

La parole est une image

Jacques Parsi

Numéro 110, printemps 2002

Les cinémas du Portugal

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25144ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Parsi, J. (2002). La parole est une image. *24 images*, (110), 11–12.

La parole est une image

PAR JACQUES PARSI*

Bénilde ou la Vierge Mère. 1975. Peut-être l'aventure du cinéma portugais avec la littérature a-t-elle commencé à ce moment-là, par ce film de Manoel de Oliveira. Rien, absolument rien jusqu'alors, dans son histoire, ne semblait distinguer ce cinéma de nombre d'autres cinémas nationaux.

Il y avait eu, au temps du muet, des adaptations de chefs-d'œuvre, plus ou moins incontestables, de la littérature afin d'assurer, en misant sur la renommée des titres et l'efficacité des trames dramatiques proposées, la rentabilité commerciale des entreprises; il y avait eu, au temps du sonore, ces mêmes titres, repris afin de renouveler les succès commerciaux des

décennies précédentes. Rien de bien original en somme. Le cinéma portugais ne voyait dans la littérature qu'une source (d'ailleurs relativement peu mise à contribution) de scénarios solidement ficelés. Pourquoi *Bénilde ou la Vierge Mère*, dont la réalisation coïncide avec la révolution du 25 avril 1974, change-t-il les données ?

Il est clair qu'un film n'est pas littéraire parce qu'il adapte un roman ou une pièce de théâtre. *The Devil Is a Woman* de Sternberg, qui porte à l'écran *La femme et le pantin*, le roman de Pierre Louÿs, n'est pas plus littéraire, ou moins, que *Morroco* du même Sternberg réalisé d'après un scénario original. D'ailleurs, le souci premier de nombre d'adaptations de romans ou d'œuvres théâtrales est de chercher à masquer cette origine, surtout dans le second cas, en faisant éclater les unités de lieu et de temps qui marquent si durablement le théâtre.

Amour de perdition (1978) de Manoel de Oliveira.



* Enseignant de français et collaborateur de Manoel de Oliveira comme conseiller littéraire depuis 1978.

C'est précisément ces impératifs de l'expression théâtrale qu'avait cherché à briser Oliveira dans son film précédent, *Le passé et le présent*. Il avait eu le souci de multiplier dans ce film les scènes originales, les décors, les mouvements de caméra, avec l'intuition qu'il transformait par là en cinéma une œuvre théâtrale. Mais, avec *Bénilde*, il adopte soudain une attitude radicalement différente. Non seulement il n'ajoute aucune scène de liaison et s'en tient aux trois décors prévus par l'auteur de la pièce, mais il plaque sur l'écran les indications «1^{er} acte», «Fin du 1^{er} acte», «2^e acte», etc. Ce geste résolu du réalisateur va de pair avec une nouvelle manière de concevoir le rôle de la caméra. Alors que celle-ci dans *Le passé et le présent* se glissait avec une virtuosité assez jubilatoire parmi les dorures et les miroirs des salons cossus, épiant fébrilement les allées et venues ainsi que les épanchements de chacun, dans *Bénilde*, elle abdique cette aisance un peu mondaine et elle se fige. Elle n'est plus là, à l'insu des gens pour les épier mais pour écouter des personnages qui se confient à elle. Elle, naguère si habile à se trouver au bon moment et au bon endroit afin de traquer les petits secrets de chacun, brusquement s'arrête. La parole est devenue l'objet de son regard.

Amour de perdition était l'adaptation d'un roman de Camilo Castelo Branco, le grand nom de la littérature romantique portugaise. Ce court roman, très populaire dans son pays, avait déjà donné lieu à deux adaptations portugaises et à deux bandes brésiliennes. La version d'Oliveira fit l'effet d'une bombe dans le cinéma portugais d'abord, où l'on cria au scandale, et dans les festivals où l'on cria au chef-d'œuvre. L'objet de tant d'opprobre et de tant de louanges était le parti pris par le réalisateur dans les rapports, si souvent débattus et commentés, qu'entretiennent littérature et cinéma. Oliveira, travaillant sur un matériau romanesque cette fois, et non plus théâtral comme pour les deux films précédents, partait du constat qu'aucune page d'aucun roman ne pouvait avoir d'équivalent cinématographique.

Le metteur en scène du film compose images et scènes inspirées par la lecture du roman, mais sans prétendre les remplacer ou les substituer. Les personnages dialoguent devant la caméra en reprenant les répliques mêmes écrites par le romancier, tandis qu'une voix off (faisant office de narrateur, ou plutôt de «délateur» pour reprendre la terminologie oliveirienne) dit une grande partie du texte de Camilo Castelo Branco.

L'action dans ce roman est certes réduite: deux amants vivent leur passion, chacun dans

une cellule, le couvent pour la jeune fille et la prison pour le jeune homme, mais toute scène d'action semble bannie du film. Le plus souvent, ce sont des plans fixes de quelque dix minutes, avec des personnages immobiles, volontiers face à la caméra, qui «débitent» leur texte sans la moindre dramatisation. Quant au climax de l'œuvre, le moment de l'assassinat du cousin Balthazar, il est raconté par la voix off et non joué par les acteurs qui, à ce moment précis, suspendent leurs gestes comme statues de cire. On pourrait supposer que traiter ainsi la scène relevait de la pure provocation, si la provocation n'était assez étrangère à l'esprit d'Oliveira.

Contrairement à l'idée reçue qui veut que le cinéma soit avant tout mouvement, *moving picture*, Oliveira inscrit le cinéma dans un processus d'expression. Or, à l'inverse de la parole, si le mouvement est nécessaire à manifester la vie, il est pauvre en expression.

Oliveira est-il seul à l'époque à penser la relation cinéma-littérature en ces termes? Il semble que d'autres réalisateurs partagent les mêmes vues: João Botelho avec *Conversa Acabada* sur la correspondance entre deux grands poètes du début du siècle, Fernando Pessoa et Mario de Sá Carneiro; Paulo Rocha avec *L'île des amours*, film hiératique, divisé comme un long poème en neuf chants et inspiré par la personnalité et la vie au Japon de Wenceslau de Moraes, poète portugais de la fin du XIX^e siècle; José Álvaro Morais avec *Le bouffon*, d'après le roman historique d'Alexandre Herculano, et d'autres (Jorge Silva Melo, Cristina Hauser) ont mis en concurrence, au début des années 80, la puissance de l'image et la puissance de la parole. *Francisca* puis *Le soulier de satin* d'Oliveira, cathédrale de mots de près de sept heures d'après Paul Claudel, donnent une lisibilité internationale à cette recherche. On taxe ces films d'être lents et verbeux. Le cinéma, c'est le mouvement, donc ce n'est pas du cinéma.

Pire. Un cinéma nourri de littérature. Mettre en scène *Mon cas* de José Régio, c'est confronter cette pièce avec un texte de Beckett et le *Livre de Job*. Pour mettre en scène une œuvre, Oliveira convoque à l'image d'autres œuvres afin de sonder, d'éclairer, de comprendre. En faisant un film de *Crime et châtiment* de Dostoïevski, le cinéaste évacue l'intrigue (policière) et ne garde du roman que deux longs dialogues entre les protagonistes, Raskolnikov et Sonia, auxquels il adjoint des souvenirs d'autres lectures: *Les frères Karamozov* ou la Bible. Raconter l'histoire de Gilbert Valence (*Je rentre à la maison*), c'est aussi la confrontation du personnage à Béranger 1^{er} d'Ionesco et à Prospero de Shakespeare.

«La parole a été donnée à l'homme pour expliquer sa pensée; et tout ainsi que les pensées sont les portraits des choses, de même nos paroles sont-elles les portraits de nos pensées», dit Pancrace, le docteur aristotélicien du *Mariage forcé* (I, 6) de Molière. La découverte de cette phrase a ravi Oliveira. Ainsi, voilà très longtemps avant lui qu'on le



Le soulier de satin (1985) d'Oliveira: cathédrale de mots.

disait déjà... Puisque nos paroles sont les portraits de nos pensées, elles en sont les images, elles sont donc images. La parole est aussi légitime au cinéma que le photogramme traversé par la lumière du projecteur. Non pas jouer la parole contre l'image, mais l'émulation de l'image et de la parole. Accumuler richesse sur richesse. C'est ce sentiment de plénitude vertigineuse qui saisit devant *Le Val Abraham*. En portant au cinéma l'œuvre d'Agustina Bessa-Luís, c'est autant (ni plus ni moins) les longues phrases parfois inextricables et retorses de la romancière, et leur mystère, qui subjuguent le cinéaste que l'histoire d'une Bovary portugaise.

Dès la seconde moitié des années 80, les autres cinéastes portugais se montrent beaucoup moins sensibles à la littérature. Si on met à part João César Monteiro, dont les films sont pétris de références littéraires (mais aussi musicales ou cinématographiques) et qui a réalisé récemment *Branca de Neve* d'après Walser, les autres réalisateurs, Paulo Rocha, João Botelho, José Álvaro Morais travaillent dans les années 90 sur des scénarios originaux. Aucun film de Pedro Costa, aucun de Teresa Villaverde, aucun des quatre premiers de João Mario Grilo ne témoignent de la moindre fascination, ou même de sympathie, envers la littérature. Il en est de même pour les premières œuvres qui nous viennent de Cláudia Tomás ou de Raquel Freire. Les jeunes réalisateurs, dit-on, ne s'intéressent guère à la littérature. Mais la plupart de leurs aînés non plus.

Les longues décennies de fascisme ont assurément conféré un poids exceptionnel à la parole et à la chose écrite, héritage commun pour des personnalités aussi différentes et fortes qu'Oliveira, Monteiro ou Rocha. La jeune génération, venue après la révolution, n'a pas eu le même partage. Pedro Costa a hérité d'Oliveira le sens d'une caméra puissante à force d'être modeste et attentive. Mais il ne paraît pas touché comme lui par la force poétique de la parole.

L'expression cinématographique de la littérature revêt chez Oliveira les allures d'une quête solitaire et dévorante au cours de laquelle le cinéaste ouvre de nouveaux territoires où il peut s'aventurer. ■