

Entretien avec Pedro Costa

Gérard Grugeau and André Roy

Number 170, December 2014, January 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73265ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grugeau, G. & Roy, A. (2014). Entretien avec Pedro Costa. *24 images*, (170), 41–48.

Entretien avec Pedro Costa

propos recueillis par Gérard Grugeau et André Roy



CAVALO DINHEIRO (2014)

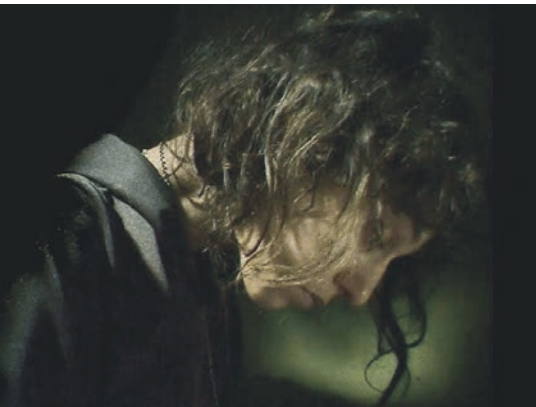
DANS **CASA DE LAVA** TOURNÉ AU CAP-VERT EN 1994, PEDRO COSTA SUIVAIT UNE INFIRMIÈRE QUI RAMENAIT dans l'île un homme dans le coma victime d'une chute sur un chantier lisboète. Depuis lors, le cinéma du réalisateur portugais n'a de cesse d'entendre les hommes tomber. Des hommes et des femmes souvent issus d'une immigration exploitée, déclassée, rendue à sa dignité par une caméra solidaire qui croit à «la vertu ouvrière du travail», comme chez Brecht. Après **Ossos**, **La chambre de Vanda**, **En avant jeunesse** et avec aujourd'hui **Cavalo Dinheiro**, Pedro Costa poursuit l'édification d'une œuvre puissamment réaliste, tout en réinventant un modèle de production à petite échelle. Rencontre avec un passeur de mémoire qui croise les fantômes trahis de la révolution des Œillets et ausculte la barbarie du temps présent à la croisée du monde des vivants et des morts.

24 images : *Après le cycle de Fontainhas, on a l'impression que le cercle s'élargit avec votre dernier film, qu'il veut embrasser plus large. Les deux premiers films (**Ossos**, **Dans la chambre de Vanda**) étaient plus en lien avec les jeunes du quartier qui vivaient dans la précarité et la drogue. **En avant jeunesse** s'attachait davantage aux pionniers qui avaient construit une partie*

*de ce quartier de déshérités en banlieue de Lisbonne. Dans **Cavalo Dinheiro**, on semble toucher à tout le refoulé colonial du Portugal, à l'exil vers l'Europe d'immigrants venus des anciennes colonies. Le fait de commencer par des photos de Jacob Riis qui montrent les taudis new-yorkais du début du XX^e siècle inscrit d'emblée le film dans un temps historique où les spectres du*

passé viennent hanter le présent, un présent où sévit aujourd'hui toute la barbarie du monde contemporain. Le projet du film est-il parti de ces réflexions ?

Pedro Costa : Ce n'était pas si clair. Je n'avais pas en tête un horizon thématique aussi large. En fait, la naissance du projet était très liée au chanteur et musicien Gil Scott-Heron. C'était quelque chose de très



EN AVANT JEUNESSE et LA CHAMBRE DE VANDA

vague autour de la musique, de la poésie, et de la voix de Ventura. C'est ça que j'entendais dans ma tête : une espèce de long rap, d'exorcisme, de messe parlée, d'incantation qui, compte tenu de la personnalité du personnage, aurait probablement touché à tout ça. Sûrement à la guerre et à l'esclavage même. Je crois qu'il reste d'ailleurs quelque chose lié à l'esclavage dans le film.

Peut-être avec ce tableau intrigant d'un homme noir que l'on entrevoit au début du film, quand Ventura parcourt ce long dédale dans de mystérieuses catacombes.

Il y a effectivement une chaîne entre l'immigration, le voyage, l'esclavage et le travail. Il y aurait sans doute eu tous ces thèmes entremêlés, plus la musique. Et ça aurait sûrement donné lieu à un film encore plus abstrait. C'est dommage que Gil ait disparu entre-temps... j'avais envie de cette abstraction. Mais là, on parle d'un film qui n'existe pas. Il y aurait eu sans doute beaucoup moins de mise en scène. On aurait été beaucoup plus proche du théâtre : deux types qui parlent face à nous ou face à face.

Un peu comme Vanda, qui est dans le théâtre d'une certaine manière quand elle se raconte et elle raconte le quartier où elle habite.

Oui, mais avec un côté plus social. Le monde, la société serait passée par la parole, et non par une représentation abstraite ou réaliste. Il y aurait eu des corps, des visages et des voix. C'est ce qu'on voulait faire, mais la mort de Gil a tout changé. On a donc dû s'adapter à une nouvelle réalité. On a commencé le film par la séquence de l'ascenseur avec le personnage de Ventura et du soldat de la révolution des Œillets. C'était compliqué à réaliser, on y a passé beaucoup de temps. C'était osé, risqué, mais on voulait voir ce que ça allait donner. Et construire autour, si le résultat était satisfaisant.

L'élan du film est donc venu de là ?

Oui, et aussi d'une histoire que Ventura m'avait contée un jour. Et qui est en quelque sorte le deuxième point de désir du film. Ventura est aujourd'hui schizophrène, c'est ce que les médecins ont diagnostiqué. Ce gars-là a une mémoire incroyable, d'une

précision qui fait peur, une mémoire hallucinante des dates. Il nous a dit : « Le 25 avril 1974 à 3 heures (NDLR : le jour de la révolution des Œillets), j'étais là avec les copains du chantier. Le patron avait arrêté le travail parce qu'il y avait les soldats. » Ventura a vu passer les gens avec les drapeaux rouges qui criaient dans les rues. « Nous, on était saouls », dit-il. Il se trouve que, moi aussi, j'étais présent. Mon drapeau était noir. J'avais 13 ans à l'époque, je commençais seulement à comprendre les choses. J'étais dans un sentiment d'ivresse, et contrairement à ce que ressentaient Ventura et ses amis qui voulaient oublier tout ça, moi, je voulais ça et plus que ça. Tout est parti de là. J'ai commencé alors une sorte de travail de détective complètement obsessionnel. Je voulais savoir où il était à 16 h, 16 h 30. Je voulais connaître son parcours, ce jour-là et les autres jours. La révolution s'est étalée sur deux ans (1974-1975) : d'abord la joie et, ensuite, la tragédie, la trahison et les disparitions. Ventura est devenu malade. C'est une maladie très diffuse du corps et de l'esprit. Il y a, bien sûr, une part de fiction dans le film, mais il y a cette maladie chez lui qui tient de la schizophrénie, de la folie. Et il y a aussi un autre fait concret : il est tombé d'un échafaudage à cause de cette perte de repères. On peut dire qu'il est à la retraite depuis le 25 avril 1974 ; il est donc retraité depuis l'âge de 19 ans, ça m'impressionne beaucoup : cet immigrant héroïque, superpuissant, ce type énorme, ruiné, à la retraite à 19 ans. C'est quelque chose dont je voulais parler depuis longtemps. Il est très respecté parmi les siens, et encore plus maintenant qu'on a fait des films. Et en même temps, c'est un peu le fou du village. Il est parfois très sale et délirant... un gars pas rasé qui a besoin d'un euro pour boire un coup.

*Au début du film, quand on voit Ventura dans des sortes de catacombes, on a l'impression qu'il vient des entrailles de la terre, voire qu'il remonte des Enfers. Et comme vos films nous donnent des nouvelles des gens de Fontainhas (Vanda dans **En avant jeunesse**), on pressent tout à coup qu'un drame a dû se produire dans la vie de Ventura, notamment à cause du double exil qu'ont eu à subir les Capverdiens que*

vous représentez : l'arrachement à leur pays d'origine en premier lieu, puis le déracinement entre Fontainhas et le nouveau quartier où on les a relocalisés.

Tout est lié à mon idée fixe qui est de refaire le cinéma sur d'autres bases économiques : comment on se comporte entre nous, et ça inclut les acteurs, ce qu'ils ont à dire, ce qu'ils veulent manger. C'est de là que part le film. On n'avait pas les moyens de bouger ni de payer. Et aujourd'hui, pour faire un film, il faut prévoir d'énormes budgets pour les lieux de tournage, les décors. Si tu veux tourner dans un hôpital, tu dois payer beaucoup. Avec Ventura, et mon copain au son et à l'image, nous avons fait plutôt de la recherche. Pour faire un plan, on regarde si la lumière va ou ne va pas. Ça peut nous prendre trois jours. Moi, je me méfie de la première chose qui me passe par la tête. [Rires] J'hésite beaucoup. Donc, il faut du

temps. On a tourné où on pouvait, on allait où on ne payait pas. Par exemple l'usine, c'est vraiment l'endroit où Ventura travaillait. Les lieux sont les mêmes. On a juste dit à Ventura : tu fais le parcours que tu faisais tous les jours. L'usine était en ruines. Et nous, on a tourné là pendant deux mois. À côté d'un parking, on a trouvé un trou qu'on a élargi, on a créé un espace. Jusqu'au jour où un type nous a découverts et nous a demandé ce qu'on faisait là. C'était un lieu désaffecté depuis la révolution et peu de temps après, le patron était parti au Brésil avec l'argent. Et ça appartenait encore à la famille. Je suis donc allé voir une dame qui avait les clefs, avec un des vrais ouvriers. Elle a vu que tout ce qu'on voulait raconter était vrai. Elle a dit : « Continuez ! » J'étais très surpris. Elle a vu le film depuis et elle l'a trouvé très bien, considérant que son père et son grand-père étaient patrons. On

procédait comme ça, on entrait dans les lieux qui nous intéressaient. Pour le début du film, ces espèces de catacombes, c'est un musée cryptoportique, un ancien village romain sous la terre que les archéologues ont découvert, avec l'escalier et les couloirs. Comme j'ai étudié en histoire avant de faire du cinéma, pour moi, c'est comme si Ventura venait d'un bateau du XV^e siècle, avec ses chaînes d'acier.

Le Cap-Vert était d'ailleurs un lieu de transition par où passaient les bateaux chargés d'esclaves.

Exactement, les bateaux partaient du Cap-Vert vers Lisbonne, Amsterdam, ou je ne sais trop où. Les esclaves sortaient avec les chaînes aux pieds. J'ai pensé à ça. Pour moi, c'était aussi l'occasion de faire de l'hôpital une prison, un lieu de damnation, de perdition, lié à la destinée.



CAVALO DINHEIRO

Mais ce sont aussi des lieux extrêmement connotés sur le plan cinématographique. Ça inscrit d'emblée le film dans un espace primitif qu'on peut relier au cinéma de Jacques Tourneur par exemple, de gens qui vous ont forcément influencé.

C'est très bien, Tourneur et ce sont des éloges que j'accepte. Mais Tourneur travaillait comme ça parce qu'il n'avait pas un sou. C'est un cinéma où on n'a rien, on a une lumière et le reste est noir.

Oui, bien sûr, mais c'est quand même un film inscrit entre deux mondes qui est hanté par les spectres et les fantômes. On ne sait jamais si on est dans le monde des vivants ou dans le monde des morts. Il y a constamment des confusions d'identité. On ne sait pas si le mari de Vitalina, Joachim, est vraiment mort ou non. À un moment, on comprend qu'il erre dans les couloirs de cet hôpital. Le film joue constamment de ces ambiguïtés. Cette façon d'ancrer le film dans ce cinéma primitif, est-ce pour vous une façon de repenser le monde, de le refonder ?

Oui, il y a des réalisateurs que j'aime particulièrement, mais ce qui m'intéresse, c'est de pouvoir tout faire avec presque rien. Mes acteurs ne sont pas acteurs, ce sont presque des fantômes. C'est ce que je vois chez Tourneur : des gens au bord de la disparition. Il y a un côté amateur, c'est comme nous. On peut faire l'éclairage avec un seul *spot*. Et tourner autour d'une chose tout le temps qu'il faut. C'est moins cher. C'est par ces petits trucs qu'on y arrive. C'est comme ça que travaillaient les cinéastes qu'on a appelés « secondaires » du cinéma américain, de la série B. Ce monde spirituel des ombres, je ne vais pas nier que je suis attiré par ça. Mais tous les poètes, les écrivains, tous les gens que j'admire et qui m'ont aussi formé, pourraient être mis dans ce wagon de morts-vivants.

Il y a aussi quelque chose de profondément portugais là-dedans.

On parle trop des morts, des fantômes. Je crois que j'ai fait un film très documentaire. Peut-être que je délire, mais je crois que j'ai fait pour mon pays le film le plus concret sur ce qui se passe aujourd'hui.

Oui, vous avez dit que c'est un film sur le présent.

Un film sur le présent, sur la perte de tout. Ventura est en pyjama, il est nu. Moi, je suis concret, mais peut-être que je l'ai habillé d'une façon bizarre.

Le film entre en résonance avec la barbarie du monde contemporain. Ne serait-ce que, par l'ouverture du film, avec les photos de Jacob Riis, et la magnifique séquence de la chanson vers le milieu où vous arrivez avec des plans qui prolongent les photos de Riis. On se retrouve face à une communauté digne, mais dépossédée d'elle-même. On sait que l'on est dans les ruines du monde d'aujourd'hui, détruit par l'hypercapitalisme : les coupures de salaires, les usines en friche, la précarité économique. On est effectivement dans un présent exacerbé, où rôdent aussi les spectres de l'Histoire.

« On parle trop des morts, des fantômes. Je crois que j'ai fait un film très documentaire. Peut-être que je délire, mais je crois que j'ai fait pour mon pays le film le plus concret sur ce qui se passe aujourd'hui. »

Oui, il y a plusieurs moments où Ventura parle vraiment d'argent, des coupures de salaires. C'est parce qu'on n'a pas d'argent pour faire les films que, moi, je pense à l'argent tout le temps. Et j'applique cette règle de Brecht que j'ai presque toujours dans la tête pour les tournages : « Je perds toutes mes nuits à penser le travail de production et pas le travail artistique. » C'est par là qu'on arrive à l'art : comment va-t-on payer les gens, qu'est-ce qu'on va manger, qu'est-ce qu'on va faire pour ce putain de décor qu'on n'a pas ? Ce sont les limites de notre travail. Je crois profondément à ces limites, peut-être un peu trop. Je pense à Jean-Marie Straub, notamment. Mais peut-être qu'on ne veut pas sortir, qu'on est trop en prison. C'est ça qui fait les films.

C'est tout le rapport artisanal au cinéma. C'est comme chez les Straub, voir le cinéma avant tout comme un travail, avec sa routine.

Rohmer, qui fait partie de ces gens que j'admire, disait : « Le cinéma, c'est un art de la réalité et la réalité a des limites. » Quand le cinéma dépasse ses limites réalistes, quand tu perds ces repères réalistes, quand tu poses ton pied dans un truc qui n'est plus réel, le cinéma devient autre chose et ça donne les délires bizarres qu'on voit aujourd'hui chez plein de cinéastes contemporains.

*Avec le budget que vous aviez, vous avez su tirer avantage de ces limites. Comme dans **En avant jeunesse** où vous pouviez retourner certaines scènes des mois plus tard pour atteindre plus de vérité. Ça vous donnait une certaine liberté.*

Ça oui, mais Spielberg aussi est très libre.

En êtes-vous sûr ? [Rires]

Moi-même, je ne suis pas sûr d'être libre. Il y a une correspondance entre ce qu'on avait pensé, ce qu'on peut faire. Les ambitions, les rêves, je les vois sur l'écran, elles sont là. En même temps, il y a un dégoût, un regret, un en deçà. Ce n'est pas par rapport à moi, l'artiste, qui se dirait qu'il peut faire beaucoup mieux. C'est par rapport à Ventura, par rapport aux amis qui sont là-dedans. Nos voix sont mélangées dans le film, mais j'ai peur que les voix de ces gens soient encore un peu trop... camouflées. J'ai peur de ça. Quand j'ai fait *Ossos*, ils m'ont dit : « On voit beaucoup trop de toi. » Et Vanda me disait : « Écoute, c'est de la connerie, tout ça. » Elle voyait la dépense, les repas, les camions. Elle était une petite dealuse dans le quartier, un petit producteur en quelque sorte, un bon producteur, avec un profit pour elle et les siens. Elle disait : « il y a rien. Tu sais pas où va l'argent. Et il y a toutes ces dépenses... et tu vois pas que tes camions, ils rentrent pas dans les ruelles. » Alors, oui, j'étais d'accord avec elle. Ma liberté, je l'ai acquise quand j'ai réduit, et là, j'ai l'impression que j'ai vu plus, que j'ai regardé plus. La pensée n'était peut-être pas plus profonde, mais elle avait plus d'espace et de temps. Et j'étais plus à l'aise avec moi. C'était ma sensation. Je pouvais travailler comme je voulais, comme je pensais que le cinéma pourrait être. Je ne suis pas un cinéaste avec camion et chauffeur. Je suis un cinéaste, comme beaucoup de gens que



CAVALO DINHEIRO

j'admire. Je pourrais passer ma vie à parler de Straub ou d'autres comme Flaherty, des gens qui ont inventé une autre façon de produire, un autre modèle. Andy Warhol aussi.

*Oui, il y a cette idée chez vous du studio, du travail collectif, votre désir d'abolir la frontière entre ce qui se passe devant et derrière la caméra. Et de créer entre les acteurs, les personnages, l'équipe et vous une forme d'égalité. Pour **Vanda**, vous disiez que cette chambre était votre petit studio. Sur **Cavalo Dinheiro**, comment s'est faite l'organisation du travail?*

J'avais le sentiment que quelque chose de terrible allait arriver, une chose menaçante. On ne pouvait pas tourner dans le quartier où ils sont. Si on avait continué à filmer là, on se serait retrouvé dans un truc de feuilleton, un drame familial. Je pouvais faire ça, mais je voulais élargir un peu, je voulais quelque chose de plus abstrait, disons. On a pensé tourner au Cap-Vert à un moment donné, suite à une suggestion de Ventura. Mais les montagnes me font peur, j'ai peur de me perdre. J'ai vraiment l'impression que je ne suis pas fait pour les extérieurs trop larges. Il me faut des portes, des fenêtres, des angles, des couloirs. S'il

y a des paysages, c'est autre chose. À part Straub et Godard savent filmer en extérieur, mais Godard, c'est l'agencement des choses, ce n'est pas les plans... Ce qu'on voit ailleurs, chez les autres, c'est souvent un peu n'importe quoi. Les plans sont toujours les mêmes. Le ciel, les trucs, plus la musique de Bach.

Il y a ce plan magnifique où Vitalina et Ventura sont côte à côte avec des petites fenêtres en arrière-plan qui forment comme une constellation d'étoiles. Vitalina murmure, c'est hypnotique.

On savait qu'ils allaient se rencontrer dans l'hôpital à un moment donné. Là, on voulait l'hôpital européen, américain, genre General Hospital. Donc, un soir, avec un copain, on a filmé la façade de l'hôpital pour tester et voir si on pouvait utiliser la bonne vieille méthode de la projection. C'était en numérique, bien sûr. Donc, on a mis un écran derrière eux et on a fait cette rétroprojection. On a projeté la façade derrière les personnages et on a fait la lumière en face d'eux, et ça marchait très bien.

Vos films jouent souvent sur les confusions d'identité. L'infirmière médicale en sarrau

blanc qui énonce les actes d'état civil s'avère être Vitalina en fin de compte. En tout cas, il y a un brouillage.

C'est exactement ce qu'on voulait, oui.

On a l'impression qu'à travers la lecture de tous ces actes (décès, mariages, naissances), on recrée une mémoire, on archive, on documente le parcours de toute une communauté déposée, démembrée.

C'est encore cette idée de faire jouer le cliché absolu, la chose la plus évidente : tous les jours, Ventura, Vitalina, Joachim, tous les jours, ces gens ont un problème et c'est toujours le même, celui des papiers. C'est la bureaucratie, c'est l'identité, une signature, un numéro de sécurité sociale, etc. Il y a une confrontation permanente avec ça. C'est la police aussi. En se levant le matin, ils savent que, dans la journée, on va leur demander leurs papiers. Je pensais que le film devait montrer la cruauté de tout ça, encadré dans une histoire sans début ni fin. Quand Vitalina dit : « Untel est mort », il y a Ventura qui est là, il se lève, il la regarde. Ça parle de tout le monde en même temps. Avec la cruauté de nos mots à nous, nous les patrons blancs. C'est une façon de dire, moi, les textes, je ne veux plus les écrire. Moi, je ne fais pas de scénario, je n'écris

pas les dialogues. C'est tellement vrai dans ce film.

Quand vous parlez de scénario, vous voulez dire que ces séquences n'étaient pas forcément écrites d'avance? La scène avec Benvindo, le filleul, par exemple, qui dit qu'il vient chercher son salaire qu'il n'a pas touché depuis plus de 20 ans. Et il parle de toutes sortes de gens, des accidents du travail, était-ce encore là le désir de documenter la réalité d'une communauté sans cesse confrontée à l'horreur économique?

Il y a en ce moment une réalité et une folie tellement proches, tellement imbriquées. Je me dis que nous, les gens cinéphiles, on devrait penser à Buñuel. Ses films sont parmi les plus importants. Buñuel est un profond réaliste, c'est peut-être le plus grand cinéaste de tous les temps. Ce qu'il montre, ce n'est pas du tout du rêve, pas du tout de la fantaisie ou de la cruauté surréaliste, c'est LA réalité. Ce type-là, Benvindo, qui attend son salaire, c'est ce qu'il dit. Tu peux prendre l'avion, aller à Lisbonne, le féliciter pour le film, mais lui, ce qu'il va te dire, c'est qu'il n'a pas touché son salaire depuis 20 ans. C'est de la folie ou la réalité? Oui, bien sûr, c'est un fou, c'est un épileptique, un pauvre garçon traumatisé, blessé, mort, mort, mort. Mais c'est la réalité, il faut qu'on le paie. C'est la réalité que tout le monde veut fuir, sauf lui et quelques fous qui vivent constamment dans ce traumatisme d'une révolution-cauchemar. En 1974, il y avait déjà plein d'Angolais et de Capverdiens à Lisbonne. J'ai consulté les photos de l'époque, les photos des manifestations au centre de la ville. Il y a plein de photos du 1^{er} mai 1974, cinq jours après la révolution, et tu ne vois pas UN visage noir. Où est-ce qu'ils étaient? Ils étaient là où Ventura me dit. Ils étaient cachés dans ces baraques, ces souterrains. Ils sont cachés là depuis toujours. Les films de Buñuel me reviennent quand je suis dans le quartier, quand je dis des choses. C'est du Buñuel absolument. Ça se passe vraiment comme ça et on ne le voit pas. Tu es dans le quartier et c'est là que ça me gêne de parler de zombies. En effet, ils sont tous des zombies. Ils n'ont pas un sou, ils attendent de l'argent, des médicaments, une espèce de confort qui ne vient pas.

*Si on enferme le film dans cette lecture du film de zombie, c'est comme si on gommait une réalité économique qui est là, des rapports de classe, des rapports de pouvoir, l'état des lieux d'une communauté dépossédée d'elle-même, acculturée. Il y a cette chanson au milieu du film, comme il y avait cette lettre lue et relue dans **En avant jeunesse**, qui était en fait un poème de Robert Desnos envoyé à sa femme alors qu'il était en camp de concentration et qu'il allait mourir de la typhoïde.*

Oui, je n'ai pas pensé au camp, mais à cette lettre. Je l'ai entendue une fois. Il y a cette phrase: «J'aurais voulu t'offrir 100 000 cigarettes», qui est d'ailleurs dans un film de Godard. J'ai lu cette lettre et pour **En**

«Je me dis que nous, les gens cinéphiles, on devrait penser à Buñuel. Ses films sont parmi les plus importants. Buñuel est un profond réaliste, c'est peut-être le plus grand cinéaste de tous les temps. Ce qu'il montre, ce n'est pas du tout du rêve, pas du tout de la fantaisie ou de la cruauté surréaliste, c'est LA réalité.»

avant jeunesse, je me disais qu'il y avait là la plus belle lettre d'amour. C'est après que j'ai réalisé que Desnos était dans un camp de concentration.

Le nouveau quartier pour les gens de Fontainhas est un peu, pour eux, un camp de détention d'une certaine façon.

J'ai dit ça chez moi une fois et, putain, on m'est tombé dessus! Comment pouvez-vous faire un tel rapprochement, on m'a dit. C'est un terrain dangereux: le camp, les immigrants et un quartier avec ces nouveaux logements, ce n'est pas pareil. Mais il y a quelque chose de cette nature, selon moi. Et même je peux dire, cette chose qu'on vit en Europe, ce naufrage économique absolu a touché tout de suite beaucoup plus cette classe de gens, et surtout les immigrants. C'est devenu beaucoup plus

difficile d'obtenir un papier, un certificat. Par exemple, Vitalina qui vient d'arriver au Portugal, elle est là depuis un an et demi, et elle n'a pas encore ses papiers. Et avec des copains, on fait tout pour l'aider. On essaie de lui faciliter un peu la tâche. On n'est pas sûr qu'elle va avoir son permis.

Oui, il y a cette scène très poignante dans le film où on la voit errer avec sa petite valise dans la ville parmi les statues.

J'aime bien cette séquence. Et l'idée du soldat, je l'avais depuis longtemps. En discutant, on a eu l'idée d'une personne qui ne parle pas, qui reste bouche fermée. Ça nous donnait la liberté de tout faire, de tout dire: des poèmes, des chansons, la lecture de documents. Comme des statues. Cette idée des statues était là depuis le début. Pour l'arrivée de Vitalina, on voulait avoir un avion qui atterrit et on a mis une statue en fait. Elle passe parmi les statues. Les statues sont un peu des sentinelles. Il y a une déesse égyptienne et celle de Prométhée libéré.

Il y a aussi dans le film un aspect plus «ludique» qui fait écho à votre amour des films de série B. Cette histoire de crime, de victime et d'assassin. Avec le motif du couteau et du rasoir, qui revient.

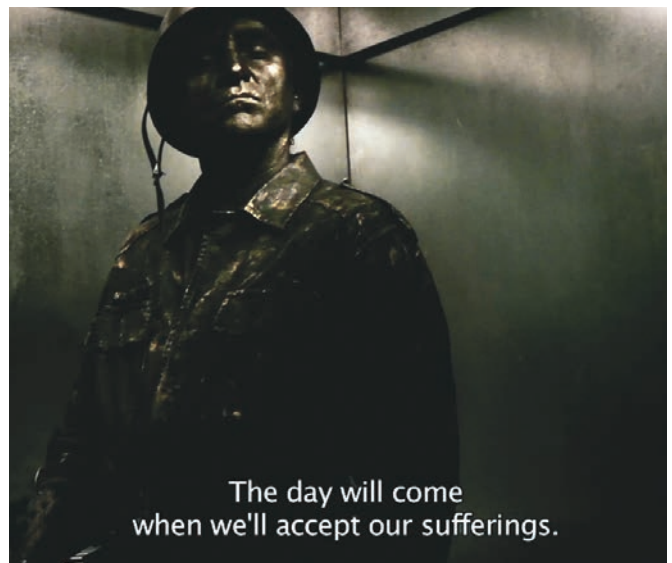
C'est la marge de fiction imaginaire, et de cliché, qui est toujours présente dans ce genre de film et dans la réalité de la vie de Ventura. Des hommes immigrants, que ce soit de la Jamaïque ou du Cap-Vert, quand ils partent, ils partent seuls, les femmes restent derrière. Elles attendent le billet d'avion, le retour. Pendant cinq, dix, quinze années où l'homme est seul à Toronto, Lisbonne ou Amsterdam. Des années sordides, des années d'alcool, de femmes, des nuits de cauchemars, de bagarres et de couteaux. Tout ça, ça fait Hollywood série B. Les Sternberg, les Stroheim, c'était beaucoup ça, puis ça s'est sophistiqué avec la parole.

Il y a ce personnage de l'homme à la chemise rouge qui se rend au chevet de Ventura et lui dit: «Avoue!». On comprend qu'il s'est passé quelque chose, qu'il y a peut-être une forme de culpabilité.

Il y a sûrement là un truc entre hommes avec des couteaux, à cause d'une femme, d'une pute, on ne sait pas trop. Est-ce que



CAVALO DINHEIRO



Ventura a tué, n'a pas tué? Est-ce que c'est l'autre qui l'a fait? C'est la marge de fantaisie imaginaire, mais qui est complètement réaliste même si je ne sais pas et je ne veux pas savoir... Ventura ne me le dira jamais. C'est vrai qu'il a des cicatrices, des balafres. Je lui ai demandé: «C'est quand tu es tombé de l'échafaudage au travail ou c'est autre chose»? Il m'a répondu que c'était une chute au jardin. Et là, on comprend qu'il ne veut pas parler de ça. Et les couteaux, il vous regarde comme si vous étiez un petit garçon: ça, ce n'est pas pour toi. J'avais un couteau, il dit, et il vous tourne le dos. Et c'est vrai, à 19 ans, tu es noir, tu arrives à Lisbonne, il te faut un couteau. Le passeport et le couteau.

Le dernier plan avec cette série de couteaux dans la vitrine est très intrigant...

... Je ne vais pas vous répondre. Pensez ce que vous voulez. [Rires]

C'est très bien que ça reste un plan mystérieux. Mais je vais m'essayer quand même. [Rires] On a l'impression que c'est un plan qui nous regarde depuis l'avenir. Est-ce que ce plan pourrait renvoyer à une vision cyclique de l'histoire, à l'idée du retour du même en quelque sorte? Ou pourrait-on y voir un appel à une forme d'insurrection?

Je ne vais pas avouer. [Rires] Je suis tellement... pourquoi pas le dire, je suis tellement protégé par ces fondements réalistes. Je sais que je suis du bon côté des choses. Je suis dans cette réalité-là, des salaires,

des gens, des documents, d'une vérité vraie. Je suis protégé par ça. Le fond du film, c'est ça. Je ne pense pas trop, on fait, c'est tout. On fait les gestes, la mise en scène, on fait la lumière, on voit ce qui marche, on voit ce qui ne marche pas en termes d'efficacité technique. Avec ce fond qui me protège, je sais que je ne ferai pas de faux pas. On pensait donc à cette histoire de couteau et de femme. Et quand on a monté le film, on n'avait pas pensé que ce plan se retrouverait à la fin. On avait pensé à un parcours: une journée dans la vie de Vitalina qui arrive avec sa petite valise et une journée de Ventura au centre de Lisbonne. J'imaginais un dimanche de Ventura en 1975 au centre de Lisbonne. Il y aurait eu de la bière, du vin, il aurait acheté un couteau. On s'est finalement limité à cette vitrine et à ces couteaux. C'est un peu abstrait, mais on comprend qu'il s'approche d'une vitrine où il y a ces couteaux. Et on l'a monté comme ça, à la fin. On s'est dit, ça va arriver encore, c'est comme ça, c'est impossible de se séparer de ça, c'est lié au parcours de tous les Ventura. Un peu plus tard, on s'est dit, il y a un côté vengeur. Il va se venger de quelque chose. On a pensé vengeance, la femme, le rival...

Il y a aussi la séquence de la battue où on recherche Ventura, avec ces plans magnifiques de femmes qui se détachent sur le noir de la nuit. On a l'impression que c'est une vision des femmes du Cap-Vert qui attendent les hommes en regardant la

mer. Leur visage a presque quelque chose de minéral.

C'est exactement ça. Il y a ce moment où tout le monde va chercher Ventura. Même si c'est imaginé, c'est exactement ce qu'ils feraient. C'est l'idée de communauté. Il se perd, mais nous, on est là. On vient à pied, à cheval, en moto pour le chercher, le sauver. Mais c'est aussi un moment pour montrer discrètement ces femmes qui ont attendu aux îles les maris, les frères, les pères. J'ai vu ça, des femmes qui étaient en haut des montagnes, au bord des villages, au seuil des portes.

*Comment a été travaillé le texte dans la scène de l'ascenseur? Il y a tout un jeu sur le hors champ. Est-ce qu'il était très écrit, car il m'a semblé très haché? Dans **Vanda**, vous disiez que vous répétiez en filmant; dans **En avant jeunesse**, que les scènes étaient parfois retournées quelques mois plus tard et que quelque chose avait mûri entre-temps.*

Oui, en gardant la même liberté... tout en étant en prison. On s'enfermait là tous les jours et on pourrait très bien y être encore aujourd'hui. On s'est fabriqué un ascenseur dans un garage avec trois tôles d'acier, comme dans un studio. On n'a pas de producteur. On s'est installés et on avait des problèmes techniques de plans, de raccords, de raccords lumière. Même si on ne croit pas absolument aux raccords, il fallait faire attention, car Ventura et le soldat sont là tous les deux, côte à côte. On voulait aussi des plans éloignés immenses.

On voulait pouvoir imaginer que Ventura est seul, qu'il n'y a pas de soldat. Et tout à coup, paf, il revient! On savait qu'il y aurait deux ou trois plans d'ensemble. Et tous les autres sont hachés. Cela a demandé un peu d'organisation. Le texte n'était pas complètement prévu.

Et vous avez fait beaucoup de prises?

Le soldat avait ce produit toxique sur le visage qui nous limitait dans le temps. On ne fait jamais des films comme les autres. C'était comme les plongeurs sous l'eau qui font un geste pour remonter. On voulait que ça aille plus vite et Ventura, lui, exigeait des prises et des prises. Il y avait un texte complexe où il y a de tout: des petites choses, des entretiens, des mémoires des Capitaines d'avril. Il y a un peu de Tchekhov, un peu de Tolstoï. Il y a même une phrase de Lacan qui est parfaite, mais ce n'est pas dans la scène de l'ascenseur... je ne dirai pas où. [Rires] Vous êtes trop malins... à vous de la trouver.

Le tournage a-t-il été long?

On a commencé en 2012. On ne tournait pas tous les jours. On avait la voiture avec

le matériel. On était mobilisés pour ça. Mais les jours où on ne tourne pas sont aussi importants, sinon plus importants. On a fini en novembre 2013. On avait la séquence de l'ascenseur qui était déjà montée, une version faite en deux mois. Et après, on a repris le tournage, on a laissé l'ascenseur comme ça, juste pour voir si ça marchait. Cette séquence a été vue par des gens de Cannes et de Locarno. Le Festival de Cannes était intéressé par le film, mais on n'a pas pu finir le montage à temps¹. La séquence de l'ascenseur a fait l'objet d'un film, un court métrage, une version différente qui était une commande.

D'où vient la chanson du film qui parle du genévrier et de l'eau qui «s'est enfuie, hors de la portée de l'homme»?

Il y avait une chanson du même groupe dans *En avant jeunesse*. Il y a ce moment où Ventura est dans une baraque avec son copain. Il s'assoit à table avec lui, met un disque et on écoute une chanson. Le groupe s'appelle Les requins. C'est un groupe capverdien important. Pas juste musicalement. Un des membres était ministre du gouvernement du Cap-Vert

dans les années 1980. C'est un groupe de huit ou neuf musiciens, comme les groupes de soul avec les trompettes, etc. Tous étaient combattants de la guérilla, des combattants du PAIGC de Amilcar Cabral, le fondateur de la Guinée et du Cap-Vert indépendants. Pendant *En avant jeunesse*, on écoutait beaucoup de musique entre nous, toujours des disques, des cassettes, et Ventura avait choisi cette musique pour le film, qui est une sorte d'hymne au jour de l'indépendance du Cap-Vert. Et pour *Cavalo Dinheiro*, on a choisi une chanson qui est sur le même disque du groupe, une chanson de 1967. L'idée, c'était d'avoir une plage de musique et de paroles, de poésie chantée. Et on verrait le quartier aujourd'hui, comme il était, comme il est toujours.

J'imagine que c'est aussi une façon de rattacher le documentaire à la fiction, de prolonger les photos de Jacob Riis, comme on disait tout à l'heure, d'inscrire dans une perspective historique tous les ravages de l'ordre économique. Dans l'ascenseur, le soldat s'adressant à Ventura ne cesse de lui répéter: «Où es-tu maintenant»? Comme Jacques Derrida qui disait à propos des spectres de l'Histoire: «Où irons-nous demain?»² Pour lui, le spectre est par nature un revenant. Donc, quelque chose est appelé à revenir.

Oui, mais ça pourrait être aussi «Raconte encore.» Ou alors: «Où est-ce que tu seras demain?» Ventura m'a fourni une formidable matière; Vitalina et les autres m'ont fait un incroyable cadeau. Tous me font cadeau d'une matière qui est tellement matérielle qu'elle possède aussi son côté non-matière, antimatière. C'est une chose dont on est tous composés, c'est-à-dire qu'il y a des hauts et des bas, des trous et des pleins. Et ce qui est trou noir, ce qui est vide, ce qui est antimatière est aussi fort. Et là, il y avait ces trous et il y en aura toujours, entre moi et Ventura, entre vous et moi, vous et la vie. Tu sais où tu vas déjeuner, mais tu ne sais pas comment tu vas y arriver, comment tu vas poser ton pied. Et ces choses-là font aussi fortement le film. ■

1. Le film a été présenté à Locarno où il a obtenu le Prix de la mise en scène.

2. Voir article Marie-Claude Loiselle, «Interroger les fantômes de l'Histoire», *24 images*, n° 168, p. 17



CAVALO DINHEIRO