

Manoel de Oliveira Le langage pur

Gérard Grugeau

Numéro 189, décembre 2018

Cinéma et littérature : les affinités électives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89818ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grugeau, G. (2018). Manoel de Oliveira : le langage pur. *24 images*, (189), 56–61.

Manoel de Oliveira

Le langage pur

PAR GÉRARD GRUGEAU



↑ Acte du printemps (1963)

Quand la somptuosité du plan transfigure le texte

Venu au cinéma par le documentaire (*Douro, Daina fluvial*, 1931), Manoel de Oliveira s'est très vite intéressé aux textes littéraires pour édifier son œuvre entre théâtre et cinéma. Dans cette exploration des territoires de la fiction marquée au coin d'une théâtralisation tout en reflets réside la singularité du maître portugais. L'homme traversera ainsi le XX^e siècle, réalisant plus de 40 films d'une incandescence entêtante et offrant à lui seul un condensé de toute l'histoire du cinéma.

À l'origine, Oliveira voulait être écrivain. Proche dans les années 1920 de la revue *Presença* et du mouvement littéraire « le second modernisme », il développera une longue amitié avec José Régio dont il adaptera en 1975 la pièce homonyme *Bénilde ou la vierge mère*. Baignant très tôt dans les cercles intellectuels, il puisera dans la riche littérature lusophone ses principales sources d'inspiration. Pour *Aniki-Bobo* (1942), sa première fiction qui parvient à échapper à la censure par son traitement poétique du réel, Oliveira adapte la nouvelle *Les enfants millionnaires* de João Rodrigues de Freitas. Le film annonce déjà le théâtre avec les contours de la ville sise de l'autre côté du fleuve qui s'inscrit en toile de fond. Mais c'est vraiment à partir de *Acte du printemps* (1963), un film charnière, que le réalisateur commence à forger les codes esthétiques de son cinéma. On y assiste à la représentation populaire du Mystère de la Passion, alors que les habitants du petit village de Curhala interprètent un texte de Francisco Vaz de Guimarães écrit au XVI^e siècle. Dans ce documentaire en trompe-l'œil où la fiction s'invite, les liens entre littérature et cinéma se tissent, ouvrant sur un espace théâtral de la mise en scène qui sera la marque de Oliveira. Les textes sont ici *donnés à entendre*, l'image déjà frontale, le cadre rigoureux, proche de la démarche des Straub-Huillet. Comme le soulignera plus tard le critique Peter von Bagh, il y a dans toute l'œuvre du réalisateur portugais « la capacité à lire cinématographiquement la littérature dans une nouvelle articulation du « voir-montrer-écouter » où l'image en s'articulant à un vertigineux montage d'idées, devient parole visuelle, poétique.¹ » Pour le cinéma de Oliveira, la modernité vient de naître.

LA PRIMAUTÉ DU TEXTE

Dès lors, les écrits littéraires seront omniprésents et nombre de textes serviront de terreau aux métamorphoses de l'œuvre au long cours du cinéaste. Bientôt, dans *Le passé et le présent* (1972), c'est la dramaturgie irrévérencieuse de Vicente Sanches qui se mâtine de burlesque à l'écran. Et en 1978, Camilo Castelo Branco, auteur du plus grand roman d'amour portugais, *Amour et perdition*, fait l'objet d'une adaptation, donnant lieu à une séquence où la correspondance des deux amants (la matière d'où vient du film) remonte à la surface de l'océan, signe que, pour Oliveira, la littérature survit au temps envers et contre tout. Elle reste et demeure le fondement du monde, le limon fertile de la création. L'œuvre proluxe de Agustina Bessa Luis sera à cet égard mise à contribution à plusieurs reprises, que ce soit pour *Francisca* (1981), *Le couvent* (1995), *Party* (1996) ou *Inquiétude* (1998). Et dans le cas de *Val Abraham* (1993), Oliveira ira jusqu'à demander à son auteure de prédilection de produire un roman à partir du *Madame Bovary* de Gustave Flaubert avant d'assoir son adaptation. De cette mise en abîme naîtra l'un des plus beaux films du cinéaste. Comme si, à cette occasion, le cinéma s'était libéré – par ce long processus d'adaptation – des contraintes du texte original afin que la figure démultipliée d'Emma/Ema puisse déployer à l'écran son insondable mystère dans une mise en scène méditative aux longs plans épurés. Oliveira s'attaquera à d'autres grands auteurs français dont Paul Claudel pour *Le soulier de satin* (1985) et Madame de Lafayette pour *La lettre* (1999), version contemporaine de *La Princesse de Clèves* où le duc de Nemours deviendra un chanteur à la mode. Par des jeux de regard enchâssés entre passé et présent, « l'acte de sorcellerie » que le réalisateur associait volontiers au 7^e art se fera alors aussi rigoureux que fascinant.

Du côté portugais, la moisson littéraire se poursuivra. Dans le labyrinthique *Mon cas* (1986), les univers de José Régio et Beckett côtoient les dialogues du *Livre de Job*. L'opéra *Les cannibales* (1988) recouvre de sa noirceur la farce grinçante de Alvaro Carvalho et *Singularités d'une jeune fille blonde* transcende le naturalisme de l'auteur Eça de Queiroz. D'adaptation en adaptation, l'œuvre polysémique de Manoel de Oliveira affirme ainsi sa versatilité, traçant une cartographie unique et dense de l'imaginaire lusophone. Les films déclinent leurs variations autour de plusieurs thèmes (les amours contrariés, l'attrait pour l'inaccessible, le feu de la passion romantique, l'incomplétude de l'âme portugaise, le mystère féminin), tout en créant à chaque opus des univers autarciques à la musicalité intemporelle que vient sublimer, en écho à *Acte du printemps*, le caractère sacré de la représentation. Chez Oliveira, l'humus de la littérature, sa matière organique proliférante, génère un passage vers un monde invisible qui a toujours fasciné l'auteur de *Francisca* et de *Bénilde*, un monde parallèle où le fantastique déploie ses saillies sauvages à « l'ombre du réel », selon la formule du cinéaste. C'est bien sûr là où palpète ce qui se dérobe à l'écriture immatérielle que la mise en scène va chercher à agir comme révélateur. Dans cette quête, le cinéma va donc s'appuyer sur une esthétique visant à revivifier le texte et l'amener ailleurs, du côté du théâtre et de ses artifices, et ce pour maintenir le romanesque à distance, du moins dans la forme, car pour le fond, il brûlera de tous les tourments humains.

↑ Val Abraham (1993) → La lettre (1999) → Le soulier de satin (1985)





↑ Inquiétude (1998) → Je rentre à la maison (2001)

LE THÉÂTRE VITAL

Happée par la modernité tout en restant campée dans l'héritage d'un somptueux classicisme, la mise en scène de Oliveira circonscrit peu à peu son territoire. Et elle le fait radicalement. Pour l'homme derrière *Je rentre à la maison* (2010), le cinéma n'est pas la réalité, mais un miroir du monde. Il convient donc, à travers l'écriture scénique, de magnifier la représentation, tout en rendant visible de façon réflexive les outils du cinéma (l'écran vidéo de *Mon cas*) et ainsi mieux servir le texte source, en repousser les frontières. Nous sommes là au plus près de ce que le cinéaste appelait « le théâtre vital »², une sorte de « pré-théâtre » reposant sur le fait que la vie est représentation d'elle-même, une représentation dont nous serions tous les spectateurs, pris dans les reflets de notre propre assujettissement aux conventions régissant nos existences. Pour Oliveira, à force de surenchère, les images se sont vidées de leur substance et le cinéma doit se laver de cette agitation superflue pour retrouver une virginité perdue. Et cet Eden à recréer passe par le théâtre et la littérature.

La littérature induit une plongée dans les méandres de l'âme, une matière dont le théâtre se nourrit à loisir. C'est donc ce chantier littéraire théâtralisé que la mise en scène va investir. Place à l'épuration. Comme dans le prémonitoire *Acte du printemps*, le cinéaste optera souvent pour un récit structuré en une succession de tableaux. Et la rigueur sera de mise : décors stylisés, mouvements de caméra parcimonieux, plans fixes, intertitres et effets à la Méliès (*Le soulier de satin*). Et Oliveira d'affirmer : « de même que l'on peut filmer un paysage, on peut filmer un texte. On peut le filmer ou filmer la voix qui le lit.³ (...) » D'où les regards caméra, le jeu théâtral ou atone des comédiens et la voix off qui, dans certains cas, renvoie au texte d'origine comme dans *Val Abraham*. On limitera aussi le montage, en jouant de la durée des plans pour densifier le réel et atteindre une vision « presque cosmique » par la grâce de la lumière qui s'empare alors de l'écran. Parallèlement, la parole qui est mouvement s'étirera comme un paysage, ouvrant un espace qui donnera accès à l'essence du matériel littéraire. Théâtralisée, la parole devient ainsi représentation de la vie, reconfigurant celle-ci alors que les personnages épuisent à l'écran le masque de leur aliénation et révèlent soudain leurs failles. Et dans cette intertextualité entre le matériel source (la littérature), le théâtre et l'image, tous les arts sont convoqués dans une cohabitation aussi féconde qu'ensorcelante qui prend à partie le public associé au 4^e mur de l'écran de la représentation.

Après le studio, viendront les films plus contemporains tournés souvent en décors naturels. Mais pour l'amoureux des mots, le poète du paradis perdu des images, l'expérience esthétique sera toujours notre lien indéfectible au réel. C'est par elle seule que passe le salut de l'humanité, nous immunisant contre le « flot dévorant des représentations sans épaisseur⁴ ». Pour Oliveira, l'art sous toutes ses formes est l'avenir du monde.

1. Ana Rita Vera. *L'amour de Perdición de Manoel de Oliveira : un texte filmé. Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones*, oct. 2012, Clermont Ferrand, France, p. 3 et 4.
2. Yann Lardeau, Philippe Tancelin, Jacques Parsi, *Manoel de Oliveira, Entretien*, p. 85. Éditions Dis Voir, Paris, 1988.
3. Voir note 1, *Ibid.*, p. 7.
4. Voir note 2, *Ibid.*, *Entre deux théâtres*, p. 59.