travail qu'on fait à deux ou à trois, cette réinterprétation de leur vie et cette redéfinition de la distance entre nous²⁰.

Dans *Vanda*, l'emploi de comédiens amateurs permet la redéfinition du personnage par le mouvement incessant dans lequel le comédien « franchit » la « frontière »²¹ entre celui qu'il est et qu'il interprète. En cherchant un dispositif où il se met à fabuler, s'inventer lui-même et narrer certaines histoires de sa propre vie, il s'agit de toucher à ce qui est en lui à travers une mise en jeu de soi devant la caméra²². Ainsi, on assiste à des gens *en train de jouer*, et ils sont d'autant plus justes qu'ils ne performent plus sur le seul mode de la spontanéité. Inspirée de leurs choix, la scène à tourner et jouer chez Pedro Costa « met en jeu » les acteurs amateurs de manière incessante. Ce sont eux qui « se font » personnages, pouvant même digresser dans leurs inventions vers des histoires vécues par d'autres personnes du quartier, parents, voisins ou amis. Cela permet de se détacher de l'idée que jouer bien consiste à interpréter correctement un autre. Au bout du chemin de la fiction, on retrouve quelque chose de leur vie que la seule improvisation, encore trop jouée, n'était pas capable de créer. Au spectateur, la fabulation propose, plus qu'une scène spontanée, de se trouver en présence des habitants de Fontainhas.

Assise sur le lit de sa chambre, Vanda gratte les pages de l'annuaire sur lequel elle fait habituellement les lignes d'héroïne, récupérant avec patience les miettes de drogue lorsqu'elle n'en a plus. Chaque jour, elle fume, tousse, se drogue. Parfois sa sœur se trouve avec elle, parfois elle sort de sa chambre pour faire « sa tournée » durant laquelle elle vend des légumes aux gens du quartier. Les plans longs de Vanda grattant « le livre d'heures »²³, fumant, dormant, ont pu faire dire à certains commentateurs que les plans ne laissent d'autre alternative que d'observer la mort au travail, une personne en train de se détruire²⁴. Il y a là une négation du travail de Pedro Costa et de la conception du plan comme pure présence qui habite

20. Dominique Villain, « Pedro Costa... », p. 82.

21. Gilles Deleuze, « Les puissances du faux », in *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 196-202.

22. En plus du commentaire de Deleuze sur le travail de Jean Rouch et Pierre Perrault, on pense ici à la fameuse note de Bresson : « Il ne serait pas ridicule de dire à tes modèles : "Je vous invente comme vous êtes" », même si Pedro Costa possède ici une manière différente de pratiquer la répétition pour mettre l'acteur amateur en jeu. Voir Robert Bresson, *Notes...*, p. 39.

23. João Bénard da Costa, « Dans la chambre de Vanda de Pedro Costa », *Images documentaires*, n° 44, 2002, p. 46.

24. Jean-Louis Comolli suggère en effet que les plans, nous laissant extérieurs à sa destruction par la drogue, ne permettraient de s'insinuer dans le film et d'y trouver une place de sujet regardant. Voir Jean-Louis Comolli, « L'anti-spectateur : sur quatre films mutants », *Images documentaires*, n° 44, 2002, p. 32-37. Ces remarques ont été corrigées dans des textes ultérieurs, Comolli réalisant par la suite une autocritique de son point de vue.

son cinéma : Vanda est filmée à un moment précis de sa vie, sans arrière-pensée sur ce qu'elle a fait ou fait, ce qui va lui arriver. L'horizon terrible qui hanterait son futur ne peut être perçu que par un spectateur habité d'une morale préalable. Car Pedro Costa ne prétend pas dramatiser les actions des habitants, ni même rendre accessible ce que traverse Vanda en fumant à longueur de journée dans sa chambre. Ou, pour le dire autrement, il ne prétend pas partager « un personnage » sur le mode de la distance ou sur le mode de l'identification. Il propose de se trouver là, avec elle. Comme chez Bresson, il faut tourner pour « garder le mystère » : « Nous vivons dans le mystère. Il faut que le mystère soit sur l'écran. Il faut toujours que l'effet des choses vienne avant leurs causes. Comme il arrive dans la vie »²⁵. Il faut couper toute entame psychologique pour se trouver au « milieu » de la vie des personnes filmées, produisant ainsi sur le spectateur le mystère²⁶.

Pedro Costa partage avec Robert Bresson l'idée que l'interprétation ne signifie pas nécessairement « incarnation de l'autre ». Un personnage de cinéma peut se constituer en tant que tel selon une multitude de procédés, et le cinéma de fiction en aurait érigé un seul comme forme canonique. Tourner avec des modèles consiste à « ne pas tourner pour illustrer une thèse, ou montrer des hommes et des femmes arrêtés à leur aspect extérieur, mais pour découvrir la matière dont ils sont faits »²⁷. C'est l'autre sens du mot de « rencontre », qui entend filmer et faire jouer des non-acteurs pour leur irréductible singularité. Ils sont là, présents face à la caméra, entiers et mystérieux. Filmer n'a de plus bel objectif que d'approcher ce mystère, de proposer que la caméra – et par extension le film – permette le mouvement de cette approche. Que Pedro Costa place cette irréductibilité des personnes filmées à Fontainhas au centre de sa démarche le rapproche de Robert Bresson, qui ne cessait de dire à ses modèles : il ne faut pas jouer « l'autre » ou encore « il ne faut jouer *personne* »²⁸. Le refus d'incarner l'autre, chez le premier comme le second, pose surtout une question essentielle : pourquoi le jeu de l'acteur serait-il, dans le cinéma, le lieu de « l'expression », voire de l'expressivité ? Et, de fait, l'interrogation importe dans la mesure où elle invite à confier cette puissance d'expression aux gestes, aux regards et à la voix, appelant à un « cinéma de la présence » et non du « jouer ». Plus précisément, le cinéma capture la présence des personnes « mises en jeu » par le fait qu'il

25. Interview de Robert Bresson au sujet d'*Au hasard Balthazar* (DVD, Argos Film, 2005).

26. Notons d'ailleurs que Comolli termine son « post-scriptum autocritique » en conférant à l'opacité et au mystère des personnages une place centrale dans l'esthétique et la démarche de Pedro Costa. Voir Jean-Louis Comolli, « Dans la chambre de Moebius », in *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique* (2004-2010), Lagrasse, Verdier, 2012, p. 310 et 311.

27. Robert Bresson, *Notes...*, p. 48.

28. *Ibid.*, p. 68.

y ait un film à faire, un cinéaste et une caméra. C'est ce simple mouvement qui transforme Vanda Duarte en actrice d'elle-même. « Tu nous caches trop »²⁹, avaient dit l'actrice et les habitants du quartier, critiques envers *Ossos*. Dans la chambre de Vanda, en ne prétendant plus faire jouer des rôles aux acteurs amateurs mais simplement trouver des situations filmiques qui les approchent dans leur singularité, invite à penser que le cinéma ne repose pas uniquement sur un acteur professionnel qui joue la comédie. L'incarnation par le jeu expressif, forme canonique du cinéma de fiction sur le modèle du théâtre, empêche d'accéder aux multiples mouvements enfouis sous le visage et dans les gestes. D'où la nécessité de ne plus croire non seulement au jeu de l'acteur comme l'incarnation d'un autre, mais à l'idée de vraisemblance de l'interprétation tout court. En mettant au point une méthode de tournage qui consiste à faire jouer aux acteurs amateurs des scènes de leur invention, en les engageant à se mettre en jeu eux-mêmes et à devenir personnages, Pedro Costa invente une voie cinématographique exigeante et belle à la fois, où le regard et l'oreille s'attachent aux infimes intonations de voix, aux gestes quotidiens parfois emplis de lenteur. Ces gestes des acteurs émergent à l'écran comme dignes d'attention de par leur non-inscription dans une histoire. Les acteurs, comme les modèles, gagnent alors en intériorité, la réalité représentée constituant un drame dont nous ne connaissons ni les tenants ni les aboutissants. Car c'est bien cela que le cinéma, pratiqué ainsi, modifie : en s'écartant du principe selon lequel le cinéma possède une forme canonique pour raconter des histoires, en revenant à la présence des êtres devant la caméra comme point de départ, Pedro Costa invente une manière de filmer Vanda, Ventura, Pango et tous les habitants de Fontainhas, permettant de les regarder vivre, parler, fictionner, travailler, se droguer. Le film, né d'une co-présence des êtres dans leur altérité radicale, propose en retour au spectateur de faire l'expérience d'une telle présence, en faisant appel à ses yeux et à ses oreilles de manière inédite.

RÉPÉTER LES PRISES POUR METTRE AU JOUR CE QUI ÉTAIT ENFOUI

Cette présence ne vient absolument pas d'une spontanéité. Elle est le terme d'un long travail de répétitions des scènes et des prises. Vers la fin du film, Vanda se trouve assise sur son lit et reçoit Pedro, qui a apporté un bouquet de fleurs. Il a arrêté la drogue et elle le félicite pour sa bonne mine. Puis l'un d'eux dit : « Tu sais ce qui est arrivé ? Geny est morte hier ». Or, quand

29. Cyril Neyrat, « Conversation... », p. 44.

ils disent cette phrase, « ça fait six mois qu'elle est morte »³⁰. Les comédiens ne font donc pas qu'écrire les scènes. Ils amènent la matière des histoires qui vont être racontées en fonction de ce qu'ils traversent au jour le jour, et Pedro Costa sélectionne, affine, et fait rejouer les scènes. Il prend rarement les premières prises. « 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 a mûri »³¹, dit-il. Dans la scène de la mort de Geny, où Vanda et Pedro pleuraient, où l'émotion était trop vive, le cinéaste éprouve le besoin d'une distance, « [c]omme s'il fallait complètement oublier la scène pour la refaire »³². Au bout de six mois, Pedro Costa parvient à la bonne « valeur d'image », tandis que Vanda et Pedro, eux, « trouve[nt] comment raconter ça »³³.

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 – qu'ils commencent à parler d'autre chose que de Geny. On était là pour parler d'elle [...]. Avec cette méthode, je cherchais à donner aux scènes un sentiment du présent qui passe, mais pas d'improvisation : il y a une seconde qui passe, une minute qui passe devant les yeux et c'est implacable³⁴.

La mort de Geny ne peut être racontée sous le coup de l'émotion. Elle ne peut non plus être restituée dans une scène librement improvisée qui viendrait s'écarter de ce qu'il y a à raconter et qui concerne sa disparition. Ainsi, Pedro Costa délimite, à l'intérieur des histoires offertes par ses complices acteurs, une scène qui sera celle qu'il s'agit de jouer. Répétant plusieurs fois le texte, le jeu disparaît au profit d'une parole qui donne un sentiment du présent véritable de Fontainhas, et même, du temps qui passe, atteignant à cette justesse et à ce réel vivants que Bresson prétendait capturer. L'aspect quasi documentaire des scènes ainsi rejouées ne doit pas cependant nous méprendre sur le désir de Pedro Costa de composer une fiction. Avec Vanda, il veut faire « le plus beau film dans la chambre »³⁵. Les répétitions doivent donc fabriquer cette fiction en donnant « une grande liberté à la personne filmée » :

30. Cyril Neyrat, « Conversation... », p. 67.

31. *Ibid.*, p. 66.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*, p. 67.

34. *Ibid.*, p. 67-69.

35. *Ibid.*, p. 47.

Ces gens pensent constamment à eux, c'est leur manière de vivre, indépendamment de moi et du film, mais je leur donne un cadre spécifique où ils ont la liberté de le faire. Ce que je permets, c'est une constante redéfinition de ce qu'ils vont faire, de ce qu'ils vont dire, mais ça vient d'eux, pas de moi³⁶.

La liberté du film, de son ton, des personnages, provient de ce dispositif. Le tournage est un « cadre », un contexte qui n'enferme pas mais donne la liberté aux acteurs ; le texte, incorporé, permet de rester au plus près de ce qu'il y a à dire et de simplement le dire, sans emphase.

Mais la contrainte permet aussi à Pedro Costa de donner une profondeur aux scènes choisies. Suggéré par le comédien ou né dans une improvisation, un point de départ peut aussi se déployer dans la profondeur du temps. Dans *En avant jeunesse*, Ventura souhaite évoquer son passé d'immigré cap-verdien au Portugal et la peur qu'il éprouvait durant la période de la révolution des Œillets, où il craignait d'être arrêté ou lynché chaque jour. Dans la cabane où il vit avec Lento, quelques voitures qui klaxonnent et le noir de la nuit semblent avoir fait surgir le moment adéquat pour jouer cette scène. Transparaît, dans ce jeu au caractère plus distancié, un aspect « volontaire » qui renvoie à son désir de parler.

Le choix des situations et des textes – que les comédiens s'approprient – permet de multiples profondeurs et strates, convoquées dans le présent de la récitation. Par exemple, Ventura, de retour chaque soir dans la cabane, saisit l'occasion d'apprendre à Lento une lettre d'amour que ce dernier a demandée à Ventura pour sa femme Cretchu restée au Cap-Vert. Composée par le comédien avant d'être complétée d'une « vraie » lettre que Desnos a rédigé à l'intention de sa femme alors qu'il était au camp de concentration de Flöha, Pedro Costa fusionne deux textes pour créer celui de la lettre d'amour que Ventura récite plusieurs fois dans le film. Par son retour, la lettre scande le présent d'un passé dans lequel le Cap-Vert a été fui par les deux personnages. Sa récitation, son retour lancinant, évoquent combien cette fuite a façonné le présent dans lequel nous les trouvons aujourd'hui près de Lisbonne. Elle présente également l'incroyable mémoire dont disposent les complices de Pedro Costa, qui compte sur leur mémoire, leur passé, leurs vies, pour trouver la matière de son film. L'invention de la lettre, comme les scènes de Vanda, sont toujours le fruit d'un long travail ensemble :

Les prises, on les fait pour eux, et eux les font pour toi et pour eux-mêmes. On trouve des chemins pendant les prises. Rien n'est immobile. Ni le

36. *Ibid.*, p. 83.

texte, ni la mise en scène. [...] On n'est pas limités. Le temps est à nous, l'argent aussi. Les histoires racontées le sont par des personnes, c'est de la mémoire. Ce n'est pas un souvenir, mais ce qu'ils imaginent de leur vie passée. Je compte surtout sur cela. La mémoire, c'est créatif, inventif, cela bouge beaucoup. Entre la prise deux et la prise quarante, un vague souvenir d'un certain hôpital peut devenir un conte passionnant sur l'agonie d'un père. En travaillant ainsi, je pense qu'on s'approche de quelque chose d'enfoui en eux. Quand ça vient, c'est avec l'orgueil du travail bien fait, avec l'effort et la gratitude d'avoir trouvé un peu de poésie dans ses propres souvenirs et dans les faits banals de toutes nos vies³⁷.

Ailleurs, il précise :

On n'y arrive pas toujours, on rate beaucoup et surtout on perd beaucoup. Je pourrais même dire que cette méthode est fondée sur la perte. Perte de temps, entre autres. Et puis, quelqu'un se souvient et trouve un brouillon de phrase – dans le film, [...] toutes les scènes sont répétées³⁸.

Cette méthode de travail, fondée sur le temps que le cinéaste passe au quartier, sur le temps que les comédiens passent à incorporer le texte, se trouve donc mise en abyme dans la lettre récitée par Ventura. La perte sur laquelle elle est fondée dispose le film à accueillir les vies fragiles, pauvres et hasardeuses des personnes qui récitent et jouent. Entendue par le spectateur, la voix récitante convoque une écoute envers ce vécu qui n'a pas d'images. Le film aborde ce dernier tel un récit enfoui, se donnant pour tâche de le mettre au jour.

« Il faut que l'art soit un peu moins pour être plus »³⁹, confiait Pedro Costa. On comprendra en dernier lieu combien la poétique et la politique de son cinéma se trouvent profondément mêlées à son travail avec les non-acteurs. En « amputant » du cinéma un de ses éléments centraux – le jeu d'acteur professionnel, expressif, destiné à l'incarnation du personnage –, le cinéaste « développe des virtualités inattendues »⁴⁰ propres au cinéma, ainsi que Gilles Deleuze l'avait entrevu au sujet du théâtre et de la démarche de Carmelo Bene. Car l'emploi de comédiens pris au quartier et le dispositif de tournage ne modifient « pas seulement la matière »⁴¹ filmique ainsi capturée, mais l'appréhension même de ce que peut être un

37. Dominique Villain, « Pedro Costa... », p. 33.

38. *Ibid.*, p. 24.

39. Cyril Neyrat, « Conversation... », p. 75.

40. Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », in Carmelo Bene et Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, p. 93.

41. *Ibid.*

film⁴². Les histoires narrées, les personnages qu'elles mettent en jeu, nous saisissent par leur caractère suspensif, provoquant une extrême présence à ce qui se joue devant la caméra. Pedro Costa met en partage gestes, paroles et expériences des habitants de Fontainhas, par cette justesse des moyens ainsi disposés.

AMÉLIE BUSSY
UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

42. Vincent Amiel écrit à ce sujet que « le talent de Costa a précisément été [...] d'oser faire naître les intrigues de la matière cinématographique, de l'épaisseur des images, et non l'inverse ». Voir Vincent Amiel, « Pedro Costa et le grave empire des choses », *Positif*, n° 488, octobre 2001, p. 58.