

Letters from Fontainhas. Three Films by Pedro Costa
Colossale poésie

André Roy

Métamorphoses - Nouveaux visages des genres

Number 148, September 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62849ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Roy, A. (2010). Review of [*Letters from Fontainhas. Three Films by Pedro Costa* : colossale poésie]. *24 images*, (148), 50–51.

Letters from Fontainhas. Three Films by Pedro Costa

COLOSSALE POÉSIE

par André Roy

AVANT DE SE PENCHER SUR LES ŒUVRES RASSEMBLÉES DANS LE COFFRET *LETTERS FROM Fontainhas*, il est important de souligner la qualité remarquable du travail effectué par Criterion, en particulier l'attention apportée au rematriçage des films : respect des ratios originels, transfert en HD de *Ossos*, correction des couleurs, numérisation sonore HD. Le coffret inclut un livret composé de six essais – jamais doctes – signés, entre autres, Cyril Neyrat et Bernard Ensenschitz. Le graphisme épuré des pochettes et du livret est parfaitement accordé au style des films de Pedro Costa.

Incroyable apparaît cette édition qui comprend quatre DVD : *Ossos* (1997), auquel sont ajoutées une conversation entre Pedro Costa et Jean-Pierre Gorin, une interview du critique João Bénard da Costa avec le directeur photo Emmanuel Machuel, une vidéo essai de l'artiste Jeff Wall et des photos de Mariana Viegas ; *Dans la chambre de Vanda* (traduit en anglais par *In Vanda's Room*), qui comprend une nouvelle conversation entre Costa et Gorin, ainsi qu'une série de photos de Richard Dumas et la bande-annonce du film ; *En avant, jeunesse* (*Colossal Youth*, en anglais) qui présente également une autre conversation entre le cinéaste portugais et le cinéaste franco-américain, et une bande-annonce. Le quatrième disque, fait de suppléments, contient une conversation en anglais entre Cyril Neyrat et Jacques Rancière, divisée en cinq parties, sur *En avant, jeunesse* ; elle est suivie par un long métrage documentaire de 2006, captivant, d'Aurélien Gerbault, *Tout refleurit* (en anglais : *All Blossoms Again*), tourné en partie durant la production d'*En avant, jeunesse* ; on trouve ensuite deux courts métrages de 2007 de Costa, *Terrafal*, portant sur les camps de concentration au Cap-Vert de prisonniers politiques sous Salazar, et *The Rabbit Hunter*, fait au moyen de chutes d'*En avant, jeunesse*, sorte d'hommage à Ventura, comédien au centre du long métrage. Le tout se clôt sur une vidéo-installation de Costa lui-même intitulée *Little Boy Male, Little Girl Female* (de 2005). Si nous donnons tous ces détails, c'est pour montrer l'excellente qualité de production des DVD, mais également l'exceptionnel apport des suppléments dans la connaissance de l'œuvre du cinéaste, qu'on devrait visionner avant les trois films.

Certes, le seul visionnage de cette trilogie se suffit à lui-même, tant l'unité stylistique des films s'impose. Le titre du coffret est en cela pertinent, car, à sa façon, par ces trois films, Pedro Costa nous envoie – sur treize ans – des nouvelles d'une banlieue (en fait un bidonville) de Lisbonne, Fontainhas, où survivent plutôt que vivent des immigrés du Cap-Vert, ancienne colonie portugaise devenue indépendante en 1975. Durant toutes ces années, presque tous les jours, Pedro Costa a filmé, et, comme il le dit dans le documentaire de Gerbault, il se distingue ainsi des autres cinéastes – « Je ne fais pas partie de cette profession ». Travail quotidien qui donne tout son sens à cette « aventure » cinématographique hors norme dans laquelle éthique et esthétique sont inséparables. Travail patient qui, à la fois, trace le territoire exact des Cap-Verdiens qui y habitent et donne aussi un territoire cinématographique à Pedro Costa, le sien, si patent par la manière qu'il a de cadrer décors et personnages comme des natures mortes (cela est évident dans la séquence du musée d'*En avant, jeunesse*, les peintures accrochées et l'image filmique dialoguant, se répondant, établissant entre elles une équivalence). Ce territoire de Fontainhas est donc celui de la vie de Costa et celui de la vie de ses films.

C'est en 1997 que débute l'atypique démarche de ce cinéaste né en 1959 et auteur déjà de deux fictions, *Le sang* (1989) et *Casa de lava* (1995), dans lesquelles on sent sa forte cinéphilie (Rossellini, Bresson et Straub y sont les références primordiales), perceptible dans les durées, les silences, les raccords. Déjà exigeants, les films semblent faits d'une matière primitive, émergent d'un monde en même temps indéfini (comme sorti des limbes, comme d'outre-



tombe, existant derrière les images, venant de derrière elles, les franchissant miraculeusement), mais précis (aucun détail, proche ou lointain, flou). Un monde qui semble brûler à l'intérieur du cadre, monde contenu, tendu, tenace. Un monde de sensations persistantes que le plan a le devoir de construire, de conjuguer avec un espace « archaïque », archaïque parce que semblant vaciller depuis un temps immémorial. Un monde qui va prendre toute sa charge poétique dans les films suivants, colossale, inimaginable.

D'une grande beauté, ces deux opus indiquent déjà la prédilection du cinéaste pour les marginaux, les déclassés, dans une approche claire, décantée, que confirmera la trilogie de Fontainhas. On pourrait qualifier cette approche de beckettienne dans la mesure où l'on peut dire que le filmage chez Costa dépeuple l'écran ; il est une tentative – éthique, spirituelle – de saisir le plus littéralement possible l'âme des visages et des corps – de ces êtres qui demeureront pourtant, ainsi et toujours, mystérieux, secrets et, cependant, proches de nous. La caméra,

à ces dépossédés que sont les Cap-Verdiens, redonne pouvoir, vie possible ; on peut même dire qu'elle les défie, en fait virtuellement des rois et des princesses, des statues et des mythes. Ils existent, mais c'est la caméra qui les crée. Leur identité leur est ainsi garantie ; leur intégrité, préservée ; leur réalité, crue, de cette croyance dont nous pourvions le cinéma depuis sa naissance.

Devant nos yeux, la vie de ces immigrants que nous pourrions décrire ainsi : le monde où ils gisent est triste, sinistré ; la maigreur des visages et des corps est exposée sans apprêt ni artifice, dans l'air pollué et moisi, dans l'ombre où se querellent les couleurs, parcimonieuses et palpitantes. La misère y règne : des enfants malades, des adultes dépérissants, des couples disloqués, des parents absents ou morts ; des drogués, des comateux, des sortes de zombies ou de fantômes hors de la loi sociale. Emprisonnés dans les chambres, ou adossés, immobiles, contre des murs humides et lépreux, ou assis sur une pierre dans la nuit envahissante, ils s'ancrent où ils peuvent, hantent les lieux, dignes, comme attendant une rédemption. Souffrants, ils gardent, conscients de leur impuissance, leur majesté, comme ce Ventura d'*En avant, jeunesse*. Malgré la maladie, la faiblesse, les blessures, eux et elles, rejetés, sortent du néant par la caméra de Pedro Costa, grâce à son regard, humble, d'une humilité humaniste ; ils sont arrachés des ténèbres et surgissent avec leur courage d'exister pour nous. Ils disent qui nous sommes.

La vie de chaque film : chacun a sa respiration, son tempo, sa musique. Unis, unifiés par le destin des habitants de Fontainhas, ils se jouent des catégories : fictions ou documentaires ? Drames ou mélodrames ? *Ossos* frôle le mélodrame. De longs travellings (qui disparaîtront après, dans les deux autres films) suivent un jeune père qui emmène son bébé malade que sa mère a voulu tuer. Ses parcours dans Lisbonne sont empreints de désespérance, personne ne l'aide (il mendie). Ce film sur la souffrance se développe sous nos yeux, c'est-à-dire que sa progression suit un itinéraire aussi énigmatique que nécessaire pour montrer la solitude, l'abandon, l'exclusion, l'impossibilité de toute réconciliation avec la société. Il est sec, hiératique, elliptique, avec des hors champs touffus, avec des personnages qui, malgré leur impassibilité apparente, dépensent une

énergie folle pour continuer de vivre. L'image y est frémissante, grouillante d'affects qu'elle saisit en de brefs éclairs, montrant des êtres découvrant leur propre force de vivre – en particulier le personnage de Clotilde, amie de la mère de l'enfant, interprétée, comme les autres acteurs, par une non-professionnelle, Vanda Duarte, que nous retrouverons dans le film suivant.

Dans la chambre de Vanda, qui est plus découpé qu'on ne le croit, aura son rythme particulier, se coulant par des plans fixes dans la vie de Vanda, enfermée dans sa chambre et se droguant avec sa sœur Zita, pendant que son quartier, Fontainhas, est détruit maison par maison. Comme dans *Ossos*, des êtres effondrés qui ne capitulent pas. Présenté comme un documentaire, ce film sur la déchéance – mais de laquelle les personnages tirent leur grandeur, leur emblématique état de survivant (Vanda tente tout de même de vendre des légumes) – délivre, lui aussi progressivement, ses indices pour que nous puissions construire l'histoire de Vanda et de sa famille. Chaque plan, tourné en mini-DV, est déterminé par les conditions physiques de l'espace (exiguïté des pièces, lumière rare, etc.) et, par osmose, rend puissamment compte de la misère sociale et de l'autodestruction liée à la drogue. Il faut dire que le cinéaste a mis deux ans à réaliser son film et a tourné dans le faubourg lisboïen tous les jours.

Vanda est encore le fil d'Ariane qui nous mène à l'œuvre suivante, *En avant, jeunesse*. Le quartier de Fontainhas est presque entièrement détruit, et il faut se reloger, ce que s'emploie à faire Ventura, père de Vanda qui, elle, tente de se désintoxiquer. À la stagnation qui guettait le film précédent se rattache une inertie des plans qui rend encore plus prégnant le filmage de ce qui hésite entre fiction et documentaire (Costa a écrit les textes et a, parfois, fait 40 prises d'un plan). La géométrie du cadre, les couleurs qui semblent elles-mêmes chercher à vivre



Ossos, *Dans la chambre de Vanda* et *En avant, jeunesse* !

(taches bleues, orange, vertes tapies comme des animaux au fond des plans), le dialogue comme une incantation, le jeu solennel, tout est ici condensation des affects, circulation d'intensités multiples, transmutation de matières, variations temporelles avec trous (les ellipses) et pleins (les longs plans fixes). Pendant un an, Pedro Costa a tourné avec mini-DV cette histoire de fantômes, de morts-vivants, de ressuscités, d'incarnations, puisque les personnages évoluent constamment entre présent et passé. Son film ressemble dès lors à une hallucination, à un rapt poétique. ■

Letters from Fontainhas, 4 DVD, The Criterion Collection, 2010, région 1