

La comédie de Dieu de João Cesar Monteiro

Gérard Grugeau

Numéro 83-84, automne 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23381ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Grugeau, G. (1996). Compte rendu de [*La comédie de Dieu* de João Cesar Monteiro]. *24 images*, (83-84), 62–64.

LA COMÉDIE DE DIEU DE JOÃO CESAR MONTEIRO

VU AU FESTIVAL DU NOUVEAU CINÉMA...

PAR GÉRARD GRUGEAU

«Notre destin est palimpseste insondable, équivoque. Qui sommes-nous, si identiques à nous-mêmes et à rien du tout? À quoi ressemble notre vague et si obscure étrangeté?»

Monteiro ¹

Grande révélation du Festival du nouveau cinéma 1996, *La comédie de Dieu* du cinéaste portugais João Cesar Monteiro (*Silvestre* 1981, *A Flor do Mar* 1986) s'ouvre sur l'étonnant plan fixe d'une somptueuse galaxie verdâtre qui s'offre énigmatiquement à notre regard tel un immense «anus solaire» sur fond de musique céleste de Claudio Monteverdi. Que le bien nommé Jean de Dieu soit le maître

petite histoire que João Cidade (Jean de Dieu) était un religieux portugais du 16^e siècle qui émigra à Grenade et se dévoua aux malades et aux laissés-pour-compte avant de fonder l'ordre des Frères hospitaliers. Sorte de «clochard de Dieu» en haillons, il passa longtemps pour fou aux yeux des bonnes âmes de l'époque. C'est donc nourri de «cette folie sacrée» que Monteiro, cinéaste et interprète, investit avec une conscience poétique exacerbée du monde et une verve iconoclaste des plus réjouissantes le mythe de Jean de Dieu pour le retranscrire en un récit picaresque visionnaire et libertaire qui prendra à l'écran la forme d'une foisonnante trilogie. *Souvenirs de la maison jaune* (1989) en constituait le premier volet et *Les noces de Dieu* actuellement en préparation clôtureront le triptyque imagé d'inspiration fortement littéraire.

glace qui saura concentrer tous les parfums et ravir les langues connaisseur et gourmandes règne en maître et en poète absolu sur le luxuriant jardin des délices né de son cerveau exalté. Sa mission: bien sûr célébrer la vie, mais aussi apprendre au petit personnel composé de belles jeunes filles en fleur (Cláudia Teixeira et Raquel Ascensão, sublimement filmées) à «servir humblement la communauté» tout en combattant inlassablement les agents pathogènes qui menacent l'hygiène publique. Des jeunes filles à «la grâce légère encore pleine de timidité» (Rosarinho) ou à «l'audace pleine de réserve» (Joaninha) — pour reprendre les vers du poète Camoens cité à deux reprises — que Jean de Dieu aime initier à des plaisirs plus concupiscent lors de petites soirées coquines, où les saveurs de la bonne chère s'allient souvent à l'éclat de la chair florissante. Car, de l'autre côté du miroir, notre agitateur des sens, notre titilleur de la papille gustative, est aussi une sorte de «monstre urbain» profanateur, de grand séducteur et collectionneur de poils pubiens féminins devant l'Éternel (c'est-à-dire lui-même) qu'il classe méthodiquement dans son Livre des pensées. Tout Dieu qu'il soit, notre homme a aussi un corps et c'est là que la notion de corps à l'écran prend toute son importance. Incarné par Monteiro, Jean de Dieu apparaît comme un corps singulier, burlesque, presque surréel: une silhouette filiforme et crispée à la Nosferatu, le Max Monteiro crédité au générique se voulant un clin d'œil à l'acteur allemand Max Schreck qui a immortalisé le film de Murnau. Et ce corps hante pour nous un paysage inédit d'une incommensurable richesse puisque, avec une inventivité d'un non-conformisme absolu (Jean de Dieu déjoue tout ordre social et moral), le récit porteur de «toute l'énergie calorifique du monde» à l'instar des divines créations du maître-glacier, se vit comme un fascinant voyage dans la cosmogonie intérieure d'un artiste qui érotise le réel pour mieux en extraire tous les sucs enivrants. Ce chantre du quotidien sensualisé, ce vampire licencieux qui trempe ses lèvres à la coupe du sublime et de l'abject, hante le Lisbonne mélancolique des poètes peuplé de femmes au balcon, peignant leur chevelure ondoyante, et le quartier populaire de l'Alfama avec ses étals de poissons et de viandes crues et sanguinolentes qui incitent à la débauche plurielle des sens (ce qui nous vaut au passage la malicieuse séquence de l'Agnus Dei,



COLLECTION CAHIERS DU CINÉMA

Jean de Dieu (Max Monteiro, à gauche) rattrapé par l'ordre établi: le boucher et père de Joaninha.

de cérémonie de l'odyssée prométhéenne qui nous attend n'étonnera alors personne. Le film de Monteiro s'impose en effet rapidement à nous comme un macrocosme unique, façonné de toutes pièces par un cinéaste-démiurge qui s'empare de l'univers entier pour le plier aux extravagances raffinées de son désir et ainsi mieux déchirer les voiles de notre perception. Rappelons pour la

Dans le deuxième volet, *La comédie de Dieu*, nous retrouvons Jean de Dieu en maître-glacier au «Paradis de la Glace», une boutique de renom sise dans le vieux Lisbonne. Même si Judite (Manuela de Freitas), la femme aux nombreuses verges, en est la patronne vociférante et sans scrupules, c'est incontestablement Jean de Dieu qui est l'âme de l'auguste maison. «Une âme qui n'a de compte à rendre à personne», car notre obscur artisan toujours en quête de la

avec son contrepoint musical d'une ironie décapante). Qui dit vampirisme dit, selon Alexandre Astruc à propos justement de Murnau: «Présence diffuse d'un irrémédiable qui va ronger et corrompre chaque image». D'où l'attente du récit savamment entretenue par le cinéaste comme promesse vampirique de la suite du monde selon Monteiro, le rêveur rebelle féru de surréalisme.

Ici l'irrémédiable est indissociable de la séduction et «du mythe tragique de la stratégie» dans lequel se débat notre érotomane invétééré, perclus d'âpres obsessions. Kierkegaard voyait dans la séduction «l'histoire d'un meurtre, ou plutôt d'une immolation esthétique et sacrificielle»² où l'esprit seul serait le maître du jeu. Jean de Dieu obéit à ce scénario spirituel et pragmatique de la séduction. Face à Rosarinho et à Joaninha, il redouble de traits d'esprit. Souveraine et ludique, la parole (*La comédie de Dieu* est un bijou d'écriture) se fait volutes aériennes, envolées sentencieuses, circonvolutions inquiétantes à force de se répandre en de vénéneuses effluves d'une douceur onctueuse. Jean de Dieu se fait ainsi le chantre d'une sorte de nouvelle dialectique érotique et l'orchestrateur de rituels subtils, régis par une esthétique où le jeu des

signes et l'artifice sont rois. On pense ici à la belle séquence du miroir où le cinéaste enferme le doux visage de Rosarinho dans un camée qui devient alors instrument «ironique et diabolique» de l'esthétique du séducteur. Par sa scansion, le poème de Camoens lu en voix off participe de cette stratégie du rapt spirituel. La séquence illustre les réflexions de Baudrillard sur la séduction: «Les miroirs sont les chiens des apparences. Mais leur fidélité est captieuse et ils ne font qu'attendre qu'on se prenne à leur reflet. La jeune fille va tomber captive de ce miroir qui la pense et l'analyse à son insu»³. La stratégie de leurre atteint bien sûr des sommets de raffinement et d'émotion pure dans le sublime bloc de séquences entre Joaninha et Jean de Dieu sur qui viennent de «descendre les langues de l'enfer», à la suite de l'apparition de cette «vierge-enfant» dans la singulière existence du glacier esthète. Puissante parce que dépourvue de toute ostentation, rigoureuse dans sa grâce et sa légèreté à l'image de certaines toiles de Goya, la mise en scène de Monteiro induit là de véritables moments d'anthologie. Se crée alors à l'écran un espace-temps sans temps, avec ses plans longs souvent fixes et frontaux (l'individu au centre de toute perspective) qui respirent d'eux-

mêmes tout en suscitant une formidable mise à l'épreuve de la durée. Expérience d'ailleurs fièrement revendiquée tout au long du film: voir précédemment la musicalité interne du plan de dix minutes qui réunit les corps en mouvement de Rosarinho et de Jean de Dieu dans l'extase wagnérienne d'une chorégraphie érotico-aquatique. Maître de l'univers, maître d'un Éden avant le péché, Monteiro met le spectateur-astronaute littéralement en état d'apesanteur dans l'éblouissante voie lactée de son imaginaire débridé. Il nous convie à des rituels orientalisants, à des cérémoniaux érotiques pétris de contradictions (Jean de Dieu tient autant du «fou mythique» burlesque que de Landru ou du divin marquis version soft) où le pur (le bain de lait) côtoie l'impur (le pipi au «goût amer et patriotique») et sur lesquels plane parfois l'ombre de Bataille (la désopilante séquence des œufs qui rappelle la prose étoilée et sombre de *L'histoire de l'œil* où l'œuf se confond avec l'œil, le regard). En suspens, comme détaché, le récit exacerbe l'attente saturée de désir. Il diffère le passage à l'acte et multiplie les moments spirituels, voire mystiques, comme des morceaux d'étoiles (ou des billes opalescentes) illuminant une mise en scène épurée et suggestive qui irradie

Un «vaya con dios» pour l'ange Joaninha (Cláudia Teixeira) ... en attendant le «Paradis».





Face au Tage, la leçon de natation: Jean de Dieu et Rosarinho (Raquel Ascensão).

littéralement dans l'accomplissement de sa jouissance esthétique (savante utilisation des décors et des accessoires comme cette table qui s'ouvre sur le désir féminin et la vulve de la coupe «Paradis»). Citons là encore Baudrillard: «Le séducteur est celui qui sait laisser flotter les signes, sachant que leur suspens est favorable et va dans le sens du destin. Ne pas épuiser les signes sur le champ, mais attendre le moment où ils se répondront tous les uns aux autres, créant une conjoncture tout à fait particulière de vertige et d'effondrement»⁴. Quelques poils de collection dans une petite culotte et un vénérable jet d'urine («ce coup de feu vu comme une lumière» chez Bataille) dissous dans le lait et censé donner à une future création du maître-glacier son parfum incomparable, voilà tout ce qu'il restera de cette nuit vertigineuse qui ne sera bientôt plus que le lieu mélancolique d'une «histoire de l'œil» sans lendemain.

L'ordre moral reprendra un temps le dessus. Le «perversi sexuel» sera d'abord châtié (séquence digne des histoires sans paroles burlesques de notre enfance) par Evaristo, boucher de son état et père de Joaquina, avant d'être peu après vertement expulsé du «Paradis» par Judite, qui aura américanisé son fonds de commerce et ainsi sacrifié tout un art de faire et de vivre sur l'autel de la rentabilité. Le salon du maître-glacier se veut, on l'aura compris, une sorte de métaphore du cinéma selon Monteiro. À l'industrie du cinéma américain qui impose un modèle de production, une rectitude

politique et une uniformisation des goûts (voir dans le même ordre d'idées, tout le débat ici, au Canada, autour de l'interdiction des fromages au lait cru prétendument préjudiciables à la santé publique), Monteiro le résistant oppose un cinéma d'auteur façonné dans des conditions artisanales et prêt à risquer tous les inconforts intellectuels. À cet égard, *La comédie de Dieu* est aussi un film politique qui fustige au passage toutes les hiérarchies et tous les bien-pensants «aux yeux châtés» dont parlait Bataille⁵. En témoigne bien sûr l'hilarante séquence de la visite du glacier français auquel Judite compte s'associer. Politiciens et chanoines y sont ridiculisés avec une ironie féroce digne des meilleurs films de Buñuel, cinéaste avec lequel Monteiro partage d'ailleurs de nombreuses affinités (rejet viscéral de l'ordre établi, exaltation du désir érotique, esprit libertaire, croyance au pouvoir poétique et transgressif de l'image surréaliste au-delà du vernis figé de l'existence, amour du burlesque). Bien sûr, chez Monteiro comme chez les plus grands, l'ironie à la fois frondeuse et mélancolique témoigne d'une lucidité impitoyable et d'un imaginaire visionnaire. S'il ne croit plus ni à l'Europe ni à la nation⁶, Monteiro n'en réaffirme pas moins avec *La comédie de Dieu* son profond attachement à l'étrange humanité que nous formons. Ce qui l'intéresse, c'est mettre sa propre folie extravagante à l'épreuve de l'Autre, de son essence. Et le dernier plan des deux pigeons saisis dans les décombres de l'appartement dévasté de Jean de Dieu illustre, au-delà de

toutes les transgressions, le doux triomphe de l'altérité (et de la quête de soi à travers l'autre) sur l'ordre existant. Si *La comédie de Dieu* tient de l'aventure miraculeuse, sans doute est-ce parce que Monteiro a su rester fidèle à l'un des préceptes énoncés avec ferveur par son irréductible alter ego: «Ne trahissez jamais les songes de votre enfance». Là, dans l'exploration de cet ailleurs mystérieux et surréel où fleurit «la liberté couleur d'homme» chère à Breton, réside assurément la source de l'immense talent d'un cinéaste de l'étrange avec lequel nous ne demandons plus désormais qu'à multiplier les rendez-vous fiévreux. ■

1. Citation de Monteiro à propos de son film *Silvestre*, *Les Cahiers du cinéma* n° 460, octobre 1992.
2. *De la séduction*, Jean Baudrillard, Éditions Galilée, 1979.
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*.
5. *Histoire de l'œil*, Georges Bataille, Éditions Gallimard.
6. Entretien avec João Cesar Monteiro, *Les Cahiers du cinéma* n° 499, février 1996.

LA COMÉDIE DE DIEU

Portugal 1995. Ré et scé.: João Cesar Monteiro. Ph.: Mário Barroso. Mont.: Carla Bagalheiro. Son: Rolly Belhassen. Décors: Emmanuel de Chauvigny. Int.: Max Monteiro, Cláudia Teixeira, Raquel Ascensão, Manuela de Freitas, Gracinda Nave, Patrícia Abreu, Saralva Serrano. Prod.: Joaquim Pinto. 163 minutes. Couleur.