« Faire des bijoux pour les pauvres ». Grandeur et splendeur d'infimes vies infâmes dans le cinéma de Pedro Costa

“Make Jewelry for the Poor”. Grandeur and Splendor of Tiny Infamous Lives in Pedro Costa’s Cinema

Thomas Voltzenlogel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1018>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.1018

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-065-5

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Thomas Voltzenlogel, « « Faire des bijoux pour les pauvres ». Grandeur et splendeur d'infimes vies infâmes dans le cinéma de Pedro Costa », *Recherches & Travaux* [En ligne], 93 | 2018, mis en ligne le 26 octobre 2018, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1018> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.1018>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Recherches & Travaux

« Faire des bijoux pour les pauvres ». Grandeur et splendeur d'infimes vies infâmes dans le cinéma de Pedro Costa

“Make Jewelry for the Poor”. Grandeur and Splendor of Tiny Infamous Lives in Pedro Costa’s Cinema

Thomas Voltzenlogel

« Nous réduirons l’art à sa plus simple expression, qui est l’amour. »

André Breton, *Poisson soluble*

- 1 Comment mettre en images les « vies infâmes » des immigrés cap-verdiens, des drogués, des pauvres, des « exclus » (comme les nomment les études statistiques) (sur)vivant à Lisbonne ? Le cinéma de Pedro Costa semble obéir aux intentions qui ont orienté le projet inabouti de Michel Foucault lorsque celui-ci envisageait de recueillir les textes courts dépeignant les « poèmes vies » de personnages dont les existences considérées comme infâmes les auront condamnés à l’oubli. De brefs récits d’existences obscures et infortunées de personnes ayant réellement existé dépeignent leurs colères, leurs rages, leurs malheurs ou leurs folies incertaines. De notre rencontre avec ces embryons de récits de vies minuscules naît « un certain effet mêlé de beauté et d’effroi¹ ».
- 2 La pensée de Pedro Costa est cependant plus *visuelle* que littéraire. Elle s’origine dans la découverte des photographies de Jacob Riis, journaliste et réformiste progressiste influent à New-York. Dans son ouvrage *How the Other Half Lives?* publié en 1890, Riis offre au lecteur-spectateur des images des conditions de vie des pauvres dans les *tenements* new-yorkais. Il établit une corrélation forte entre les modes de vie des plus pauvres (dominés par la violence, la criminalité ou l’alcoolisme) et leurs conditions misérables d’existence. Le souhait de Riis consiste à révéler cette misère invisibilisée au quotidien pour que la bourgeoisie prenne conscience de l’ampleur du désastre et soit,

dans un élan philanthropique, saisie par la nécessité de modifier cette situation (en finançant, par exemple, l'installation d'égouts, de canalisations, en investissant dans l'enseignement public pour lutter contre le travail des enfants). L'axiome qui sous-tend le projet de Riis semble alors être : *la monstration de la misère aura pour effet d'en finir avec la misère*. L'ouvrage s'adresse d'abord aux classes possédantes.

- 3 Si Pedro Costa cite dans l'ouverture de son film *Cavalo Dinheiro* (2014) quelques photographies de Jacob Riis — et bien qu'il ait mentionné son influence à diverses occasions dans différents entretiens —, il ne s'inscrit cependant pas dans les intentions initiales du photojournaliste. Pour deux raisons : la première, le cinéaste portugais ne se contente pas uniquement d'enregistrer le réel qui se présente face à lui dans le but d'en rendre compte aux spectateurs mais travaille, avec les habitants du bidonville de Fontainhas puis les immigrés cap-verdiens, les formes de restitution de leurs vies quotidiennes ; la deuxième, qui est fortement dépendante de la première, Pedro Costa n'adhère pas (ou plus) à l'axiome de Riis. Si *How the Other Half Lives?* n'a pas été sans effet sur John D. Rockefeller ou Theodore Roosevelt qui ont entrepris d'investir ou de réformer la société, contribuant ainsi à instaurer une culture philanthropique importante aux États-Unis, la situation sociale, politique et esthétique n'est plus la même. Le déploiement au cours du xx^e siècle d'une culture visuelle de masse a rendu visibles les images de la pauvreté. Dans un entretien avec Régis Debray, le critique de cinéma Serge Daney relevait d'ailleurs que les images de la pauvreté pensées comme productrices de compassion se dissolvaient dans l'éloge de la charité de quelques milliardaires, souvent des *stars* des industries culturelles². Les images de la pauvreté sont devenues des images qu'on ne veut plus voir — elles se ressemblent toutes comme si la misère n'avait pas d'âge — et qu'on ne peut plus voir — elles ont perdu leur « efficacité ». Elles ont alors été remplacées par les *shows* des vedettes larmoyantes et « généreuses », modèles de la « bonne conscience » philanthropique.

Des monuments de solidarité

- 4 Pedro Costa, à partir de *No quarto da Vanda* (*Dans la chambre de Vanda*), prenant acte de cette nouvelle configuration sensible, tente de s'inscrire dans un autre paradigme, plus dissensuel ; celui qui ne mise plus sur les images de charité ou de compassion mais sur celles qui se déploient à partir du présupposé de l'« égalité des intelligences et des capacités³ ». L'autre n'est plus celui qu'il faut aider après l'avoir infantilisé, criminalisé, ignoré, mésestimé, mais celui qui mène déjà ses propres combats émancipateurs. Aux affects de la compassion et de la charité se substitue celui de la *solidarité*. On ne s'identifie plus aux corps de l'être souffrant que l'on reconnaît comme étant potentiellement le sien et dont la perspective ne peut alors que nous effrayer, mais à celui de l'être capable, mettant en œuvre son intelligence et ses capacités et suscitant peut-être pour le spectateur plus d'enthousiasme et d'espoir que de crainte et de pitié.
- 5 De nombreux cinéastes « politiques », « sociaux », « documentaristes » choisissent à des fins compassionnelles une esthétique naturaliste et misérabiliste lorsque l'objet du film est « la » figure du pauvre. *Ne pas montrer la misère sociale d'une manière misérable*, c'est pour Pedro Costa « ne pas avoir honte de la beauté⁴ » qui se présente ou qui résulte de l'enregistrement vidéo. C'est pourtant le reproche qui lui sera adressé à plusieurs reprises : avoir « esthétisé » la misère, la pauvreté ; l'avoir rendue « agréable à regarder ». Quand Pedro Costa reprend la phrase de Bertolt Brecht « Je fais des bijoux

pour les pauvres », cela signifie pour lui « qu'on doit faire le travail le plus riche, le meilleur possible pour des gens qui n'ont jamais vu ça. [...] Battre Hollywood sur son propre terrain. Faire mieux, voir plus, avoir plus d'intensité, d'énergie, avoir l'information — parfois juste l'information⁵ ». Dépenser toujours plus ; la *perte*, comme l'écrivait Georges Bataille, « doit être la plus grande possible pour que l'activité prenne son véritable sens⁶ ». Il ne suffit pas que les films de Costa, comme les bijoux, « soient beaux et éblouissants » : leur haute valeur symbolique découle d'un sacrifice (financier, de temps, etc.), « les bijoux comme les excréments sont des matières maudites qui coulent d'une blessure, des parties de soi-même destinées à un sacrifice ostensible (ils servent en fait à des cadeaux somptueux chargés d'amour sexuel)⁷ ». Les bijoux poétiques de Costa, Vanda ou Ventura sont taillés patiemment jour après jour, semaine après semaine, comme Ventura qui — comme il l'écrit dans la lettre adressée à sa compagne restée au Cap-Vert dans *Juventude Em marcha (En avant jeunesse)* — « chaque jour, chaque minute, [...] [apprend] de nouveaux mots, de beaux mots, rien que pour [lui et son amie], juste à [leur] mesure, comme un pyjama de soie fine⁸ ».

- 6 Pedro Costa explique dans un entretien que sa « méthode est fondée sur la perte⁹ ». Une perte de temps principalement avant que quelqu'un ne se souvienne d'une histoire « et trouve un brouillon de phrase — dans le film rien n'est improvisé, toutes les scènes sont répétées¹⁰ » comme la lettre que Ventura répète tous les jours à Nhurro pour qu'il la retienne, l'écrive et puisse l'envoyer à son tour à son amie au Cap-Vert. Et Ventura le fait même si Nhurro doit la rejeter à la fin, la considérant « trop moche », ne parvenant pas à la mémoriser et aurait préféré que Ventura l'écrive à sa place. Dans ce temps arraché, se joue un certain « luxe » du temps libre, des « constructions de monuments », des « jeux », des « spectacles », des consommations de drogues : des *dépenses insubordonnées*¹¹. Pedro Costa et les habitants de Fontainhas façonnent une histoire de leurs vies et du quartier non avec « les traces mêmes que les hommes de mémoire avaient choisi de laisser », mais « avec des traces que personne n'avait choisies comme telles, avec les témoignages muets de la vie ordinaire¹² ». En filmant les maisons, les ruelles, Costa fait du quartier de Fontainhas, un *monument* « entendu au sens premier du terme : ce qui garde mémoire par son être même, ce qui parle directement, par le fait que cela n'était pas destiné à parler¹³ ». C'est le spectacle de leur capacité d'édification des vies infâmes au rang d'histoires et le spectacle de la dépense que propose Costa au spectateur : la représentation dialectique du gain et de la perte de temps, des gestes de partage des histoires déplacées, transfigurées, réelles ou imaginaires, qui est aussi la représentation d'une division entre les habitants de Fontainhas et les spectateurs sur ce qui peut ou non faire partie d'une histoire collective. Mais ce que les films de Costa représentent aussi, c'est la *possibilité de la perte* qui appartient aux pauvres (« perdre est encore nôtre » écrivait Rilke¹⁴). Une *dépense* nécessaire pour recueillir et transmettre les traces, cicatrices, blessures du réel. Une *perte* nécessaire pour parvenir au temps de ce qui peut être raconté, formulé, déclaré.

- 7 Les bijoux cinématographiques offerts par Costa au spectateur sont chargés d'amour, d'abord pour ceux qu'ils représentent, ensuite pour ceux à qui sont destinées ces représentations. La beauté de ces films est le fruit de la patience. Elle est partagée dans le travail qui a permis d'apprendre « de beaux mots », de trouver la manière de les prononcer. La générosité de Costa consiste à laisser les marques de son travail sur les bijoux qu'il offre au spectateur afin que celui-ci, comme les habitants de Fontainhas avec les traces muettes de l'histoire qu'ils trouvent, puisse voir et penser le travail présenté dans ces traces. Le cinéaste soumet aussi son travail à sa propre révision.

Ainsi, après avoir rompu radicalement avec le mode de production cinématographique dominant (caméra 35 mm, équipe de tournage, usages de projecteurs, travail avec des comédiens) après *Casa de Lava* (1994) et *Ossos* (1997), en privilégiant le travail quotidien avec des acteurs non-professionnels, une caméra vidéo et un technicien son, Pedro Costa a su repenser constamment ses propres formes cinématographiques. Il est passé d'une esthétique réaliste documentaire (*No Quarto da Vanda* en 2000) à un réalisme cinématographique davantage inspiré par le brechtisme de Straub-Huillet¹⁵ (*Juventude Em marcha* en 2006), avant d'emprunter les sillons d'une forme plus surréaliste (*Cavalo Dinheiro* en 2014). Son intention n'est-elle pas de transformer notre regard ? D'en finir avec le « point de vue bourgeois », pour paraphraser Pasolini, qui identifie Fontainhas à un ghetto, comme il identifiait le quartier de *Quarticiollo* à Rome, pour leur offrir et nous offrir les images de Fontainhas, avant sa destruction, comme d'un monde, d'un univers dans lequel les habitants se réalisaient, dont ils fabriquaient et vivaient la culture et qui leur garantissait un certain équilibre fût-il précaire ? Et Pasolini ajoutait : « Qu'importe la misère ! Nous avons compris que la misère est affreuse, nous avons compris que le pire des maux n'est pas la pauvreté [...] : le pire des maux c'est la misère du pseudo-bien-être ; ils sont maintenant bien plus pauvre qu'il y a dix ans, proportionnellement...¹⁶ » La destruction du quartier de Fontainhas est la destruction d'une culture sous-prolétaire, laquelle ne correspond pas à l'unidimensionnalité que tentent d'instaurer les industries culturelles, les *mass-media* et le modèle consumériste de l'économie capitaliste.

Résister à l'effacement des traces : documenter

- 8 Dans *No Quarto da Vanda*, les maisons bâties par les immigrés cap-verdiens sont rasées à coup de bulldozers. Dans *Juventude Em marcha*, plusieurs scènes témoignent elles aussi de cette volonté de l'action sociale d'effacer toute trace laissée par les pauvres. Lorsque Ventura visite l'un des logements sociaux, il ne peut s'empêcher d'énoncer qu'il s'agit là de « maisons pour les pauvres » ; mal construites, mal agencées, uniformes. S'est-il seulement éloigné du mur auquel il s'était adossé que le fonctionnaire ou l'agent immobilier qui l'accompagne s'empresse d'essuyer de sa manche la poussière déposée sur le blanc immaculé. Au musée, après que son ami gardien est venu lui murmurer à l'oreille des phrases imperceptibles, Ventura se retire et le gardien se dépêche lui aussi d'essuyer le sol où se tenait le visiteur. Aucune empreinte ne doit venir témoigner du passage de Ventura. Le fonctionnaire et le gardien — noirs tous les deux, comme Ventura — s'occupent de préserver une propriété qui ne leur appartient pas. Le fonctionnaire souhaite que Ventura loge dans ces appartements qu'il n'a pas construits et qu'il juge mal construits. Le gardien souhaite préserver le calme du musée et le « refuge » de son travail ; il chasse l'« intrus » Ventura du musée qu'il a lui-même participé à bâtir¹⁷.
- 9 À l'urgence de la situation — la destruction du quartier, la dissimulation d'une histoire — Pedro Costa choisit d'opposer le calme des discussions entre amis, la patience de l'énonciation des faits et de leur interprétation, les temps vides propices à la réflexion et à la fantaisie. Aux plans de destruction du quartier, d'effacement des traces de l'histoire de ces habitants, le cinéaste oppose les plans dépayés des architectures singulières du quartier : conceptions hybrides où se mêlent matériau du Portugal et style d'Afrique du Nord. Aux serrures qui isolent les appartements compartimentés des logements sociaux sont opposées les images du quartier où l'on

peine à distinguer une ruelle du couloir d'une maison. Un dépaysement qui montre la richesse d'invention et d'imaginaire des sous-prolétaires de Fontainhas ; une étrangeté qui contraste avec les représentations dominantes et tenaces qui les décrivent comme incapables, comme « assistés ». L'étrangeté réside aussi dans cette différence entre la singularité des œuvres architecturales produites par les immigrés cap-verdiens et l'uniformité des logements sociaux.

- 10 Résister à la destruction, c'est aussi résister à la mort et à l'oubli. Dans le court-métrage *Tarrafal* (2007¹⁸), Alfredo raconte à la première personne l'histoire de la mort de Virgilio. Décès mystérieux qu'Alfredo avoue ne connaître qu'à moitié, jusqu'à l'altercation de Virgilio avec la police. Entre ce moment et la découverte de son corps le lendemain, on ne sait rien. Une « mort banale », une « disparition », un « fait divers » que Ventura, Alfredo et Pedro Costa ne voulaient pas laisser s'évanouir¹⁹. Raconter l'histoire des morts c'est « une tentative de réparation symbolique envers les morts et à l'usage des vivants²⁰ ». Car José Alberto, un ami de Ventura qui vient de perdre son père et que l'on voit au début de *Tarrafal*, est lui aussi menacé. À la fin du film, un gros plan montre son avis d'expulsion placardé sur un poteau en bois à l'aide d'un couteau.
- 11 Pedro Costa présente le tableau des relations entre les habitants d'un même lieu. Il montre leurs circulations, leurs rencontres, leurs différences, leurs contradictions, leurs manières d'habiter un lieu, de penser leurs histoires et leurs situations. Ses films sont *démocratiques* dans la manière dont ils dérangent « le compte des parts et des parties de la société [...] par l'inscription d'une part des sans-part²¹ ». Ils sont *politiques* dans leur mode de construction de scènes de *dissensus* : y sont représentées les divisions entre les différentes « figures particularisées » du *Lumpenprolétariat*, entre ces « figures particularisées » et les modes de figuration dominants. Le *sens est divisé* : les sans-part sont représentés comme les exclus de la société et de son régime consensuel (bien que tolérés en tant que figures dangereuses) mais ils forment aussi la communauté divisée en singularités. La propriété commune des sous-prolétaires n'est pas uniquement leur condition d'extrême pauvreté (cet aspect-là n'est toutefois pas nié ou amoindri par Pedro Costa) mais leur capacité dans « l'art de la construction locale et singulière des cas d'universalité » : ceux des *litiges*²². La mise en commun des histoires n'a pas pour fonction la recherche nostalgique d'instantanés de bonheur disparus. Les histoires qui circulent oralement se transforment en « "mythe[s]" où l'enjeu n'est pas le souvenir du "su", mais bien l'accès à l'existence du "révolu"²³ ». Accéder à l'existence du « révolu », c'est se penser historiquement : se représenter comme le porteur d'une expérience singulière — toujours difficilement transmissible — qui s'inscrit dans l'histoire et l'expérience collective d'une communauté.

Défaire la charité : figurer l'étrangeté

- 12 L'entreprise de *figuration* des habitants de Fontainhas implique de « trouver un dispositif esthétique tel que le cinéma échappe au compassionnel. [...] Ne pas donner une image comme on donne l'aumône, sous peine de réduire le cinéma à un alibi sentimental, verrou tranquille de la bonne conscience collective²⁴ ». Cela implique donc de trouver le bon endroit où disposer la caméra, le point à partir duquel un *site* est construit : le point d'où l'on regarde et d'où l'on est vu en train de regarder. Un point qui témoigne du rapport existant entre Pedro Costa et les personnes qu'il filme. De *No Quarto da Vanda* à *Cavalo Dinheiro*, Pedro Costa choisit de se loger dans les coins des pièces, dans les encadrures de fenêtres ou de portes, dans les ouvertures qui

permettent à un passant de regarder à l'intérieur. La caméra change de place pour cadrer plus frontalement les gestes de Pango et Nhurro (lorsqu'ils nettoient, décorent, rangent, discutent ou se droguent) mais aussi pour montrer l'ouverture par laquelle le plan précédent a été réalisé. Les plans sont majoritairement fixes, seule la perspective change. Une rigueur qui montre qu'il n'y aurait qu'un nombre limité de points à partir desquels un plan peut être réalisé. C'est à partir de *Juventude Em marcha* que Pedro Costa adopte une méthode de découpage de l'espace en plans qui s'apparente à celle de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. En effet, Costa décide de ne conserver qu'une seule perspective par scène. En changeant de focale, il isole Ventura ou Bete pendant la scène du repas. Un premier plan permet au spectateur de repérer l'espace à l'intérieur duquel il va recadrer l'un ou l'autre des personnages. Une méthode que Costa a pu repérer, entre autres, dans le film *Sicilia !* de Straub et Huillet : la scène du repas entre la mère et son fils y est également découpée selon cette méthode²⁵.

- 13 Dans une discussion avec sa sœur au sujet des cicatrices qui recouvrent les corps de membres de leur famille ou de leurs amis, Vanda dit, dans *No Quarto da Vanda*, que « les cicatrices c'est fait pour ne pas oublier ». Dans le film suivant, *Juventude Em marcha*, Ventura joue avec Bete à repérer sur les murs du taudis où ils vivent les dessins de « tortue », de « poule », de « flic à casquette », de « lion montrant les dents » ou d'homme « avec une queue » (« un diable alors ? » dira Bete). Les nouveaux murs blancs des logements sociaux ne portent aucune trace, ne permettent aucune interprétation, aucun jeu surréaliste et divinatoire de déchiffrement et d'association, aucune histoire ou vision. 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, peut-être alimentées par la culture vaudoue, transforment en images fantastiques, mais toujours liées à leurs histoires concrètes et singulières²⁶. Si « les flics à casquette » n'apparaissent pas ou peu dans les films de Costa, leur présence dans et autour du bidonville est mentionnée dans les dialogues. Ce sont eux qui emprisonnent l'amie de Vanda et Zita. Ce sont eux que craignait Ventura lorsqu'il était sans-papiers. Ce sont eux qui pourchassent José Alberto. Les murs oppressants, dépourvus de la moindre trace, rappellent à Vanda son séjour à l'hôpital pendant son accouchement. Ils lui rappellent cette histoire qui témoigne de sa peur de l'hôpital ainsi que de sa méfiance envers le personnel hospitalier. Pour renforcer l'expression de cette expérience, Pedro Costa introduit dans *Juventude Em marcha* une scène dans laquelle Ventura rencontre Paulo qui séjourne à l'hôpital. La chambre d'hôpital ressemble fortement aux pièces des appartements que Ventura visite : Pedro Costa a choisi de tourner cette scène dans l'un des appartements que loue une des personnes qui a travaillé sur le film. L'effet d'étrangeté brechtien de *Juventude Em marcha* qui consiste à dépayser le spectateur afin qu'il produise un nouveau regard sur les choses toujours-déjà (re)connues va se muer en inquiétante étrangeté (*das Unheimliche* chez Freud²⁷) dans *Cavalo Dinheiro*. Dans ce film, encore centré sur la figure de Ventura, les différents lieux où ont été vécues des expériences traumatiques (l'hôpital, l'établissement psychiatrique, le commissariat, la préfecture, la base militaire) semblent se condenser en un lieu unique. Se déplaçant d'une pièce à l'autre, Ventura circule d'un espace d'oppression à un autre. Et le spectateur semble errer dans la cartographie cognitive de Ventura, composée des ruines du passé (l'usine dans laquelle il a travaillé) et de souvenirs toujours vivants. Un labyrinthe mental peuplé des êtres morts ou vivants qui ont croisé sa vie. Peut-être faut-il lier cette esthétique au double titre du court-métrage qui a précédé *Cavalo Dinheiro* et qui montrait une séquence qui figurera dans le long métrage : *Na vida Jovem/*

Sweet Exorcist, « Dans la jeune vie/Doux exorciste ». Dans cette séquence, Ventura se retrouve dans un ascenseur avec le fantôme d'un soldat de la révolution de 1974, recouvert de peinture, immobile comme une statue — bien que sa position soit différente à chaque changement de plan — et dont les paroles sont émises sans que ses lèvres n'effectuent le moindre mouvement. L'immigré cap-verdien dialogue avec le soldat de leurs responsabilités propres dans le cours et l'issue de la révolution, le soldat demandant où se trouvait Ventura au moment de la lutte contre les fascistes, Ventura défendant l'idée d'avoir bâti une vie, travaillé, fait des enfants, existence que le soldat juge tout aussi misérable qu'avant la révolution. Le film semble opérer un double désenvoûtement. S'il s'agit pour Ventura d'exorciser ses démons qui le hantent, Pedro Costa y confronte quant à lui sa propre jeunesse militante et pleine d'espoir aux sentiments des promesses trahies et des espoirs éteints. Mais il la met aussi en face des réalités inconsidérées des émigrés, des non-blancs saisis de terreur par la révolution. *Cavalo Dinheiro* illustre la contradiction qui traverse Pedro Costa : l'existence d'une réalité dont il ne peut faire l'expérience, celle de l'oppression raciste qu'ont subie et que continuent de subir les noirs dans les sociétés blanches²⁸.

- 14 À la progression irréversible de la destruction de Fontainhas, Pedro Costa, Vanda et Ventura opposent les chemins de traverse, à rebours du cours de l'histoire, des itinéraires de pensée en discordance avec les temporalités imposées par l'État. Aux ouvriers qui œuvrent à la destruction, aux agents immobiliers qui pressent Ventura de fournir tous les documents attestant du nombre d'enfants à sa charge, sont opposés les gestes calmes et élégants des sous-prolétaires qui collectent patiemment les souvenirs, les traces de leur histoire dans les décombres de leurs maisons et dans les cicatrices de leurs corps. Au déroulement logique et linéaire du processus de destruction et de relogement, sont opposés les récits fragmentés, les associations d'idées fantastiques, les anecdotes éclatées, les réflexions morcelées que le spectateur peut patiemment rassembler. Costa défait la logique du récit déjà constitué en représentant une histoire toujours en cours d'écriture. Si, comme le disait Georges Duby, « la trace d'un rêve n'est pas moins réelle que la trace d'un pas²⁹ », la trace des fantômes qui habitent les imaginaires n'en est pas moins « réelle ». Si leur présence produit cette « inquiétante étrangeté », que dire de l'aspect fantomatique que prêtent les acteurs aux personnages qu'ils représentent³⁰ ? Car les personnages de ces films ont une dimension spectrale : très peu de mouvement, une diction du texte qui laisse entendre le travail de répétition, une retenue des gestes, une immobilité fascinante, tels sont les signes de cette étrange élégance fantomatique que mentionne Walter Benjamin³¹. La répétition d'histoires, de souvenirs, sur les lieux mêmes où se sont déroulées ces histoires participe de cette volonté de raconter une histoire par la transmission de la parole des morts. L'immobilité des corps et le rythme de la diction du texte renforcent cette idée que les personnages invoquent dans le présent les spectres qui les hantent. Un indice de l'évolution de Pedro Costa vers cette esthétique surréaliste qui lie féroce-ment les réalités matérielles aux réalités psychiques était sans doute annoncée dès *Juventude Em marcha*. Dans la lettre que Ventura répétait à Nhurro, étaient cités les mots de Robert Desnos issus de la lettre qu'il écrivit à Youki depuis le camp de Floha le 15 juillet 1944.

Troubler la réalité : révéler l'occulte

- 15 Costa n'a nullement la prétention de vouloir délivrer une représentation globale du *Lumpenprolétariat* de Fontainhas. Patiemment, il construit ses films comme s'il bâtissait

une maison pour chacun de ceux qui les traversent, à commencer par les « personnages principaux » Vanda et Ventura. « Les plans de cinéma sont un peu comme des pierres : il y a l'ambition qu'à la fin, le film soit comme une maison, entière, forte, habitée, d'où l'on peut sortir et entrer³² » ; un refuge esthétique où peut encore se déployer une culture et peut-être un culte, réprimés par les configurations urbaines. L'« amicalité » (*Freundlichkeit* de Brecht) du projet cinématographique implique alors d'exclure le plus possible toute représentation des forces répressives.

- 16 Un film comme une maison donc, un lieu familial, devenu familial grâce à la répétition : « *Répétition* : l'une des clés du cinéma de Pedro Costa », écrit Jean-Louis Comolli. « Revenir entrer, sortir, rentrer et ressortir, refaire, recommencer, reprendre, renifler, reprendre — ne pas occulter la charge du retour, sa ligne obsessionnelle³³ ». La répétition n'est pas seulement le mode aliénant du quotidien, ce qui conduit à ne plus interroger les gestes effectués mécaniquement, intériorisés. La répétition est aussi ce qui permet d'apprendre, d'améliorer, de reprendre, de refaire, de réessayer, d'enregistrer. En passant plusieurs années à filmer Vanda, Pango, Paulo et les autres, Pedro Costa a lui aussi répété ces plans, ces cadrages comme Vanda répétant la liste des courses de sa mère étant enfant ou Ventura répétant sa lettre d'amour. Mais la répétition n'est pas la reproduction : « *Wiederholen* n'est pas *Reproduzieren*³⁴ ». D'une certaine manière, « la répétition sert à faire écran au réel perçu comme traumatique³⁵ ». Les corps filmés par Costa témoignent des multiples *traumas*, blessures physiques ou psychiques, qu'ils abritent. Répéter les histoires des sous-prolétaires, les récits des blessures faites au cours d'un jeu d'enfant ou une lettre restée sans réponse est un moyen de ne pas rester muet, passif, dans cette situation. Le spectateur est le témoin d'un besoin qui s'exprime et « ce besoin-là renvoie également au réel et c'est là que le réel crève l'écran de la répétition³⁶ ». Un réel composé de multiples réalités : celles des sujets filmés (les réalités psychiques crèvent l'écran des réalités matérielles), celles de la représentation (la répétition des histoires crève l'écran du temps linéaire) et enfin celles du film lui-même (l'esthétique surréaliste crève l'écran du naturalisme documentaire).
- 17 On peut rapprocher les répétitions présentes dans les films de Costa des répétitions warholiennes telles qu'elles sont analysées par Hal Foster. Pedro Costa déclare partager avec Warhol un goût pour « la durée et la démesure, l'inutilité, parce que personne ne va voir³⁷ » *Chelsea Girls*³⁸ ou *No Quarto da Vanda*. Dans *Chelsea Girls*, Warhol projette sur un double écran des images du quotidien de différents personnages (dont Nico). Certains plans sont des répétitions de plans que l'on a vus précédemment sur un autre écran. Selon Hal Foster, les répétitions warholiennes « ne visent pas à la maîtrise du *trauma*³⁹ ». Non seulement elles « reproduisent des effets traumatiques, mais elles en produisent également⁴⁰ ». En d'autres termes, ces répétitions ont des fonctions contradictoires : « éloigner une signification traumatique et s'ouvrir à elle, se protéger d'un affect traumatisant et le produire⁴¹ ». En répétant les histoires, en rendant sensible l'artificialité de la représentation et en confrontant passé et présent, Pedro Costa produit dans ses films un *trauma*, une blessure dans le réel, une trace révélatrice « de toute une vie occulte avec laquelle [le cinéma] nous met directement en relation⁴² ». Peut-être est-ce là une forme cinématographique infâme, qui emprunte à l'occultisme présent dans ces vies « cette atmosphère de transe éminemment favorable à certaines révélations⁴³ ». Des révélations enthousiasmantes « dans un monde usé jusqu'à l'écœurement⁴⁴ ».

NOTES

1. Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », dans Collectif Maurice Florence, *Archives de l'infamie*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Essais », 2009, p. 10.
2. Dans le film de Pierre-André Boutang et Dominique Rabourdin, *Serge Daney. Itinéraire d'un ciné-fils*, Sodaperaga / France 3 / La Sept, 1992, couleur, 197 min.
3. Voir Jacques Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.
4. Pedro Costa, dans Cyril Neyrat (dir.), *Dans la chambre de Vanda. Conversation avec Pedro Costa*, Nantes, Capricci, coll. « Que fabriquent les cinéastes ? », 2008, p. 160.
5. *Ibid.*, p. 139.
6. Georges Bataille, « La notion de dépense [1933] », dans *La Part maudite*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2011, p. 24.
7. *Ibid.*
8. Pedro Costa, *Juventude em Marcha (En avant Jeunesse)*, France/Portugal/Suisse, Ventura Film/Contracosta Produções/Les Films de L'Étranger/Radiotelevisão Portuguesa, 2006, DV, couleur, 155 min.
9. Pedro Costa, « Petite caméra, grand film », Dominique Villain, *Le Travail du cinéma*, t. 1, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétique hors-cadre », 2012, p. 24.
10. *Ibid.*
11. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 38.
12. Jacques Rancière, *Figures de l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2012, p. 25-26.
13. *Ibid.*, p. 26.
14. Rainer Maria Rilke, « A Hans Carossa », trad. P. Jaccottet, *Poèmes épars dans Œuvres 2. Poésie*, Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 1972, p. 445.
15. Voir Thomas Voltzenlogel, *Cinéma profanes. Straub-Huillet, Harun Farocki, Pedro Costa : une constellation*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2018.
16. Pier Paolo Pasolini, *La Langue vulgaire*, trad. Felicetti Ricci, La Lenteur, 2013, p. 31.
17. Voir Jacques Rancière, « Politique de Pedro Costa », *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 141-142.
18. *Tarrafal* a été réalisé dans le cadre d'un film collectif intitulé *O Estado do Mundo (L'État du monde)* initié par la fondation Gulbenkian. Les autres segments du film ont été réalisés par Ayisha Abraham (*One Way*), Chantal Akerman (*Tombée de nuit sur Shanghai*), Vicente Ferraz (*Germano*), Wang Bing (*Brutality Factory*) et Apichatpong Weerasethakul (*Luminous People*).
19. Pedro Costa raconte : « Un jour donc, Ventura me dit : "Tu sais, Virgilio est parti du quartier il y a trois jours, il a été retrouvé mort au bord d'une route à trente kilomètres d'ici." Il y a sûrement eu une histoire avec les flics, il était alcoolique, anonyme, misérable. Il y a un grand mystère autour de ces morts, et en même temps, c'est considéré comme trois fois rien. Un fait divers, une vie de chien, quoi... C'est ainsi que ça se passe dans ce qu'on appelle le tiers-monde. On disparaît. C'est affreusement normal, banal, la mort, comme dans un rapport de police : "Virgilio X, soixante ans, décédé à dix-sept heures quinze. Le crâne défoncé, pieds nus, sans papiers." À travers n'importe quelle disparition, il y a toujours une espèce d'annonce de la mort. *Tarrafal*, on l'a fait quand même et le film raconte l'histoire de la mort de Virgilio. C'est Alfredo, un ami proche de Virgilio, qui s'est tout de suite proposé pour la raconter et incarner le personnage de Virgilio. » Pedro Costa, « Petite caméra, grand film », *art. cit.*, p. 20.

20. Je reprends ici le beau sous-titre de la pièce du Groupov, *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, Paris, Éditions Théâtrales, coll. « Passages Francophones », 2002.
21. Jacques Rancière, *La Méésentente, Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 169.
22. *Ibid.*, p. 189.
23. Jean Borreil, « La fabrique du sujet héroïque », dans Jacques Rancière (dir.), *La Politique des poètes*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque du Collège international de philosophie », 1992, p. 153.
24. Nicole Brenez, *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*, Biarritz, Séguier / Archimbaud, coll. « Carré ciné », 2006, p. 35.
25. Dans *Où gît votre sourire enfoui ?* (documentaire s'inscrivant dans la série *Cinéastes de notre temps*, réalisé pendant le montage de la troisième version de *Sicilia !* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet au Fresnoy), seuls deux points dans la salle de montage permettront à Costa de filmer Straub et Huillet au travail.
26. Jacques Rancière, « La lettre de Ventura », *Trafic*, n° 61, mars 2007, p. 6.
27. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche* [1919]) », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 212, 215 et 246.
28. Gil Scott-Heron, musicien, poète et militant noir américain, avait participé au projet du film avant que la mort ne l'emporte en 2011.
29. Guy Lardeau, *Dialogues avec Georges Duby*, Paris, Les Petits Platon, 1980, p. 45.
30. « En effet, plus on dissèque avec précision les types que Brecht a créés [...] plus il s'avère que ceux-ci, malgré toute leur énergie, toute leur vitalité, représentent des modèles politiques ou encore, pour parler avec le médecin, des "fantômes" ou mannequins anatomiques. » Walter Benjamin, « Bert Brecht », *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 11-12.
31. *Ibid.*
32. Pedro Costa dans *Un film de Pedro Costa : En avant jeunesse*, *op. cit.*, p. 12.
33. Jean-Louis Comolli, « Dans la chambre de Moebius », *Images documentaires*, n° 44, 2007 repris dans *Corps et cadres, Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 304.
34. Jacques Lacan, « Du réseau des signifiants », *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 59.
35. Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* (1996), trad. Y. Cantraine, F. Pierobon et D. Vander Gucht, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2005, p. 168.
36. *Ibid.*
37. Pedro Costa dans Cyril Neyrat, *op. cit.*, p. 143.
38. Paul Morrissey, Andy Warhol, *Chelsea Girls*, États-Unis d'Amérique, 1966, 16 mm, noir & blanc, 210 min.
39. Hal Foster, *op. cit.*, p. 167.
40. *Ibid.*
41. *Ibid.*
42. Antonin Artaud, « Sorcellerie et cinéma », *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1978, p. 80.
43. *Ibid.*
44. *Ibid.*, p. 81.

RÉSUMÉS

Depuis près de vingt ans, le cinéaste portugais Pedro Costa travaille avec les pauvres du quartier de Fontainhas à la fabrication d'images dissensuelles de leurs vies. Ses films troublent nos représentations habituelles en laissant place aux capacités inenvisagées des sous-prolétaires. En se tenant à l'écart de la dénonciation si courante dans le cinéma « social », « politique » ou « militant », Pedro Costa fabrique des bijoux cinématographiques qui témoignent de l'éclat des vies mutilées et qui incitent davantage à la solidarité qu'à la confortable compassion.

For nearly twenty years, Portuguese filmmaker Pedro Costa has been working with the poor in the Fontainhas neighborhood to make dissensual images of their lives. His films disturb our usual representations, leaving room for the unprecedented capacities of the *Lumpenproletariat*. By staying away from the denunciation that is so commonplace in “social”, “political” or “militant” cinema, Pedro Costa produces cinematographic jewels that testify to the brilliance of mutilated lives and that encourage more solidarity than comfortable compassion.

AUTEUR

THOMAS VOLTZENLOGEL

Thomas Voltzenlogel est titulaire d'un doctorat en Arts et enseigne à la Haute École des Arts du Rhin. Il publie en 2018 un ouvrage intitulé *Cinémas profanes. Straub-Huillet, Harun Farocki et Pedro Costa : une constellation*. Il mène également un travail de recherche sous la forme d'essai-vidéo.