

LE FILM *GAGNER LA VIE* DE JOÃO CANIJO : DE CIDÁLIA À ANTIGONE

José Manuel DA COSTA ESTEVES

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Chaire Lindley Cintra – Camões-I.P.

CRILUS/EA 360-Études romanes

Passer un pont, traverser un fleuve, franchir une frontière, c'est quitter l'espace intime et familial où l'on est à sa place pour pénétrer dans un horizon différent, en espace étranger, inconnu, où l'on risque, confronté à ce qui est autre, de se découvrir sans lieu propre, sans identité.

Jean-Pierre Vernant¹

Nous nous proposons d'aborder la représentation d'une femme portugaise, émigrée en France, dans *Gagner la vie* (2001) du cinéaste João Canijo. Si le film présente des aspects proches du documentaire, relevant plutôt de la sociologie (la femme et le travail, l'univers familial, les rapports sociaux et par extension les émigrés portugais), ce qui nous intéresse ici est la fusion d'une expérience de vie de la sphère privée – celle du personnage de Cidália, condamné à la loi du silence, dans un univers qui l'accueille pour « gagner sa vie » – avec la sphère publique, la *polis*, un événement tragique amenant la protagoniste à rompre son mutisme.

Au fur et mesure que Cidália prend possession de sa voix, par la parole, le chant, le cri, affrontant et défiant la communauté et le pouvoir, elle crée simultanément son identité et « gagne » un nouveau sens pour sa vie, entamant un parcours jalonné de pertes et de blessures. La voix de l'héroïne se transcende pour s'inscrire dans une communauté de

1. Jean-Pierre Vernant, *La traversée des frontières*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 179.

citoyens responsables, pour incarner un versant tragique où résonnent la voix d'Orphée mais surtout celle d'Antigone.

Avec ce film, João Canijo² poursuit son travail de questionnement de la société portugaise, déjà évident dans ses documentaires, et commence le cycle vers lequel s'achemine son œuvre, celui de montrer les diverses couches de la « portugalité », urbaine, rurale ou maritime : qu'il s'agisse de la vie des pêcheurs, vue et vécue par les femmes dans son dernier film-fiction *É o Amor (Obrigação)* ou du Portugal de 1940 vu par les Européens réfugiés de la Seconde Guerre mondiale ou qui avaient choisi Lisbonne comme lieu de passage vers d'autres continents (*Fantasia Lusitana*). *Gagner la vie*³ est l'histoire de Cidália, émigrée en France, dont la vie subit un bouleversement total quand son fils aîné est abattu au cours d'une fusillade.

La diégèse peut être résumée en quelques lignes : Portugaise de 36 ans, Cidália vit avec sa famille, son mari (Adelino), deux enfants et sa sœur (Celestina), dans une communauté d'émigrants portugais, à Villeneuve-Saint-Georges, ville de la banlieue de Paris. Le quotidien du couple se limite à un travail intensif : elle, dans une entreprise de nettoyage ; lui, maçon, travailleur indépendant et en faillite. Paradigme

2. João Canijo est né en 1957 ; il a fait des études d'histoire à l'université de Porto. Il débute au cinéma comme assistant réalisateur de Wim Wenders (*L'État des choses*, 1982), de Jaime Silva (*Fim de Estação*, 1982), de Paulo Rocha (*O Desejado*, 1987), mais aussi de Manoel de Oliveira, d'Alain Tanner et de Werner Schroeter. En 1988, il réalise son premier long métrage (*Trois sans moi*) et commence une collaboration avec la télévision portugaise, d'abord avec la série *Alentejo Sem Lei* (RTP) et en 1996, *Sai da Minha Vida* (SIC). À partir de 1998, avec le film *Chaussures noires*, il s'affirme définitivement par le choix du long métrage : en 2001, *Gagner la vie*, *Nuit noire* (2003), présenté à Cannes en 2004, *Mal Nascida* (2007), *Fantasia Lusitana* (2010), *Sangue do Meu Sangue* (2011), choisi pour les « Oscars » comme meilleur film étranger. En 2013, il réalise le documentaire-fiction *É o amor (Obrigação)*. Au théâtre il a mis en scène des pièces de David Mamet et d'Eugene O'Neill, entre autres.

3. Co-production Madragoa Filmes, RTP et Gemini Films. Dans les rôles principaux : Rita Blanco (Cidália), Adriano Luz (Adelino), Celestina (Teresa Madruga), Olivier Leite (Orlando), Adérito (Luís Rego). Photographie : Mário Castanheira ; son : Philippe Morel ; montage : João Braz ; décors : Mathieu Manut ; musique : Alexandre Soares ; scénario et dialogues de João Canijo et de Céline Pouillon à partir de la version originale de Pierre Hodgson ; directeur de production : Philippe Rey ; producteur : Paulo Branco ; durée 114'. Le film a participé à la sélection officielle de « Un Certain Regard » du Festival de Cannes (2001), au *Compemporary World Cinema* du Festival de Toronto (2001), au « Nouveau Cinéma, Nouveaux Média » du Festival de Montréal (2001). Dans le rôle principal, Rita Blanco a été primée avec le « Globo de Ouro » (2002), prix qui, au Portugal, récompense la meilleure comédienne.

de tant de Portugais en France, il est de ces ouvriers qui commencent à travailler à l'aube et dont le travail se prolonge jusqu'à la tombée de la nuit. Cette micro société vit entre soi et fait tout son possible pour « ne pas se faire remarquer », sa caractéristique principale étant son invisibilité dans le tissu social complexe de la société française. Les seuls Français présents dans le film sont les policiers, le commissaire et le prêtre. En dehors du monde du travail, les seuls moments qui réunissent les personnages sont de l'ordre du rituel : la messe, la fête de l'association locale, (une fête organisée pour la fin du mandat du président), avec tous ces ingrédients – le groupe de danse folklorique, le bal, le concert de Romana⁴, la nourriture, les moments passés entre hommes dans les bistrots.

C'est dans ce contexte d'une vie « nue » où rien ne se passe et où chacun à sa manière lutte pour « gagner sa vie », que vient s'inscrire la mort violente et mystérieuse du fils aîné. Elle va provoquer la catastrophe, dans tous les sens du terme, déclenchant la tragédie qui s'abat sur la famille en même temps qu'elle fait s'écrouler la structure des rapports familiaux, professionnels et sociaux ainsi que tous les liens symboliques de cette communauté, mettant fin à son enfermement et à son invisibilité⁵. Cidália, témoignant d'une forte personnalité, refuse les explications officielles, peu éclairantes et brise le silence ; elle interroge directement les représentants du pouvoir, organise les éléments de la communauté, essayant de les convaincre de signer une pétition pour que la police ne tire pas sur leurs enfants. Elle prend la parole en public pendant la fête de l'association : elle possède un savoir qui lui permet de comprendre les comportements ancestraux de ses concitoyens et de toute sa famille qui veulent à tout prix la dissuader de poursuivre sa démarche. « Ce pays est aussi à nous » sera sa devise,

4. Romana est une chanteuse portugaise de musique populaire qui joue son propre rôle dans ce film.

5. Sans l'appui des autorités et isolée de la société française, la communauté portugaise fait tout pour ne pas être remarquée jusqu'à être oubliée. Main-d'œuvre très appréciée et soumise, les Portugais vivaient entre eux, silencieusement, sans aucune forme de participation aux mouvements ouvriers, comme s'ils étaient des êtres invisibles dans le pays d'accueil. Un épisode, survenu en 1964 ou 1968, selon les versions, a attiré cependant l'attention des autorités françaises et des médias, quand les forces policières sont intervenues pour enlever le drapeau portugais qu'un groupe d'émigrés portugais avait hissé dans le bidonville de Champigny. Pour l'histoire de ce célèbre bidonville, voir le livre de Marie-Christine Volovitch Tavares, *Portugais à Champigny, le temps des baraquas*, Paris, Autrement H.S., n° 86, 1995.

répétée à plusieurs reprises et à des moments où la tension et l'hostilité montent contre elle. Cidália sait qu'elle doit poursuivre son combat, solitaire, comme tous les héros ; elle gagne en corps et en épaisseur maintenant qu'elle a une vie qui n'est pas seulement circonscrite à la communauté ; qu'elle est aussi un corps politique, avec une voix et une volonté, qui inévitablement l'amèneront à la mort ; elle se transfigure dès lors en une autre femme, avec un nouveau sens pour la vie qui la transcende.

Temps et parcours de Cidália : la voix d'Orphée

Dans ce récit filmique, l'intrigue, évoquée brièvement plus haut, n'est pas très importante ; ce qui compte, ce qui prend du relief et se projette, c'est l'exemplarité des actes de Cidália. En effet, elle prend les devants, au prix de sa propre vie ; elle fait plier ceux qui veulent l'empêcher d'être un corps et une voix pour « gagner la vie », non dans le sens restrictif de gagner son pain, mais dans le sens de « gagner » son combat avec « la vie », puisque sa disparition à la fin, comme une mort annoncée, laisse place au mystère. Cidália s'installe ainsi définitivement dans la pérennité qui transcende le temps et l'espace, les contingences humaines, pour incarner des mythes fondateurs de la culture occidentale.

Le bâillonnement imposé est sûrement l'une des plus grandes violences que les hommes s'imposent pour des raisons de pouvoir. Nier la voix est à la fois nier les capacités intellectuelles de penser et d'évoquer (*ex vocare*), de se remémorer, mais c'est aussi retirer à chaque être ce qu'il a de plus personnel, d'unique et d'intransmissible et qui le définit : sa voix, sa façon de l'exécuter, de dire la parole avec sa musicalité et ses rythmes spécifiques. On se souvient qu'Orphée, avec la puissance de sa voix, a vaincu les forces les plus obscures pour arracher à la mort et ramener à la vie sa bien aimée, Eurydice, à condition de ne pas se retourner, avant d'arriver au royaume de la lumière. Orphée, symbole du poète-chanteur avec sa lyre, est incarné dans le film par Cidália. En effet, João Canijo installe le chant, dès les premières secondes du film, avec la litanie en honneur à Notre-Dame, chant collectif dans une assemblée, empreinte de dévotion, qui n'a pas honte de sa voix, qui s'élève en portugais, dans ce temps et en ce lieu ritualisés et donc sanctionnés par la norme. Seule, Cidália, debout et

silencieuse, observe et entend cette communauté d'« agneaux » qui chantent à l'unisson, dressant une barrière entre elle et ce « troupeau ».

Après l'assassinat de son fils Álvaro, évoquant la mémoire de son fils mort, elle refuse la passivité de ses compatriotes face au pouvoir. Elle est à la fois *Mater Dolorosa* et une figuration du Christ qui saigne ; elle déclenche un sentiment de compassion chez les autres qu'elle refuse sans qu'ils arrivent à comprendre pourquoi. En effet, le personnage cherche le sens de la responsabilité du pouvoir face à ses actes. C'est avec des mots, dont elle a pleinement conscience de la valeur, c'est consciente de ses droits civiques dans la *polis* qu'elle exécute la montée et la descente des escaliers dans les bâtiments du HLM – symbole d'un parcours d'ascension et de chute – en quête de sens, demandant qu'on signe sa pétition, obligeant ainsi les autres Portugais à se responsabiliser et à se positionner par un geste politique. C'est avec un chant de travail que Cidália organise la marche des femmes, rythmée par le son scandé et sec du tambour qu'elle joue. Cette fois, à une seule voix, défiant les représentants de la force et du pouvoir toutes les femmes chantent jusqu'au commissariat : « Ici dans la moisson on ne gagne rien/ici on ne gagne pas son pain ». La voix devient verbe, dans le sens de l'activité de création, *logos*, une force venue d'ailleurs pour affronter les royaumes interdits. Cette manifestation du mythe orphique devient encore plus percutante, au moment où face au silence des policiers, le chant s'arrête, pour donner toute sa place au roulement tonitruant du tambour qui, d'un son répétitif et sec, passe à un son agressif, de plus en plus fort et rapide. Ce passage devient nucléaire dans le film, car à partir de cette scène, rien ne peut se passer autrement. Le chant devient tonnerre et foudre, comme un chant guerrier, capable d'affronter toutes les formes de pouvoir. Le tambour est symbole du son primordial qui fait écho aux sons de l'univers même, son de battements de cœur, sons de résistance psychologique, car il fait face et vainc l'ennemi ; il est voix d'alarme, voix offensive, voix de médiation entre le haut et le bas, enfin voix de l'existence humaine. La voix devient transgressive, autonome, deuil qui prend la place de l'être disparu, voix de l'âme et non du corps déjà dépourvu de vie biologique, mais pleine d'énergie vitale, et donc *logos*. Le chant s'oppose ici fortement à l'oubli et incarne tout ce que la mort vole à chaque instant, faisant de lui matière vivante⁶.

6. Christian L. Hart Nibbrig, *Voix Fantômes. La littérature à portée d'oreille*, Paris,

Cidália, à la fête de l'association, rompt aussi avec la règle du lieu, celui du divertissement léger, incarné dans la voix et les chansons de Romana, pour prendre la parole et affirmer une fois de plus son message de mère et citoyenne, *con-voquant* la mémoire de son fils : « Nous sommes ici dans ce qui est à nous. Mon fils a été tué, mais tout le monde s'en fout. Mais on ne devrait pas. Nos enfants sont nés en France, le pays que nous avons choisi pour qu'ils grandissent ». Cidália/Orphée va accomplir complètement son rôle quand elle prête sa voix au chant, en s'appropriant le poème de Luís de Camões « *Com que voz* », mis en musique par Alain Oulman pour la voix d'Amália Rodrigues, la plus illustre représentante du *fado*.

La présence de ce *fado* montre bien les choix judicieux de João Canijo : il s'agit d'un poème de celui qui est considéré comme le prince des poètes portugais, symbole d'un État-nation, dont la qualité de la composition musicale a été faite à la hauteur de la voix nationale d'Amália, tous les deux habilement mis au service de la « portugalité ». Dans ce sonnet-paroles de *fado*, le mot utilisé par Camões est lié à son sens étymologique, c'est-à-dire le *fatum* comme lamentation, destin, vie pleine de tristesse et sans illusions, tout un programme tragique qui inexorablement rapproche Cidália du moment capital. Le moment où elle dit adieu à la vie, quand elle met ses vêtements et ses outils de travail à la poubelle dans son entreprise de nettoyage, qu'elle ferme le couvercle, enterrant sa vie et ses vestiges, jetant un dernier regard en arrière à cet espace, pour ensuite se recueillir, en position fœtale dans l'espace tracé à la craie par terre où a été tué son fils. Cidália n'est plus de cette vie quand, solitaire, elle traverse le pont sur la Seine (traversée qui fait écho au passage du pont/ passerelle sur les lignes du chemin de fer quand elle apprend la mort de son fils ; les ponts fonctionnent dans le film comme des lieux de passage et de médiation), parcours entrecoupé par le passage des autobus. Les moyens de transport sont liés de façon métonymique à Cidália – elle était conductrice de la fourgonnette qui servait à transporter ses collègues sur leur lieu de travail –, ces transports, comme des ponts, qui suggèrent le passage de portes, de seuils, de frontières, de barrières ou même de trépas. Cidália détourne son regard une dernière fois, disparaît entre deux autobus qui se croisent, quitte l'espace qu'elle laisse vide de sa présence. Orphée en se retournant, désobéit aux dieux et à leurs lois, condamne une seconde fois Eu-

rydice à la mort ; il n'aura que la voix pour chanter éternellement son absence. Cidália se condamne, mais elle est surtout condamnée par les autres, la famille, les collègues de travail, la communauté, tous lui ont tourné le dos : Cidália fond en elle Orphée et Eurydice, en réunissant ce qui était séparé, symbole d'une unité primordiale pour renaître ailleurs où elle pourra « gagner la vie ».

La voix d'Antigone

Mais nous ne pouvons pas omettre de convoquer aussi une figure de femme, d'origine grecque, qui parcourt et nourrit la culture occidentale et qui plane sur le film : Antigone. Elle est à la base de la tragédie qui se déroule dans *Gagner la vie*. Antigone, condamnée à vivre murée, morte-vivante parce qu'elle a désobéi à Créon en voulant donner une sépulture digne, même si c'est de manière symbolique, à son frère Polynice, pour que son âme puisse trouver la paix. En effet les âmes prosrites sans droit à une sépulture ne pouvaient pas traverser le fleuve qui les amènerait au Royaume des Morts. Antigone accomplit d'abord son devoir sacré, puis se suicide dans sa prison, préférant s'arracher à la vie que de vivre « morte ». Symbole de la fidélité aux valeurs et aux principes qui lui donnent une ligne de conduite, elle accepte de défier la loi de l'État, en disant non, et d'affronter Créon lorsque, face à lui, elle lui lance, dans une des versions de la tragédie, que sa loi, n'est pas celle des dieux, ni celle de la Justice.

Les points de ressemblance entre Cidália / Antigone sont évidents dans le film : la désobéissance aux normes de la communauté qui lui impose une muselière qu'elle arrache et jette, le défi à l'État avec la marche jusqu'au commissariat, le fait de vouloir donner une sépulture à son fils, qui dans le film se concrétise par le désir profond de connaître la vérité sur sa mort, pour qu'il puisse reposer en paix, le refus frontal et absolu de la passivité de sa sœur Celestina qui, en quelque sorte, est le *remake* d'Ismène dans la tragédie, car elle ne se solidarise pas avec l'action de Cidália. Cette dernière se suicide aussi, comme Antigone ; elle s'engage, toute seule, vers la mort quand elle trouve sa sépulture, devinée par le spectateur, dans la Seine, pour faire justice à ce que Cidália répète comme un *leit-motiv* : « Nous sommes ici dans ce qui est à nous », dans la vie et dans la mort. Devant l'incapacité d'agir et de réagir de la société, de la communauté, de ses collègues de travail,

du cercle plus proche, elle se sacrifie. Cidália, comme Antigone, coupe tous les ponts, personnage d'une grande lucidité elle sait quel est le prix fort à payer pour son obstination et sa désobéissance.

Dans *Gagner la Vie*, João Canijo, déplace ainsi la tragédie des dieux pour l'installer dans le quotidien d'une communauté de Portugais émigrés, indiquant la tendance de leur caractère à tout accepter, sans désobéir, avec une grande passivité, comme certaines communautés qui vivent à l'écart de la réalité environnante, dans un temps déconnecté de la contemporanéité. Mais le film gagne aussi un sens plus universel et profond à travers le dialogue sous-jacent avec des mythes fondateurs de l'identité européenne : Cidália est l'ombre d'Orphée car, avec sa voix, elle donne vie aux morts, et elle est aussi Antigone, figure de la perte pour avoir voulu lutter contre le bannissement, plaçant le film de João Canijo sous un angle plus profond d'un point de vue éthique qui défie les lois symboliques ou celles de l'État. Avec sa disparition, Cidália s'inscrit dans le temps, dépasse le drame individuel et familial, pour nous interroger sur le sens de notre société et de notre monde, pour enfin « gagner la vie ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANDT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Laffont, 1982.

DA COSTA ESTEVES, José Manuel, « Exílio, saudade e sua superação na poesia das mulheres da comunidade portuguesa em França », in SEABRA, Leonor, ESPADINHA, Maria Antónia (org.), *A Vez e a Voz da Mulher Portuguesa na Diáspora : Macau e outros Lugares. Actas do III Congresso*, Macau, Universidade de Macau, 2009, p. 211-226.

HAMILTON, Edith, *La Mythologie*, Verviers, Marabout, 1978, 414 p.

MENDES, Ana Paula Coutinho, « Telas simbólicas em torno da migração portuguesa : os nós e os laços da família », in *Lentes Bifocais : Representações da Diáspora Portuguesa do Século XX*, Porto, 2009, p. 229-241.

NIBBRIG, Christian L. Hart, *Voix Fantômes. La littérature à portée d'oreille*, Paris, Van Dieren Éditeur, 2008, 153 p.

SÓFOCLES, *Antígona*, 10^{ème} édition, introduction, version du grec et notes de Maria Helena Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, 137 p.

STEINER, George, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986, 346 p.

_____, *La mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1993, 343 p.

TABUCCHI, Antonio, « Un univers dans une syllabe », postface à l'édition française du roman *Requiem. Une Hallucination*, Paris, Gallimard, 1993, p. 153-185.

VERNANT, Jean-Pierre, *L'Individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1985, 232 p.

VOLOVITCH-TAVARES, *Portugais à Champigny, le temps des barraques*, Paris, Autrement H.S., n° 86, 1995, 155 p.

FILM

Gagner la vie, réalisateur João Canijo, Madragoa Filmes, 2001.