

La trilogie de Fontainhas de Pedro Costa L'âme secrète d'un bidonville

Marie-Claude Loiselle

Number 153, September 2011

Des villes et des hommes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65055ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loiselle, M.-C. (2011). La trilogie de Fontainhas de Pedro Costa : l'âme secrète d'un bidonville. *24 images*, (153), 9–11.



LA TRILOGIE DE FONTAINHAS DE PEDRO COSTA

L'âme secrète d'un bidonville

par Marie-Claude Loisel

EN TROIS FILMS TOURNÉS À FONTAINHAS, QUARTIER DÉSHÉRITÉ DE LA BANLIEUE DE LISBONNE, PEDRO COSTA a gravé à jamais dans nos mémoires ce lieu et ses habitants qui, sans quitter la dureté du réel, ont désormais investi la vaste contrée imaginaire du cinéma. Le cinéaste ne savait pourtant pas, alors qu'il entreprenait d'y tourner une première fiction, *Ossos* (1997), qu'il y passerait les dix prochaines années, s'y rendant presque quotidiennement, et qu'il serait le témoin de sa démolition, maison par maison, rue par rue, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien. C'est l'acharnement des marteaux-piqueurs et des pelleteuses à venir à bout de ce bidonville qui formera l'insolite arrière-plan du récit au quotidien de Vanda Duarte et de la petite communauté de *Dans la chambre de Vanda* (2000), communauté disloquée, déboussolée, dont on n'apercevra plus à l'écran que quelques rescapés opiniâtres dans *En avant, jeunesse!* (2006) – parmi lesquels Vanda et le colossal Ventura –, alors qu'elle a été transplantée (exilée) dans de hautes tours à la blancheur outrageuse venues remplacer les anciennes baraques biscornues de Fontainhas où elle s'était progressivement rassemblée depuis une quarantaine d'années.



En avant, jeunesse! (2006)

Au moment où Costa tourne *Ossos* et *Dans la chambre de Vanda*, les personnages qu'il filme occupent des espaces où intérieur et extérieur se confondent, où chacun circule et dessine sans cesse dans le dédale des étroits passages qui relient les maisons une trajectoire ondoyante. « Dans *Vanda*, une rue était le couloir d'une maison, un couloir était une rue. Une chambre pouvait presque être la place du village. Tout le monde entraînait, il n'y avait pas de clef »¹, se souvient Costa. Dans ces réduits, dans ces ruelles tortueuses marqués par le passage du temps et qu'on dirait presque imprégnés de la mémoire du passé douloureux de tous ceux qui habitent le quartier, les murs lézardés au crépi défraîchi parsemés de graffitis, que l'œil de la caméra rencontre où qu'elle se place, ne semblent pas moins meurtris que les corps émaciés, fourbus par trop d'adversité des hommes et des femmes qu'ils abritent. Ce passé douloureux, c'est entre autres celui des immigrés cap-verdiens venus s'établir dans cette banlieue et la bâtir de leurs mains dès le début des années 1970, passé chargé de traumatismes refoulés que tout cherche à nier dans la froideur ascétique de l'architecture moderne des tours

HLM d'*En avant, jeunesse!*, comme si elle visait tout autant à effacer les signes apparents de la pauvreté que les traces d'une mémoire encore vive. Dans l'ancien quartier plein de réminiscences, Ventura se construit un espace mental où, portés par une langoureuse chanson cap-verdienne, une lettre répétée sans relâche... et une mélancolie chronique, les souvenirs de sa terre natale s'entremêlent à ceux de sa vie d'exilé. Fontainhas apparaît ici tel un monde à part entière, dont chaque habitant serait comme un astre nocturne errant entre passé, présent et un avenir incertain, désormais sans visage depuis le déménagement de ses habitants. Ce quartier avait une âme, que Costa a très bien su saisir pendant ces années d'« immersion » et qu'il a prodigieusement réussi à traduire en images.

C'est que nous sommes si loin, avec les trois films tournés par Costa à Fontainhas, de ce que le cinéma nous avait offert jusqu'à maintenant comme représentation du bidonville, confinée le plus souvent dans les limites d'un réalisme brut ou fondée sur une vision sociologique de la pauvreté – extension urbaine d'ailleurs presque exclusivement investie par le documentaire. Comme le dit ironiquement Jacques Rancière, qui répond à ceux qui ont reproché à Costa le souci esthétique des images de Fontainhas qu'il a réalisées : « Pour les pauvres, pas de beauté, pour les pauvres il faut du réel »², comme si le reflet du soleil sur un mur ne pouvait pas être beau chez eux comme ailleurs. Il est clair que pour Costa, la banlieue où il s'engage ne lui est pas extérieure, étrangère : elle appartient au monde où il vit, à notre monde, avec tout ce qu'il contient de beauté et de misère – et la misère, c'est moins la pauvreté que la détresse de deux adolescents qui se voient soudainement parents dans *Ossos* ou l'enfermement de Vanda et de sa sœur dans la galère de la consommation d'héroïne dans *Vanda*. De film en film, Costa affine son approche et la réajuste selon le travail d'écriture et de préparation réalisé jour après jour avec les « acteurs », qui jouent peu ou prou leur propre rôle. Alors qu'il avait réalisé *Ossos* de manière plutôt traditionnelle, avec une équipe de techniciens et un dispositif d'éclairage, il cherchera avec *Vanda*, en tournant dorénavant seul ou avec un preneur de son, à tirer tout le potentiel poétique et expressif de l'exiguïté des

Rebels of the Neon God

de Tsai Ming-liang

La ville de Taipei est plus que la toile de fond mouvante de ce premier film de Tsai Ming-liang (1992). Elle en est le cœur battant aux flux contradictoires, le lieu de tous les désirs et de l'aliénation confondus, là où les destinées s'entrecroisent dans le néant amer du quotidien. Au théâtre clos de la famille engluée irrémédiablement dans ses névroses, le cinéaste oppose l'espace ouvert



et vivant de la ville dans lequel déambule à l'envi une jeunesse désillusionnée en mal de repères. Entre patinoires grouillantes et arcades de jeux vidéo colorées, entre centres commerciaux sans âme et petites chambres d'hôtel sordides, la ville multiplie les lieux de rencontres hasardeuses nimbés d'une solitude implacable. Au gré de ses artères vouées au dieu néon, la mégapole exacerbe les désirs et les fantasmes d'une génération perdue et aphasique qui, à l'instar du James Dean de *Rebel Without a Cause* (1955), fait littéralement figure de jeunesse « rebelle sans cause ». Seules quelques échappées en moto créent dans la chair anesthésiée du réel une trouée de liberté, tendue vers un ailleurs hypothétique libérateur. Mais Taipei la tentaculaire, la prédatrice, emprisonne les corps, les maintient dans une forme de fatalisme désespéré, jusqu'au plan final où le ciel nuageux chargé de pluie semble se refermer sur la ville comme une chape de tristesse infinie. Avec ses images d'un érotisme diffus et d'une beauté aussi poignante que précieuse, *Rebels of the Neon God* annonce toute l'œuvre du grand cinéaste taiwanais. Une œuvre profondément ancrée dans une urbanité à la fois riche et paradoxale dont Tsai Ming-liang n'aura de cesse d'arpenter l'énigmatique labyrinthe. – Gérard Grugeau

lieux, jouant du contraste entre la pénombre et la lumière diffuse des rues ou celle très découpée dont il nimbe les protagonistes à la manière d'un peintre. Mais, outre cette exigence formelle, la force du film vient aussi de la tension saisissante entre les énormes monstres mécaniques qui broient sans relâche les murs du quartier dont les habitants vivent encore à quelques pas, et la capacité du cinéaste à demeurer au plus près de la vie qui, malgré ce fracas d'enfer, refuse de s'arrêter. L'attention scrupuleuse qu'il porte à la présence physique de ceux qu'il filme, à leurs gestes, à leurs visages, les rend ainsi inséparables de l'espace qui les englobe, les enserre, sans que l'on sache vraiment si l'étroussure des lieux où ils persistent à vivre les emprisonne ou les protège, telle une coquille. Mais il s'agira de voir la froideur carcérale du deux-pièces de Vanda dans le film suivant, où elle semble en attente, de passage, pour comprendre que dans les maisons d'avant, le crépi et la pierre avaient fini par exister dans la chair même de leurs habitants.

La caméra, qui s'était tenue à la hauteur des personnages tout au long de *Dans la chambre de Vanda*, se repositionnera en contre-plongée dans *En avant, jeunesse!* de façon à accentuer la stature imposante de Ventura, encore plus remarquable lorsqu'elle se détache sur la blancheur glaçante des hautes « murailles » aveugles des nouvelles tours d'habitation de la cité. Aussi manifestement meurtri soit-il, cet homme est un colosse, sorte de figure mythologique venue de temps immémoriaux. L'histoire qu'il porte, il la porte pour tous les autres, ses « enfants » qu'il compte par dizaines dans le quartier et qui sont autant de fragments d'une mémoire qui se refuse à disparaître. Car la représentation des abords de la ville dans laquelle (nous) plonge Costa évoque autant les tragédies antiques – toujours propres aujourd'hui à réveiller nos peurs et nos démons les plus enfouis – qu'elle semble annoncer le monde de demain. Ce cinéaste s'avance sur un terrain inexploré, révélant

ainsi, grâce à sa manière de pratiquer le cinéma en s'immergeant dans le quotidien de ceux qu'il filme, un visage inédit des villes contemporaines, qui n'est en fait que la configuration d'un nouveau monde en train de se dessiner et que nous ne savons pas encore voir. Un monde où Ventura refuse d'être un mutant, tout en ayant pour seule arme sa résistance silencieuse et butée devant la perspective de plus en plus inéluctable de son déménagement. C'est pourquoi Costa a choisi, pour son troisième et dernier film tourné à Fontainhas, de s'attacher à suivre cet homme qui, tel un spectre errant, traîne son désarroi entre la cité anonyme où se trouve la nouvelle chambre de Vanda, où il vient échouer jour après jour pour écouter le monologue ininterrompu de la jeune femme, et ce qui reste de son quartier avant sa disparition³.




Dans la chambre de Vanda (2000)



Aucune issue favorable n'est ici possible – on sait que la baraque de Ventura sera détruite comme toutes les autres –, mais pourtant Costa refuse tout autant d'enfermer cet homme dans la figure du misérable que celui-ci s'oppose à cette forme d'insertion sociale programmée qu'on lui impose, lui qui, quoi qu'il en soit, demeura toujours un « exclu ». S'il y a incontestablement quelque chose de crépusculaire dans le regard que le cinéaste pose sur l'avenir de nos sociétés occidentales par le biais de cette banlieue lisboète – ce dont témoigne l'inquiétant ciel noir d'encre que dominent les tours de la cité –, il n'en demeure pas moins que les trois films de cette trilogie ouvrent sur un espace assez vaste pour contenir une part d'utopie : celle d'un monde où les hommes et les femmes qui apparaissent aujourd'hui comme des marginaux ne nous seraient plus étrangers. En cela, ces films sont éminemment politiques : ils font de Vanda, de Ventura et des autres nos semblables. Si c'est bien ce que nous ressentons après les avoir « fréquentés » pendant les cinq heures et demie que compte cette fresque urbaine, c'est que Costa leur laisse ce qui leur appartient d'énigme et de rêve. Ainsi, à travers les habitants de Fontainhas, c'est une vision fantasmée du bidonville qu'il présente où le réel, si oppressant soit-il, échappe à la représentation la plus brute de la *réalité* pour nous entraîner vers un espace mental dans lequel chaque baraque, chaque angle obscur d'un passage qui se dérobe à notre vue cache une histoire, un secret. La banlieue où Ventura erre n'existe que dans sa tête : monde de ténèbres et de mystères, qui nous serait resté à jamais inconnu si ce cinéaste, par



En avant, jeunesse!

sa délicatesse et sa constance, ne s'était avisé de nous y faire entrer. Nul ne pourra *expliquer* ce que c'était de vivre à Fontainhas, mais Pedro Costa, lui, aura su en immortaliser l'âme. 

1. Entretien avec Pedro Costa par Emmanuel Burdeau et Thierry Lounas, « Mon regard et celui des acteurs étaient le même », dans les *Cahiers du cinéma*, n° 619, janvier 2007.
2. Entretien avec Jacques Rancière, par Jérôme Game, dans *La revue internationale des livres et des idées*, juillet-août 2009.
3. Fontainhas étant entièrement démoli au moment du tournage d'*En avant, jeunesse!*, les scènes dans le bidonville ont été tournées dans un quartier voisin.

Les lumières des faubourgs

d'Aki Kaurismäki



Aki Kaurismäki s'est attaché avec une constance inébranlable à faire vivre à l'écran les habitants des quartiers ouvriers limitrophes de sa ville, Helsinki, ceinturés de terrains vagues où échouent les exclus de la société. Dans *Les lumières des faubourgs* (2006), c'est sur un tout autre visage de la capitale finlandaise que se porte son attention, celui du quartier Ruoholahti, nommé le Silicon Valley de la Finlande, et ses édifices à l'architecture aseptisée, ses restaurants chics, qui font dire à l'un des personnages du film que « toutes les villes se ressemblent ». Ce n'est pourtant pas que le

cinéaste se soit détourné de ses préoccupations premières. Ce qui l'intéresse avant tout, c'est Koistinen, gardien de nuit dans un des centres commerciaux du quartier, qui accomplit son travail en marge des tractations obscures des technocrates, des mafieux à mallettes noires et des nouveaux riches qui occupent ce lieu. Nul doute que la mélancolie dont se nimbe ici la ville – avec ses grandes avenues illuminées où l'homme semble accessoire, son port bordé de complexes résidentiels impersonnels – renferme toute la lourdeur de ce qui accable Koistinen, solitaire parmi les solitaires, simple travailleur sans ambition n'ayant nulle part sa place dans une ville technocratisée qui n'a que faire de l'humain. Impliqué malgré lui dans une affaire de vol, la cour où il sera jugé et injustement condamné laisse apparaître un décor extérieur qui n'est pas sans rappeler l'architecture futuriste de l'usine des *Temps modernes* de Chaplin, cinéaste auquel Kaurismäki rend clairement hommage par le titre qu'il donne à son film (évocation des *Lumières de la ville*) et le regard qu'il pose sur la mécanique implacable d'une société endurcie et malade.

Malgré la froideur du paysage urbain qu'il présente, Kaurismäki, lui, n'a rien perdu de la tendresse qu'il voue à ses personnages d'infortunés. Nous n'en avons jamais douté, mais le plan si bouleversant qui clôt le film en nous ramenant au territoire de prédilection du cinéaste (un chantier désolé en bordure du port), qui révèle deux mains se joignant – celle de Koistinen agonisant et celle de la femme dont il avait ignoré l'amour jusque-là – en est le plus puissant témoignage. – Marie-Claude Loisel