



Dans la chambre de Vanda

No quarto da Vanda
de Pedro Costa

Fiche technique

France - 2001 - 2h50

Réalisation, scénario, image :

Pedro Costa

Montage :

Dominique Auvray

Patricia Saramago

Son :

Philippe Morel

Matthieu Imbert



Interprètes :

Vanda Duarte

Manuel Gomes Miranda

Zita Duarte

Lena Duarte

Résumé

La vie m'a méprisée. J'ai habité des maisons fantômes que les autres abandonnaient. Des maisons où même une sorcière n'aurait pas voulu rester. Mais quelquefois, j'ai trouvé une maison qui valait la peine. Toutes mes maisons, toutes les maisons étaient des maisons clandestines. Elles ont été abandonnées. Si on avait été des gens bien... ils ne les auraient pas démolies. Et voilà, maison après maison. J'ai payé plus pour ce que je n'ai pas fait que pour ce que j'ai fait...

Critique

(...) La force du cinéma tient parfois dans sa capacité à ramener des images impossibles. Non pas les images aveugles de reportages - déjà connues, déjà digérées avant d'être tournées -, mais celles du documentaire à la première personne sur un monde reculé, parfois au coin de la rue. Le cinéma accède alors à l'aventure humaine. Il faut pour cela un certain courage, du temps, de la patience, il faut surtout conquérir cet abandon des gens filmés, sans lequel il n'y a pas d'échange.

Pedro Costa réunit ces qualités. Il a filmé Vanda (déjà héroïne d'**Ossos**, ébauche timide mais peut-être nécessaire de ce documentaire radical), sa famille, des amis du voisinage, avant qu'il ne soit trop tard, avant qu'ils ne disparaissent, chassés ailleurs ou anéantis par la came, la maladie ou, comble du non-sens, par les pelleuses qui démolissent de temps à autre une maison, selon une logique obscure proche du hasard. L'une de ces destruc-

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

tions ubuesques est filmée de l'intérieur : le plafond s'effondre, les murs tremblent sous les coups, la caméra - outil archaïque soudainement doué de vie - reste plantée là. Touchant baroud d'honneur. A sa manière, Vanda résiste aussi. En continuant de vivre, en crachant ses poumons sans se plaindre, en faisant un brin de causette avec sa sœur, en inhalant du matin au soir sa poussière d'ange. Elle ne sort pas, sinon pour vendre - geste dérisoire et optimiste à la fois - quelques légumes. Sa chambre, gourbi glacé où défilent d'autres morts-vivants, est son territoire. C'est là qu'elle «plonge» et qu'elle s'affaire, répétant machinalement tous les gestes de la défonce. Dans ce dénuement extrême, quelques objets sont rois : le briquet, la feuille d'aluminium, l'annuaire jauni tout flasque dans lequel Vanda récupère des portions infimes de poudre... Costa n'explique, ne commente rien. En témoin silencieux, il partage simplement quelques moments du quotidien de Vanda et de quelques autres habitants. Dont ce grand Noir, hébété, qui psalmodie des trucs incroyables («la nuit me tombe»), sortes de lentes prières de la désespérance. Ou bien ce jeune garçon timide, en visite chez Vanda, un bouquet de fleurs à la main. Chacun a son histoire, ses deals à gérer ; chacun vaque à ses occupations, s'accroche à ses habitudes, ses rituels, ses obsessions. D'où quelques scènes étonnamment «cocasses», comme celle du Noir surnommé qui fait son «ménage», une seringue pendante à même la peau. C'est de fait un rapport totalement déconnecté à l'espace, au temps et au corps qui est ici à l'œuvre. Un univers dérégulé, mais qui s'autorégule, bon an mal an.

S'il est question de vie et de mort, tout s'écoule sans urgence. Stase hypnotique, obscurité trouée par l'étincelle d'un briquet, le brasillage de la poudre. Dans cette lente agonie, cet éboulement architectural autant qu'intérieur, chaque séquence menace d'être

terminale et l'on comprend le geste fou de Costa : faire du cinéma de première nécessité. Selon une approche pas si éloignée des Goya et Rembrandt d'antan lorsqu'ils peignaient les pouilleux et les gueux, il enregistre l'extrême pauvreté, non pour pleurer, mais pour puiser chez ces gens des raisons de ne pas désespérer, ni de l'humanité ni du cinéma. Pour aussi leur rendre hommage, témoigner sous la forme de portraits enténébrés qu'une lueur vacillante de paix se dégage de leur beauté ruinée.

Jacques Morice
Télérama - 19 septembre 2001

On avait découvert le cinéaste portugais avec le fascinant **Casa de lava**, puis avec le nocturne et terrifiant **Ossos**, tourné à Fontainhas, bidonville cap-verdien de Lisbonne, et son splendide premier long, **Le sang**, une rêverie en noir et blanc fiévreux qui évoquait aussi bien **La nuit du chasseur** que **Moonfleet**. Il y a chez lui à la fois du Lang et du Straub, du Tourneur et du Hou Hsiao-hsien. **Dans la chambre de Vanda** n'est pas scénarisé comme l'était **Ossos**, il repose plus sur la mise en forme après-coup d'un matériau brut enregistré tel quel. La Vanda du titre, c'est Vanda Duarte, actrice principale d'**Ossos**, personne principale de ce nouveau film. Vanda semble passer la majeure partie de sa vie sur son lit où elle fume comme un pompier, s'envoie régulièrement un petit joint de came, tousse et crache comme une tubarde. Elle et son entourage vivent les petites histoires quotidiennes et banales de n'importe quelle famille : complicité entre sœurs, dispute autour d'un poste de télévision...

(...) Ces êtres étranges à nos yeux, comme privés de sève, de moteur et d'horizon futur, au regard parfois hébété, vidé par la drogue, ressemblent par-

fois aux zombies de Tourneur, aux morts vivants de Romero. Le film recèle la beauté de tous les films consacrés à un monde en train de disparaître. S'il y a beaucoup de misère dans la réalité que filme Costa, le cinéaste réussit à ne jamais trébucher dans le piège du misérabilisme ou du pathos, ou de l'esthétisation de surface et de l'édulcoration.

Costa ne demande rien aux personnes qu'il filme. Ces personnes sont irréductibles, irrécupérables, et Costa se "contente" de les regarder, ce qui, pour un cinéaste, constitue la plus belle preuve du respect et de l'amour qu'il puisse porter aux êtres qu'il filme. Autant qu'un choix esthétique, le plan-séquence fixe est ici sans doute un choix éthique, une façon de poser la caméra en dérangeant le moins possible. Mais la matière brute est aussi retravaillée.

En filmant en vidéo, le plus souvent la nuit ou dans des pièces sombres (Vanda est encore un grand film nocturne), Costa retrouve aussi, mais comme par hasard, une certaine picturalité : la source de lumière unique évoque quelques grands maîtres anciens, de Rembrandt à de La Tour, les visages abîmés font resurgir Goya. Toute la force, l'intérêt et la beauté de ce film réside dans ce paradoxe entre enregistrement brut et travail de la matière, contemplation pure et dramaturgie du plan, cohabitation permanente d'une objectivité apparente et d'une subjectivité profonde.

Serge Kaganski
Les Inrockuptibles - 19 septembre 2001

(...) Présenté au Festival de Locarno en 2000, puis à Cinéma du réel en 2001, son nouveau film, **Dans la chambre de Vanda**, se situe dans la lignée directe de **Ossos**, tourné aux portes de Lisbonne, dans un bidonville dénommé Estrela d'Africa où, des ex-colonisés du Cap-Vert aux couches les plus défavori-

sées parmi les autochtones, on semble avoir voulu cantonner toute la misère et toute la souffrance du monde. Tourné avec quelques habitants du quartier, ce film terrifiant élaborait une fiction minimaliste, mais terriblement forte et émouvante, à partir de l'enfer quotidien vécu par ces jeunes héros montrés, sous l'action conjuguée de la pauvreté, de la drogue et du désespoir, comme autant de zombies en devenir. Du moins, et justement par la grâce de la fiction, leurs liens avec l'humanité étaient-ils maintenus et réaffirmés.

Dans la chambre de Vanda semble vouloir leur refuser cette grâce ultime, en réduisant à néant le moindre signe d'espoir. Personnages, intrigue, espace, romanesque, mouvements de caméra, interaction entre les êtres : tout, ou presque, a disparu. (...) **Dans la chambre de Vanda** n'est plus qu'une déliquescence quinte de toux, le hoquet rauque et abominable de la mort qui s'approche.

Aussi bien la mort est-elle devenue la principale figure de ce film, la grande ordonnatrice des sombres rituels qui le constituent. L'écrasement des perspectives, l'absence de profondeur de champ, l'éclipse de la lumière et l'aura des visages, les braseros dans la nuit, les seringues distillant le poison dans les veines, le manque qui torture les corps, les coups sourds des pelleuses, hors champ, qui entreprennent d'éradiquer le ghetto de la surface de la terre : tout, dans ce film, en est le signe annonciateur, esthétiquement magnifié. Chaque plan semble ainsi travaillé par le désir du cinéaste d'offrir une peinture d'apocalypse, dont il serait, dans l'indifférence de tous, le seul témoin et maître d'œuvre. D'une force incontestable, ce point de vue exclusif pose néanmoins la question de sa légitimité.

Jacques Mandelbaum
Le Monde Interactif - 19 sept. 2001

Que la beauté puisse être, en elle-même, expression, que la recherche d'une forme accomplie serve la représentation de réalités inaccessibles autrement, que l'esthétique, en un mot, soit la matière même d'une émotion dans laquelle aucun motif décoratif n'a sa part, toute l'œuvre de Pedro Costa en est la démonstration splendide. Peu de films, comme les siens, manifestent un tel souci de la composition plastique associé à la volonté de représentation d'une réalité aussi sordide. Parmi les cinéastes contemporains, seul Sokourov, peut-être, a tenté le même type d'approche, glaçant les instants dramatiques et la tristesse profonde des sujets sous le vernis d'une forme impeccable et ostensible.

Sujet, matière, instants, sont d'ailleurs indissociables dans ce type de création qui emporte le cinéma en des parages inusités. Ce sont la durée du plan, l'action qui s'y déroule et la beauté de l'image qui constituent complémentai-ement - et contradictoirement - une force d'expression surprenante. Ainsi les plans très longs, imposant une perception temporelle détachée de la durée de l'action, contrarient-ils la lecture conventionnelle de celle-ci ; mais les événements eux-mêmes, suicides, déchéance, misère de tout et de tous, mettent à mal la perfection des lumières et des cadres ; alors qu'enfin ces éléments formels, posés dans un hiératis-me qui exclut par principe toute notion de durée, entrent en conflit avec toute perception temporelle. De telle façon que chacune des composantes de ce cinéma s'empêchent mutuellement de baliser des sentiers battus, de tenir le rôle qui leur est habituellement dévolu, toutes se déséquilibrent assez pour faire percevoir des réalités neuves.

Ou plus exactement des sentiments neufs de réalités pourtant proches. En gagnant en simplicité au fil de ses productions, Costa gagne aussi en épaisseur sensible, en poésie brute, pour atteindre avec **Dans la chambre de**

Vanda une épure dont l'évidence le dispute à l'inabordable, et le sublime au dégoût.

Les deux premiers opus de Pedro Costa se distinguent assez nettement des derniers en ce qu'ils reposent sur une trame narrative plus manifeste, une structure plus romanesque, qui disparaîtra ensuite sous la puissance de la matière filmée. Il y a encore dans **Le sang** et **Casa de Lava** des mystères à élucider, des relations entre personnages qui, en évoluant, font «avancer l'action», et il y a surtout une volonté de traiter ces histoires et ces énigmes, il y a une stratégie narrative, dont l'habileté parfois supplante l'effet proprement dramatique. On sent dans ces deux films déjà si singuliers une sorte d'écartèlement entre la volonté plastique du traitement et le projet narratif lui-même. Une grande part de la force d'expression du **Sang** tend à se disperser en cherchant une légitimité dans l'énigme qui sous-tend l'articulation des situations, et qui colle aux personnages. Comme si, en définitive, il n'y avait plus à l'écran qu'une illustration, souvent fascinante, glaçant les nerfs et imposant ses fuites magistrales, mais seconde par rapport à la trame écrite.

L'explication sous-jacente que fournit le scénario se heurte à la logique d'une représentation perceptive, et l'une l'autre s'affaiblissent, à mon sens, plutôt que de se relancer. Le talent de Costa a précisément été, au-delà de ses qualités propres, de comprendre ces contradictions, et de faire très vite confiance aux images plutôt qu'aux intrigues préalables. Plus précisément, d'oser faire naître les intrigues de la matière cinématographique, de l'épaisseur des images, et non l'inverse.

Dans **Casa de Lava**, ce sont les personnages qui portent cet équilibre ; ce sont leurs corps, leurs déplacements, leurs relations qui trament petit à petit le récit, cristallisant l'intérêt sur eux, effaçant l'hypothétique importance d'une énigme première. Comme chez

Antonioni, c'est la disparition de l'intrigue au profit des mouvements, c'est la prise en charge du temps et du lieu par les personnages qui développent pour le spectateur une dramaturgie nouvelle. Les identités, comme les signes froids de compréhension, disparaissent au profit d'une saisie tâtonnante du monde, d'une intelligence parcelle, mais dont les échos ne cessent de vibrer. On ne sait rien du passé des uns et des autres, on ne sait rien des causes, des sentiments accumulés ou des événements antérieurs ; à aucun moment, surtout, la connaissance de ces éléments ne semble être une solution, un levier de compréhension. Seules les réactions importent, seule la totalité des agrégats qui modèlent le présent - jamais leur analyse. Dans **Casa de Lava** se met en place une des caractéristiques majeure du cinéma de Pedro Costa, le rapport physique, immédiat, qu'entretiennent avec les lieux les personnages principaux. C'est la rencontre des uns et des autres qui crée l'intrigue pour le spectateur, qui crée l'œuvre elle-même. Une femme perdue dans les nuits désertes du Cap-Vert, une autre dans l'espace confiné de sa maison sur le port, une construction à la sortie du village, au loin un chantier, de l'argent, du travail, ailleurs : c'est à une topologie des attentes et des frustrations, un cadastre précis des rêves opaques que les images de Costa nous convient. Elles créent elles-mêmes, en effet, ces sentiments de perte autant que de plénitude qui semblent habiter les personnages en même temps qu'ils nous touchent. Rien n'est compris de l'extérieur, dans cette trame serrée de sensations que si peu d'événements viennent occuper : c'est l'accumulation des perceptions, le sentiment d'un « être là », qui offrent au spectateur sa place dans le film.

Dans un même quartier de Lisbonne, se déroulent les deux films suivants de Costa : **Ossos** est l'histoire d'un couple, de son bébé, de l'errance des uns et des autres au plus profond d'une misère

suintante, étouffante, qui paradoxalement tient les corps debout en même temps qu'elle les gangrène. **Dans la chambre de Vanda**, quant à lui, est un documentaire, au sens où il ne se fonde sur aucun scénario, et où les protagonistes sont filmés dans leur ordinaire : Vanda est l'une des actrice d'**Ossos**, et autour d'elle, chez elle, ce sont ses frères et ses parents que l'on voit évoluer, sur le tempo étrange de très longs cadres fixes. (...)

Dans la chambre de Vanda, "documentaire" confirme à quel point les émotions d'**Ossos** étaient élaborées à partir des corps, de la matière lumineuse, de *l'engagement plastique* de l'image, et non d'un enchaînement narratif préexistant. (...)

Vincent Amiel

Positif n°488 - Octobre 2001

Le réalisateur

Le sang (1990), **La maison de lave** (1994), **Ossos** (1997), **Dans la chambre de Vanda** (2000) : en l'espace d'une décennie et à travers quatre longs métrages, Pedro Costa, né en 1959 à Lisbonne, peut se targuer d'être parvenu à une double consécration. La première tient à son œuvre, d'une rigueur et d'une cohérence admirables. La seconde, qui découle de la première, tient à la place qu'il occupe désormais en toute légitimité dans l'histoire du cinéma portugais, qui le désigne comme le plus digne et prometteur héritier des grands maîtres du miraculeux terreau lusitanien, depuis Manoel de Oliveira jusqu'à Joao Cesar Monteiro, en passant par Paulo Rocha et Antonio Reis.

Jacques Mandelbaum

Le Monde Interactif - 19 sept. 2001

Filmographie

| | |
|---------------------------------|------|
| Le Sang | 1990 |
| La maison de lave | 1994 |
| Ossos | 1997 |
| Dans la chambre de Vanda | 2000 |

Documents disponibles au France

Cahiers du cinéma n° 536 et 560
Fiches du Cinéma n°1621
Positif n°488 et 490