

APPRENDRE CHAQUE JOUR DE NOUVEAUX MOTS,
DE BEAUX MOTS:
LE CINÉMA DE PEDRO COSTA COMME SCÈNE POLITIQUE
D'UNE DÉMONSTRATION ÉGALITAIRE

Maria del Pilar Gavilanes (École de Haut Études en Sciences Sociales, Paris)

UN CINEMA DE QUARTIER

On peut aussi faire des films comme ça: comme si on partait tourner tous les jours comme on fait la manche, sans savoir ce qu'on va nous donner — de la monnaie, un merle doré, un bouquet de fleurs, une cuiller d'argent.¹

Depuis une quinzaine d'années, Pedro Costa se rend quotidiennement dans un quartier populaire aux faubourgs de Lisbonne. En 1994, lors du tournage de son film *Casa de Lava* (1994) au Cap Vert, les habitants de l'archipel lui ont remis des paquets pour leurs familles installées au Portugal. De retour au continent, le cinéaste devient par ce biais un habitué de Fontainhas, quartier bâti dans les années soixante-dix par des immigrants cap-verdiens qui y résident. Ce quartier devient le site privilégié des films suivants. *Ossos* (1997) intègre quelques habitants parmi des comédiens professionnels, tandis que *Dans la chambre de Vanda* (*No Quarto de Vanda*, 2000) et les films ultérieurs seront joués exclusivement par des personnes que le cinéaste rencontre à Fontainhas. Pendant le tournage du film *Dans la chambre de Vanda*, le quartier sera démoli. Le film suivant, *En avant jeunesse* (*Juventude em Marcha*, 2006), suit les habitants qui ont été relogés dans de nouveaux appartements. Ce film prend pour sujet cette communauté délogée qui doit trouver dans une nouvelle architecture de nouveaux moyens d'existence. Une partie des habitants est venue constituer ainsi l'équipe de travail du cinéaste, ils ont réalisé ensuite des courts-métrages: *Tarrafal* (2007), *The Rabbit Hunters* (2007), *Notre homme* (*O Nosso Homem*, 2010) et *Sweet Exorcist* (2012). Ils continuent à travailler ensemble à l'heure actuelle.

En accord avec les rythmes du quartier populaire et de la vie précaire de ses habitants, ce travail de cinéma fonctionne sur la base d'une économie minimale. À partir de *Dans la*

chambre de Vanda, les films sont réalisés en vidéo, permettant aux tournages de s'étaler sur plusieurs mois, grâce à un budget de production réduit. Pendant l'élaboration d'un film, ce sont les habitants du quartier qui reconstruisent et inventent les histoires qu'ils interprètent à l'écran. À travers le travail de la fiction, des personnes ordinaires deviennent des narrateurs, elles réorganisent les lieux et les temps.

LE TEMPS DE LA PAROLE

Pendant les deux années de tournage du film *Dans la chambre de Vanda*, Pedro Costa met en place un processus d'élaboration des récits avec ses collaborateurs, leur travail consiste à atteindre la justesse d'une prise par de nombreuses répétitions. Le récit de la personne filmée peut fonctionner aussi comme une réappropriation de son expérience, puisque pendant le temps de préparation et de tournage, chacun prend le temps de se voir pour pouvoir (se) raconter. Néanmoins, la mise en scène de la parole dans ces films n'est pas conscience ou expression d'un soi, ni affirmation d'une identité close. Ainsi par exemple, certains personnages apparaissent dans le même film sous plusieurs prénoms, notamment celui qu'ils portent dans la "vraie vie." Au nom de qui est-ce qu'ils parlent ?

Pedro Costa affirme que les personnes filmées "deviennent des personnages dans ce sens qu'ils deviennent extérieurs à eux-mêmes et commencent à chercher une mémoire des gens qu'ils connaissent. Un personnage, c'est au mieux une concentration de beaucoup de personnes dans une seule."² En effet, dans les films les habitants relatent certaines expériences de leurs vies passées, partiellement ou complètement inventées ou bien, ils s'approprient les histoires de leur voisinage. Ainsi, c'est à travers la mise en scène d'une fiction qu'un individu peut incarner les voix d'une communauté ; des êtres singuliers racontent des histoires collectives.

A propos du film *Dans la chambre de Vanda*, le cinéaste déclare que Vanda investi les différents rôles: "Elle est Dieu et elle est le Diable, la mort et la vie, et dans un même personnage. Et elle a à faire à des personnages exactement comme elle."³ Ces personnages sont construits sur des variations, autour et par rapport à leurs rencontres, dans un apprentissage de leurs propres capacités et des rapports possibles aux autres. C'est aussi le cas de Ventura dans le film *En avant jeunesse*; il est censé être le père de tous les personnages qui émergent successivement

dans la trame du film. Il apparaît comme un corps évidé qui incarne à tour de rôle plusieurs registres de parole ; imaginaire, souvenirs et silences accompagnent ses traversés. La diversité des rencontres configure la singularité de chaque personnage, mais ce sont des singularités hétérogènes car, sous la même apparence, elles sont traversées par plusieurs voix.

Ainsi, le temps employé à l'élaboration des dialogues lors des tournages est encore démultiplié par des personnages à voix multiples qui apparaissent à l'écran, comme Vanda dans sa chambre ou Ventura dans le nouveau quartier. En ce qui concerne l'élaboration de récits et leur mise en scène, on peut déceler dans l'ensemble des films l'apparition progressive de différentes voix collectives ; elles sont construites à travers des stratégies diverses. Dès le film *Casa de lava*, par exemple, l'usage des lettres met en jeu des voix qui ne sont pas clairement assignables à un seul personnage. Ces lettres vont réapparaître dans les films ultérieurs : *En avant jeunesse* et *Tarrafal*. Aussi, les opérations de l'imagination, de la mémoire et les répétitions engendrent également un brouillage du statut de ces personnages à voix multiples pour le spectateur.

UNE POLITIQUE DE L'EGALITE

La particularité de cette démarche cinématographique est de tenir dans la durée. Aussi, c'est un travail de cinéma qui s'organise tenant compte de la réalité des habitants, des transformations et des imprévus de leur quotidien ; ce qui importe d'avantage, c'est une organisation du travail en accord avec les sensibilités du quartier. Le travail de cinéma est subordonné dès le départ aux conditions de vie des personnes qui participent à sa production. De plus, les premiers spectateurs de ces films sont les habitants eux-mêmes, qu'ils y participent ou non. En effet, à chaque film des projections ont lieu dans le quartier et des copies DVD circulent. Ainsi, les films terminés sont mis à leur disposition.

Tenant compte des caractéristiques spécifiques d'un cinéma produit et exposé dans un contexte précis, on envisage cette démarche cinématographique et l'ensemble des films de Pedro Costa comme la scène politique d'une démonstration égalitaire, suivant la conception du philosophe Jacques Rancière pour qui l'activité politique a toujours besoin de constituer une scène. Cette scène, est celle de la *mésentente*, une scène litigieuse "où le compte des parts et des parties de la société est dérangé par l'inscription d'une part de sans-part."⁴ Ce cinéma

place au cœur des récits filmiques des êtres ordinaires qui sont aussi des personnes reléguées aux marges de la société portugaise.

La scène de la *mésentente* est le lieu d'une démonstration où une partie exclue de la société produit le topos d'un argument égalitaire. La querelle porte sur la considération des êtres parlants comme tels, sur la revendication des capacités et du logos de "ceux dont la voix n'est censée exprimer que plaisir ou peine."⁵ La démonstration égalitaire implique une manifestation subjective et l'exposition d'un monde. Lors des tournages, les habitants prennent la responsabilité de construire une représentation de soi, de leur mode de vie et de leur monde. Ces films sont des documents sur l'évolution du quartier et la vie de ses résidants. Documents, on l'entend, en suivant la distinction établie par le critique du cinéma Serge Daney dans son livre *La maison cinéma et le monde*,⁶ car il ne s'agit pas des films faits *sur* les gens, mais des films faits *avec* eux.

Jacques Rancière écrit précisément sur le cinéma de Pedro Costa. Dans son livre *Les écarts du cinéma*, il évoque une scène d'intérieur du film *Dans la chambre de Vanda* en ces termes: "Que le soir survienne dans ce logement sans électricité, et deux petites bougies sur la même table donneront à une conversation misérable ou à une séance de shoot une allure de clair-obscur hollandais du Siècle d'Or."⁷ Il argumente que la manière dont le quartier et ses personnages sont représentés dans les films manifeste une richesse sensible et une puissance de parole dans l'existence de vies précaires. Dans le même texte, il dépeint aussi un personnage du film *En avant jeunesse*, maçon à la retraite: "Ventura n'est pas un *travailleur immigré*, un humble auquel il faudrait rendre sa dignité et la jouissance du monde qu'il a aidé à construire. Il est une sorte d'errant sublime, un personnage de tragédie qui interrompt de lui-même la communication et l'échange."⁸ En effet, le montage du film est rythmé par les déambulations de Ventura qui apparaît la plupart du temps silencieux, mais dont les récitations insistantes d'une lettre le transforment en poète.

Suivant les propos de Jacques Rancière, on peut penser à ce cinéma implanté dans un monde en marge et à la représentation des êtres quelconques qui lèvent leur voix, comme une altération d'un *partage du sensible* qui porte "sur la configuration d'un monde commun spécifique, sur les objets qui en font partie et les sujets qui sont capables de les désigner et d'argumenter à leur sujet."⁹ Le mot partage est entendu dans les deux sens du terme: ce qui divise et ce qui rassemble. En ce sens, le *commun* n'est pas une propriété ni une caractéristique d'un ensemble, mais un enjeu politique concernant la répartition de dénominations et de

corps, le rapport du dicible au visible qui se construit dans la confrontation, par l'irruption dans la scène du sensible de ceux supposés être dépourvus des capacités de percevoir le monde et d'en parler.

La représentation d'un monde spécifique est donnée par l'ensemble des films de Pedro Costa. La production des mots et des images produit un écart ; ce qu'un corps peut dire produit un écart avec le discours dans lequel il se trouve déjà inscrit. D'une part par rapport à la distribution des corps et des voix dans la communauté, cette production cinématographique instaure un écart avec le stéréotype marginal du quartier et ses habitants qui démontrent, à travers le travail de cinéma, leurs capacités et leurs résistances. D'autre part, les tournages impliquent une redéfinition constante des rapports de proximité et de distance entre les personnes engagées dans l'élaboration d'un film. Dans ces films, il s'agit de voir comment les gens sont ensemble, s'ils sont ensemble. Cette pratique cinématographique met en jeu une logique propre à la subjectivation politique qui n'est pas un rapport à soi mais une démonstration qui s'adresse à un autre ; elle est le refus ou l'altération d'une identité fixée par un autre. Elle ne vise pas pour autant à établir une nouvelle identité.

UNE MULTIPLICITE DES TEMPS ET DES VOIX

L'ellipse est une forme caractéristique de la narration dans les films de Pedro Costa. Elle est construite de plusieurs manières, à la fois sous forme autonome dans le récit de chaque film, et à travers des liens que l'on peut établir entre les films. On y trouve des figures proprement cinématographiques, comme la réapparition des personnages ou la répétition des lieux. L'emploi de la musique prend la forme de ritournelles.¹⁰ Dans le film *Casa de Lava*, par exemple, on perçoit d'abord un vieux personnage qui se déplace seul en jouant du violon. Il va réapparaître avec ses fils lors de différentes fêtes, tandis que sa fille Tina, elle, chantonne tout au long du film. Finalement, on entend la musique en toile de fond sans qu'on ait plus besoin de voir ni fête ni musiciens. Les disques apporteront cette musique dans les films suivants.

De même, la répétition des lettres qui vont être écrites, lues, et traduites par les différents personnages produit des ellipses à l'intérieur d'un film, mais elles vont aussi se déplacer d'un film à l'autre. Si les échanges épistolaires passent par l'écrit, la spécificité des lettres au cinéma est de représenter, de donner une voix ou bien un corps, à celui qui étant absent a

écrit une lettre. Or, les films dont on parle maintiennent une indécidabilité quant à la personne qui est à l'origine d'une lettre ainsi qu'une ambiguïté quant au destinataire de celle-ci. Ce sont des places vides occupées successivement par divers personnages en plusieurs lieux, en temps différents. L'usage des lettres dans les récits des films implique également des parcours répétés entre le Portugal et le Cap-Vert, et réciproquement. Elles convoquent à la fois des faits historiques et des conflits contemporains dans les rapports entre ces deux pays.

Ainsi, dans le film *Casa de Lava*, une lettre d'amour est lue par plusieurs personnages à plusieurs reprises, sans que l'on puisse définir avec précision ni son auteur ni la personne adressée. Elle peut aussi bien appartenir aux personnages qui apparaissent à l'écran qu'à des individus évoqués dans le film qui ne sont plus en vie. La première apparition de cette lettre a lieu lorsque Mariana, une infirmière portugaise en déplacement au Cap-Vert, découvre des lettres dans le tiroir d'Édith, une femme installée dans l'archipel depuis longtemps. Portugaise elle aussi, Édith semble avoir oublié sa langue maternelle et ne parle que le créole. Le spectateur est amené à croire que ces lettres sont un souvenir précieux de son amant de jeunesse, militant communiste de la péninsule, déporté vers les îles à l'époque coloniale, mort et enterré au camp de Tarrafal.¹¹

Deuxième mouvement, Mariana au chevet du malade qu'elle accompagne, sort une lettre de sa poche. La scène qu'on a décrite précédemment nous induit à penser qu'elle a volé cette lettre dans le tiroir d'Édith. Or, elle demande à Tina, une fille qui l'aide souvent comme interprète, de la lire. On découvre à ce moment que la lettre est écrite en créole. Cette traduction installe une ambiguïté dans l'histoire du film. Si l'homme amoureux d'Édith était portugais, on suppose qu'ils s'écrivaient dans leur langue natale. Avec ce déplacement, on infère alors une substitution de l'auteur de la lettre.

Dans une troisième séquence, une lettre sort à nouveau de la poche de Mariana. Elle la tend à Leão, le malade dont elle s'occupe et qui a repris conscience, en lui disant : "j'ai quelque chose qui t'appartient, je l'ai pris dans ta poche." Le trouble autour de la lettre est redoublé ici par l'écart entre le geste répété de Mariana qu'on a vu et ses paroles qui le déplacent vers une supposée usurpation qu'on ne verra pas. Et de nouveau accentué par la réponse de Leão qui affirme ne pas savoir écrire. Désorientée, elle l'interroge non seulement sur le destinataire de cette lettre mais également sur la personne qui l'a écrit à sa place. Préfiguration du personnage de Lento demandant à Ventura d'écrire une lettre d'amour pour sa femme dans le film ultérieur, *En avant jeunesse*.

Dernier mouvement, une lettre revient dans les mains de Tina. Sa voix de fille l'avait fait auparavant entendre, maintenant elle la porte. Une dernière image nous la montre dormant sur les pentes du volcan parmi des morceaux de plusieurs lettres déchiquetées et emportées par le vent. Les lettres se multiplient à nouveau. De même que se sont multipliés les narrateurs et les destinataires à chacune de ses occurrences.

Il est encore question d'une lettre dans le court-métrage *Tarrafal*, inspiré à la fois du scénario d'un film de Jacques Tourneur, *Night of the Demon* (1957) et d'une fable cap-verdienne. Le film commence autour d'une table, José Alberto demande à sa mère de lui décrire cet endroit au Cap-Vert où autrefois, elle habitait. Où ça se trouve exactement ? Qu'est devenue la maison de son père ? Qu'est-ce qu'il y a là-bas ? Leur conversation est accompagnée par les sons de l'extérieur, un dehors où les regards des personnages se perdent, accompagnant leurs paroles qui évoquent un ailleurs: *Mourao, Montinho, Achada Ungueira, Raçatcho, Montinho de Cima, Montinho de Baixo, Milho Branco...* Puis, la mère relate une légende populaire au Cap-Vert. C'est l'histoire d'un démon qui apprivoise ses victimes en leur faisant porter une lettre qui lui est adressée. Avec ingéniosité, il la glisse dans une des poches de sa victime, sans que celle-ci s'en aperçoive. Au marché, par exemple, il la fera passer par du papier qui sert à envelopper une portion de riz. Il croise ensuite le chemin de ses proies et leur réclame la lettre. Inéluctablement les victimes, en lui rendant la lettre, perdent leur âme. La dernière image de ce court-métrage est un plan rapproché d'une autre lettre *maudite*, adressée au jeune homme qui écoute l'histoire de sa mère au départ du film. Dans un plan rapproché de cette lettre clouée avec un couteau à l'écorce d'un arbre, on peut lire l'annonce officielle par l'état portugais de la déportation prochaine de José Alberto. L'histoire rapportée par la mère cap-verdienne donne l'impression à son fils qu'il serait capable de ruser avec le démon. On peut imaginer que c'est avec le même esprit de débrouille qu'il reçoit la lettre d'expulsion.

EN AVANT JEUNESSE :

LA VOIX INVISIBLE, LA VOIX DU SOUVENIR, LA VOIX POETIQUE

Du haut d'une fenêtre découpée dans la pénombre, des meubles éjectés bruyamment brisent le silence de la nuit. Puis une femme, menaces à la bouche et couteau à la main, oblige son mari à s'éloigner. Exilé dès la séquence d'ouverture, Ventura va errer tout au long du film de

la chambre de l'un de ses multiples enfants, à la table d'un autre, en passant par des appartements aux murs blancs, non-habités, vides. L'errance de Ventura est une expérience inquiétante. Mais, l'ayant suivi dans ces visites à ses présumés enfants, on peut aussi envisager Ventura comme un *porteur*.¹² Il retrace dans la nouvelle cité l'invisibilité des liens qui autrefois, tissaient la vie entre les habitants de l'ancien quartier. La difficulté de cette tâche se manifeste à travers des variations de la mise en scène de sa parole.

La voix invisible

Lorsqu'il rend visite à ses enfants, Ventura est souvent atteint d'un étrange mutisme. Syndrome d'une crise liée à la démolition de l'ancien quartier, Fontainhas.

Le film précédent se déroulait presque entièrement *Dans la chambre de Vanda* où la parole venait raconter ce quartier. Pedro Costa décrit le dispositif de ce film soulignant les particularités de cet espace: "on ne sait vraiment pas si on est dans la maison de quelqu'un, dans la maison de tout le monde, ou si cette maison-là, ce salon, cette chambre, n'est pas plutôt un square ou un forum, une agora, un lieu où les gens passent pour dire des tas de choses ou se cacher."¹³ Les histoires du quartier traversaient l'espace perméable de cette chambre ; elles étaient reprises, modifiées et racontées à nouveau, devant la caméra. En revanche, dans le film *En avant jeunesse*, les personnages peinent à placer leurs récits parmi les parois intactes des nouvelles architectures. La neutralité des logements sociaux donne des images d'une blancheur clinique, à différence des clairs-obscurs et des pénombres qu'apportaient les ruelles étroites et les murs enchevêtrés de l'ancien quartier populaire. Ventura se rend à plusieurs reprises dans le nouvel appartement de Vanda. Dans la chambre, leurs silences sont accompagnés du son de la télévision allumée en permanence. La parole de Vanda est constamment interrompue par une toux violente, elle s'inquiète de ne pas voir sa fille grandir. Les récits d'autrefois cèdent la place à des craintes d'avenir. Par ailleurs, lorsque Ventura se rend chez sa fille Bête qui n'habite pas encore un logement neuf, ils retrouvent ensemble des histoires à raconter. Deux tortues, une poule, un flic en uniforme, un lion montre ses dents, un démon. Allongés sur le lit, leurs voix font apparaître des figures et des fantômes sur les tâches et les fissures du mur de la chambre. Leur imagination projetée sur cet ancien mur contraste avec la luminosité lisse des nouveaux espaces muets.

La voix du souvenir

Parmi les déambulations silencieuses de Ventura, il y a un retour en arrière lors d'une séquence tournée dans la Fondation Gulbenkian à Lisbonne. Ventura apparaît à côté du tableau *Portrait d'Hélène Fourment*, et de *Fuite en Égypte* de Rubens et d'un *Portrait d'homme* de Van Dyck. Il ne contemple pas les œuvres, mais les murs de ces salles qu'il a bâtis autrefois, quand il travaillait comme maçon. Un gardien s'approche de lui pour le conduire vers la sortie. Il essuie avec un mouchoir les éventuelles traces laissées par Ventura sur la place qu'il occupait. Ensuite, les deux personnages sont assis côte à côte dans le jardin du musée, où ils entament une conversation. Le gardien explique que ce musée est pour lui un monde antique, un refuge loin des quartiers populaires où il habite lui aussi. Ventura, pour sa part, lui relate l'histoire de son arrivée au Portugal le 29 août 1972 et celle de sa chute lors de la construction de la Fondation avec d'autres ouvriers. Il est alors question d'échafaudages, de grenouilles, de maraîchages sauvages qu'on passe des heures à déblayer, des briques et d'un pingouin. Comme si Ventura aurait eu besoin de s'éloigner du nouveau quartier pour être en mesure de raconter.

La voix poétique

Plusieurs séquences du film *En avant jeunesse* montrent Ventura en train de réciter une lettre. C'est une libre adaptation de la *Lettre à Youki*, écrite par le poète français Robert Desnos le 15 Juillet 1944 au Camp de Floha, où il a été déporté par le nazisme. Dans le film, les mots du poète se mélangent indistinctement à ceux de Ventura.

Ne se considérant pas capable de concevoir une belle lettre pour l'envoyer à sa femme, son ami Lento demande à Ventura de l'écrire à sa place. Dans la baraque qu'ils habitent, il n'y a ni papier ni stylo. Au lieu de la rédiger, Ventura va dire la lettre que l'on peut croire à l'origine, adressée à sa propre femme. *Cent mille cigarettes, une douzaine de robes et un bouquet de quatre sous, une maison de lave...* Il va la répéter à plusieurs reprises dans le film, afin que Lento puisse la retenir. Cette action insistante amène une des dernières séquences du film : cadrés sous fond d'appartement incendié, Ventura et son ami se tiennent debout, se prennent par la main et cette fois, c'est Lento qui récite enfin la lettre. Celui qui se croyait au départ incapable d'écrire une lettre d'amour, s'approprie alors les mots des poètes Robert Desnos et Ventura. Cependant, il le fait après avoir raconté à Ventura qu'il a péri avec toute sa famille dans l'incendie de leur demeure. Lorsqu'on l'entend réciter le poème, Lento est à l'image un revenant.

Cette lettre est la même qui circulait déjà écrite sur papier dans le film *Casa de Lava*. Dans les deux films donc, la polyphonie des voix est articulée autour de cette lettre d'amour plusieurs fois donnée, usurpée ou retrouvée ; écrite, lue et traduite. Une lettre qui finalement, n'appartient à personne. On peut reconnaître dans cette indiscernabilité des voix un *trait de l'égalité* qui met des corps "hors de leur place, hors de leur propre."¹⁴ Aussi, l'être-ensemble est dans ce cinéma un être-entre : "entre les noms, les identités ou les cultures."¹⁵ Ces films construisent des intervalles entre la langue portugaise et le créole, entre l'oral et l'écrit, parmi des morts et des vivants. Ces intervalles ouvrent des voix vers la transmission, la traduction ; vers une continuité possible entre les générations.

LE TEMPS DE L'ECOUTE

Les conteurs mettent en œuvre leur capacité à partager leurs propres expériences ou celles rapportées par autrui. Des vécus personnels peuvent devenir, à travers le partage de leur récit, des expériences collectives. Dans son texte *Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov*,¹⁶ Walter Benjamin caractérise le conteur, l'auditeur, et le processus de transmission des récits oraux, tout en remarquant dans le monde moderne un déclin progressif de l'expérience et conséquemment, un affaiblissement de la capacité à raconter des histoires. L'évidence d'une expérience transmise de génération en génération s'estompe, selon Walter Benjamin, à l'époque de la Première Guerre Mondiale, d'où les personnes revenaient muettes, incapables de transmettre leur vécu. Ce déclin était déjà entamé par l'essor du roman suite à l'invention de l'imprimerie et encore plus sérieusement affecté plus tard, avec l'arrivée de la presse. L'auteur oppose le récit oral à l'écriture. En effet, si le récit est lié à des expériences transmises de bouche à oreille, le roman par contre est inséparable du livre. L'expérience de l'écriture reste confinée à un espace de solitude, autant du côté du romancier que de celui du lecteur.

Dans la démarche cinématographique de Pedro Costa, l'oralité est articulée à l'écriture cinématographique. Ses films n'ont pas de scénarios écrits mais contiennent pourtant beaucoup de texte. Pendant les tournages, les habitants du quartier mettent en œuvre leur mémoire lors des nombreuses répétitions de chaque scène. Le cinéaste s'explique sur leur méthode: "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. Comme s'il fallait complètement oublier la scène pour la refaire."¹⁷ Ce qui rappelle les mots de Walter Benjamin lorsqu'il affirme que "la mémoire est, entre toutes, la faculté la plus nécessaire à l'épopée," et de rappeler que "Mnémosyne, celle qui se remémore,"¹⁸ était déjà pour les Grecs la muse de l'épopée. La multiplicité des voix des personnages est dans ce cinéma une opération inventive autant qu'un travail de la mémoire. D'emblée, les histoires que les personnages racontent dans les films ont tant un rapport à leurs souvenirs qu'à ce qu'ils imaginent de leur vie passée. Il s'agit moins de conserver une mémoire que de la créer. La mémoire se révèle être une œuvre de fiction. De plus, le cinéaste affirme que leur "seule vraie richesse" est "leur mémoire."¹⁹ Cette pratique cinématographique s'est installée aux marges de la ville, parmi des personnes qui n'exercent que des travaux précaires, qui n'ont pas d'occupation stable ou qui ne peuvent plus assurer une activité. Si l'évolution historique des forces productives a progressivement éliminé le récit du domaine de la parole vivante, ce cinéma fonctionne au sein d'une certaine désoccupation, parmi des personnes économiquement inefficaces qui ont en revanche, du temps. Un temps qu'ils consacrent à raconter et à entendre des histoires.

Walter Benjamin caractérise l'art du conteur par l'habilité à rapporter une histoire sans avoir recours aux explications. Cette qualité s'avère fondamentale dans deux sens. D'une part, par rapport à la liberté d'interprétation qui est laissée à celui qui écoute l'histoire. D'autre part, en relation au processus de transmission d'un récit. Si l'histoire racontée n'apporte pas d'explications sur les faits qu'elle relate ni sur les décisions prises par ses personnages, c'est afin que l'auditeur puisse mieux la retenir. L'auteur affirme que "plus le conteur renonce à toute différenciation psychologique, plus les histoires resteront dans la mémoire de l'auditeur, plus elles se couleront dans sa propre expérience, et plus il prendra plaisir à les raconter à son tour."²⁰ Dans le cinéma de Pedro Costa, le fait de ne pas donner d'explications est un parti pris ; on ne trouve ni explication sociologique des situations ni psychologie des personnages, dans une écriture cinématographique elliptique et fragmentée. Quant à la narration, des personnages à voix multiples transmettent, comme les conteurs traditionnels, les récits "des faits multiples et dispersés," reprenant les paroles "des innombrables conteurs anonymes";²¹ actualisés, reformulés et modifiés par l'accumulation des prises successives lors des tournages.

Ainsi, on envisage la pratique cinématographique de Pedro Costa comme une réactivation de la figure du conteur traditionnel et de la potentialité de la transmission orale des histoires; à la fois dans le processus d'élaboration des films et dans les films eux-mêmes. Les habitants du quartier deviennent des conteurs pendant l'étape de préparation, puis devant la caméra pendant le tournage, pour apparaître finalement comme conteurs dans les films, face aux spectateurs. Les voix du quartier sont projetées parmi les habitants ainsi que pour un public plus large. Les spectateurs peuvent devenir conteurs à leur tour, reprenant les histoires des films qui se mettent à circuler une deuxième fois dans le quartier. Elles sont aussi, éventuellement conservées parmi leurs collections DVD, ainsi que partiellement archivées dans leurs mémoires. Elles ont la possibilité de *devenir souvenir*. Souvenir donc à la fois matériel et immatériel. Puis, les remembrances, personnelles ou collectives, réactiveront à nouveau le flux des récits fictionnels.

Dans ce cinéma de quartier, étroitement lié à son lieu de travail, la possibilité ou l'impossibilité de raconter des histoires est devenue non seulement le sujet essentiel des films, mais le moteur même de cette pratique. Néanmoins, si on peut affirmer que c'est un cinéma réalisé par des conteurs qui apparaissent également à l'écran, il est aussi important de préciser que ces conteurs se manifestent comme des figures problématiques. Ils présentent des complexités supplémentaires par rapport aux conteurs traditionnels tels que décrits par Walter Benjamin. La parole des personnages qui portent les récits des films comporte également des difficultés à raconter, exposant aussi leur lien conflictuel avec la contemporanéité. Le travail de la parole dans le cinéma de Pedro Costa est lié à la mémoire qui peine ou pas à se dire au présent.

Ainsi le film *En avant jeunesse* montre la complexité, à travers le personnage de Ventura, de la possibilité de prendre la parole pour raconter. Personnage paradoxal, lorsqu'il sort de son mutisme, Ventura assume le rôle du conteur. Des tentatives de transmission de son expérience passée et de la lettre/poème font irruption dans la béance de son présent. Dans un court-métrage ultérieur, *Sweet Exorcist*, le personnage de Ventura va réapparaître. Enfermé à l'intérieur d'un ascenseur, il est accompagné cette fois d'un soldat. Soldat revenant, soldat muet. Les lèvres de Ventura s'ouvrent à peine. Longue descente où voyage dans le temps, des phrases émises par des voix invisibles retentissent successivement, puis simultanément, dans l'espace de la cabine. Nouvel artifice de mise en scène d'une multiplicité des voix, cette fois, fantomatiques. Tandis que dans le court-métrage *Tarrafal*, c'était la réappropriation du

scénario du film de Jacques Tourneur qui permettait dans cette reprise à une mère cap-verdienne de causer avec son fils. La possibilité de raconter prend la forme d'une fable, inspirée à la fois d'un film et d'une légende. En effet, dans le monde contemporain, les histoires requièrent la médiation de la mise en scène et du montage.

En guise de conclusion, on peut d'abord affirmer que ce travail de cinéma constitue une scène égalitaire en relation à l'importance du temps accordé à l'élaboration des récits lors des longs processus de mise en scène. Dans cette pratique, l'acte de raconter engage à la fois la parole et l'écoute. Parmi des accords et désaccords, les habitants démontrent leurs compétences et leur apprentissage dans la construction progressive de leurs propres fictions. Ensuite, on peut déceler aussi une politique de l'égalité dans les choix de mise en scène de la parole. À travers la circulation des lettres et autres artifices, une poétique des voix multiples met les récits des habitants, les paroles d'un poète, légendes populaires et reprises d'autres films, indifféremment, au même niveau. Enfin, on peut aussi affirmer que devant cette scène égalitaire, la capacité des spectateurs y est aussi convoquée. L'effort consacré à l'élaboration d'un film se traduit symétriquement de la part des spectateurs par une nécessité de prendre le temps de le regarder. L'effort de l'adresse suppose la volonté de l'autre comme condition ; une volonté qui fait l'effort de parler appelle une volonté à l'entendre. La capacité propre à chaque spectateur est convoquée par l'expérience de se confronter aux corps et aux paroles des autres. Le spectateur est appelé à prendre le temps. Et, non seulement le temps d'une séance mais aussi, par l'évocation et le souvenir fragmenté des personnages et des histoires qui se répètent ou se reconfigurent au fil de différents films, les spectateurs peuvent faire eux-mêmes leur propre montage.

Dans le cinéma de Pedro Costa, le temps qui manque dans la vie moderne pour raconter et entendre des histoires, est restitué par une pratique cinématographique qui évolue en concordance avec les rythmes de vie d'un quartier populaire. Le récit des histoires demande un temps pour *apprendre*, ou on pourrait dire *réapprendre*, à les transmettre. Dès lors, on peut aussi penser à ce cinéma comme une épreuve du désir. De longue haleine.

-
1. Pedro Costa in Cyril Neyrat, *Dans la chambre de Vanda : Conversation avec Pedro Costa* (Nantes : Capricci, 2008), 31.
 2. Ibid., 82.
 3. Costa in Jacques Lemièrre, "Entretien avec Pedro Costa," *Images documentaires 61/62* (Paris : Images documentaires, 2007), 83.
 4. Jacques Rancière, *La Méésentente : Politique et philosophie* (Paris : Galilée, 1995), 169.
 5. Ibid., 44.
 6. Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde, Tome 2* (Paris : POL, 2002), 90: "Un document informe sur l'état de la matière filmée ou à filmer et sur l'état du corps filmant. L'un avec l'autre. Deux pôles d'une seule opération. Un bon document est un branchement réussi. Tout bon film, en ce sens est un document."
 7. Le philosophe Jacques Rancière se réfère au cinéma de Pedro Costa dans ses écrits et particulièrement dans "Politique de Pedro Costa," in *Les écarts du cinéma* (Paris : La Fabrique, 2011), 137-153, 139.
 8. Ibid., 151.
 9. Rancière, *Le partage du sensible : Esthétique et politique* (Paris : La Fabrique, 2000), 17.
 10. L'usage de la musique ou des lettres récitées dans les films de Pedro Costa peut être interprété dans le sens donné à la ritournelle par Gilles Deleuze et Félix Guattari qui la lient aux problèmes de territoire, d'entrée et de sortie d'un territoire. Voir notamment, Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2* (Paris : Minuit, 1980), 381-433.
 11. Le camp de Tarrafal a été installé au Cap Vert par le régime dictatorial portugais en 1937 et fermé en 1974, suite à la Révolution des Oeillettes.
 12. Cf. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet : L'œil de l'histoire, 3* (Paris : Minuit, 2011), 80-174. L'auteur envisage la figure d'Atlas comme emblématique d'une polarité : il manifeste à la fois la *puissance* du porteur et la *souffrance* qu'il endure sous le poids de ce qu'il porte.
 13. Costa in Neyrat, *Dans la chambre de Vanda*, 15.
 14. Rancière, *Aux bords du politique* (Paris : Gallimard, *Folio essais* 434, 1998), 194.
 15. Ibid., 122.
 16. Walter Benjamin, "Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov," in *Oeuvres III* (Paris : Gallimard, 2000), 114-151.
 17. Costa in Neyrat, *Dans la chambre de Vanda*, 66.
 18. Benjamin, "Le conteur," 134.
 19. Costa in Neyrat, *Dans la chambre de Vanda*, 68.
 20. Benjamin, "Le conteur," 125.
 21. Ibid., 135.