



HAL
open science

Créer ensemble : l'apport des collaborateurs de création à l'oeuvre de Manoel de Oliveira

Pedro Maciel Guimarães

► To cite this version:

Pedro Maciel Guimarães. Créer ensemble : l'apport des collaborateurs de création à l'oeuvre de Manoel de Oliveira. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030127 . tel-02892824

HAL Id: tel-02892824

<https://theses.hal.science/tel-02892824>

Submitted on 7 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ECOLE DOCTORALE 267 – Arts du spectacle, Sciences de l'Information et de la
Communication

Thèse de doctorat
Études cinématographiques et audiovisuelles

Pedro MACIEL GUIMARAES

CREER ENSEMBLE : L'APPORT DES COLLABORATEURS DE CRÉATION
A L'ŒUVRE DE MANOEL DE OLIVEIRA

Tome 1

Thèse dirigée par Michel MARIE

Soutenue le 21 décembre 2009

Jury :

Michel MARIE – Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3)
Alain BERGALA – Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3)
Vincent AMIEL – Université de Caen Basse-Normandie
Claude MURCIA – Université Paris Diderot (Paris 7)
Jacqueline NACACHE – Université Paris Diderot (Paris 7)
Lúcia NAGIB – University of Leeds

« *Voyager ce n'est pas arriver, c'est parcourir le chemin* »
Robert Louis Stevenson

« *L'art naît de contraintes,
vit de luttas
et meurt de liberté* »
André Gide

« *J'aime sentir ma langue se frotter à la langue de Luis de Camões* »
Caetano Veloso

À Jacques Parsi,
avec toute mon amitié et mon respect

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord les collaborateurs de Manoel de Oliveira interviewés dans ce travail : Luis Miguel Cintra, Valérie Loiseleux, Renato Berta et Catherine Krassovsky, pour leur disponibilité et leur amabilité. Merci également aux autres interviewés, Jean-Charles Fitoussi, Pablo Llorca et Monique Rutler.

Je remercie aussi Michel Marie, qui a accepté de diriger mes travaux de recherche lorsqu'ils étaient encore à l'état d'ébauche. Et à Alain B., qui m'a montré une nouvelle façon de voir et d'aimer le cinéma.

À João Paulo Cunha, Clara Arreguy Maia, Alcino Leite Neto, Gisèle Breteau Skira et Inês Sapeta Dias, qui m'ont permis de publier des textes au Brésil, en France et au Portugal.

À Anne Reverseau, pour son aide inestimable dans la correction et ses conseils ; à Franck Rusé pour son soutien dans les impressions ; et à Juliano Caldeira pour la mise en page des annexes.

À Helvécio Ratton, Guilherme Fiúza et Vania Catani, qui m'ont permis d'approcher la pratique du cinéma.

À Mathias Lavin, qui m'a ouvert beaucoup de voies avec son admirable travail sur Oliveira, à Christophe Damour, qui m'a montré une nouvelle façon de comprendre le travail de l'acteur ; et à Antonio Preto, qui m'a invité à participer au colloque sur Oliveira.

À la famille Nobi (Daniel, Caroline, Pierre et Anna) pour leur amitié et ouverture d'esprit.

À Mateus Araújo Silva, Cristian Borges, Samuel de Jesus, Ana Siqueira, André Brasil, Amaranta César, Daniela Santos, Daniel Antonio et Bruno Carmelo, compagnons de thèses, mémoires et autres écrits.

À Armand Perrier, Sandra Salles, Gabriela et Daniela Norberto, Silvano Mendes, Gustavo Schettino, César Jório, Alessandra Henriques, Erika Campelo, Gustavo Freitas, Fernanda do Valle et Cucuca, amis de l'avant, du pendant et de l'après-thèse. Et aux nouveaux amis, Tereza do Prado, Karim et Thissa Bensalah et Nessim Kahloul.

À Catarina Simão, Paulo Lage et Fabricio Botelho, pour leur soutien inconditionnel au Portugal.

À ma famille, qui ne comprend pas bien ce que je fais, mais qui me soutient de tout leur cœur.

Et à Gleison Silva, qui m'a appris à aimer le lait écrémé.

Cette thèse a été réalisée avec le soutien de l'agence CAPES, programme de formation de chercheurs du Ministère de l'Éducation du Brésil.

TABLE DES MATIERES

TOME 1

INTRODUCTION	10
1. La création parmi les champs de réflexion	10
1.1 Création divine et création artistique	12
2. La création au cinéma	14
2.1. Les études sur la création cinématographique	15
CHAPITRE I – LA POÏÉTIQUE / LA COLLABORATION	20
1.1. Étudier la poétique : possibilités et limitations	21
1.2. Passer par la poétique pour arriver à l'esthétique	24
1.2. Particularités du faire au cinéma	27
1.2.1. Le faire comme produit commercial	29
1.2.2. Le faire comme indice de modernité	31
1.3. « L'art cache l'art » versus « l'œuvre porte la trace de sa création »	32
1.3.1. La trace du processus de création dans le film	36
1.4. Une poétique du cinéma	39
1.4.1. La poétique de la collaboration : méthodes	42
Comment étudier le geste créateur ?	43
La méthode génétique : une approche	46
La rencontre	47
2. La création collective	49
2.1. Une notion à la nomination floue	49
2.2. Le collectif comme idéologie	50
2.3. La collaboration indispensable	52
2.3.1. La collaboration vue par les cinéastes	54
Le générique : honneur au collaborateur	56
Alain Resnais : cinéaste de la collaboration	57
2.4. Être auteur au sein d'une collaboration	58
2.4.1. La politique des auteurs et la collaboration	58
2.4.2. La parole des réalisateurs	60
2.4.3. Auteurs et « foyers d'autorité »	61
2.4.4. Auteur et style : « tout peintre se peint »	63
2.4.5. Le choix des collaborateurs	67
Travail créateur versus travail technique	68
CHAPITRE II – LES ACTEURS / L'ACTEUR	74
1. L'étude de l'acteur et les champs de la pensée	75
1.1. « Intégrer l'apport actoral à la procédure analytique »	77
2. L'acteur-créateur	79
2.1. Les particularités de l'acteur-créateur au cinéma	81
2.2. La persona créatrice de l'acteur : les enseignements du cinéma américain	84

2.2.1. La création première de l'acteur : l'improvisation	86
2.3. La séparation entre acteur et personnage : l'exemple européen	87
2.3.1. Un documentaire sur l'acteur	90
A. Le jeu de l'acteur comme thème et motif plastique	92
B. Filmer les acteurs à côté des personnages	94
La création du personnage selon l'acteur	99
Le conflit de jeu	101
C. <i>Le Jour du Désespoir</i> : condensée de la pensée oliveirienne sur l'acteur	103
3. Jouer sans jouer : imposer des contraintes pour ne pas interpréter	107
3.1. Les contraintes corporelles	108
3.1.1. Je ne bouge pas comme tout le monde, donc, j'existe	111
3.1.2. L'art de la pose : celui qui ne bouge pas parle mieux	113
3.1.3. Le geste ne crée rien	116
3.2. Les contraintes codiques	118
3.3. Le paradoxe du jeu oliveirien : comment l'acteur peut créer au milieu de tant de contraintes ?	121
4. L'acteur-auteur	124
4.1. Acteur-auteur : une notion réservée à la star ?	125
4.2. De l'acteur-auteur à la « figure d'autorité de l'acteur »	128
5. Les manifestations de la figure d'autorité de Luis Miguel Cintra	129
5.1. Le casting : créer par la voix et la parole	129
5.1.1. Cintra : « corps conducteur » des vérités oliveiriennes	132
5.1.2. NON... ou le statut définitif des figures d'autorité par la parole	135
5.2. La persona créatrice de Luis Miguel Cintra	136
5.2.1. Cintra chez Monteiro : la progression du double	139
5.2.2. Cintra chez Oliveira	141
<i>Val Abraham</i> : quand l'acteur dénonce la caméra	141
L'individualité de Cintra comme matrice formelle	144
5.2.3. Cintra chez les nouveaux cinéastes : « corps conducteur » du désir de fratrie	145
6. L'annexe portugaise à une lettre de Marseille	149
CHAPITRE III – LE MONTAGE / LA MONTEUSE	154
1. Mettre en lumière une collaboration secrète : précisions méthodologiques	155
2. Entre création et technique, un équilibre délicat dans la relation du monteur au réalisateur	159
2.1. Le monteur comme premier spectateur	163
2.2. Le monteur comme « co-auteur éventuel »	164
2.3. Avoir ou non du style, le dilemme du monteur	167
2.4. Le montage, métier féminin ?	172
2.5. Présence physique du réalisateur et signature du générique	174
3. Varier la manière de couper pour singulariser les films	178
3.1. Le montage contre la transparence du récit	180

4. Les plans de détail	183
4.1. Le détail chez Oliveira : une affaire de montage	183
4.2. Le détail : signification et signature	185
4.3. De la peinture au film	188
4.3.1. La transgression dans le détail	189
<i>Val Abraham</i> : la marque de l'auteur dans le détail quelconque	193
<i>Inquiétude</i> : le détail comme matrice	198
5. Le refus du champ-contrechamp : « le cinéma est notre théâtre moderne »	202
5.1. Dédoublage et anéantissement du champ-contrechamp : <i>Francisca</i>	204
5.2. Filmer celui qui écoute : John Malkovich et le « privilège du plan »	207
5.3. Couper les champs-contrechamps « dans la caméra »	212
6. Les plans de déplacements : la double « lecture » des rushes	214
6.1. Le déplacement comme leitmotiv formel	217
6.1.1. La suprématie du leitmotiv musical	219
6.1.2. La progression formelle des plans de déplacement	221
6.2. Soustraction de la caméra, rapt du spectateur : <i>Voyage au début du monde</i>	222
CHAPITRE IV – LA LUMIERE ET LE CADRE / LE DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE	226
1. L'art de la lumière et du cadre : précisions méthodologiques	227
1.1. Distinction terminologique	231
2. Réalisateur et directeur de la photographie : la « soudure »	233
2.1. Co-auteurisme et style	236
2.1.1. Le dilemme du style pour le directeur de la photographie	242
2.1.2. Chacun sa lumière	243
2.1.3. Lumière anonyme et lumière personnelle	244
3. L'image oliveirienne à partir de la tétralogie des amours frustrées	247
3.1. <i>Benilde ou la vierge mère</i> : une conception singulière de l'image	249
3.2. <i>Amour de Perdición</i> et <i>Francisca</i> : éclairer peu l'image pour éviter l'identification	251
3.2.1. L'obscurité, un souci du cinéma portugais ?	253
3.2.2. L'obscurité : les méthodes	254
3.2.3. Approcher la « véritable obscurité »	257
3.3. Le cadre mobile : de l'étourdissement du <i>Passé et le Présent</i> aux recadrages de <i>Francisca</i>	258
3.3.1. Un cinéaste des plans fixes ?	261
4. L'éclairage et le cadrage : dénonciation de l'artificialité de l'image et rupture de l'illusionnisme du récit	262
4.1. Le naturel devient artificiel : <i>Inquiétude</i>	265
4.1.1. L'influence singulière de la peinture	268
4.2. Soustraction de l'image par l'ombre	273
4.2.1. L'aboutissement d'un parti pris d'éclairage : le corps de l'acteur en silhouette	278
4.3. Le poids du cadre : le cadre « en attente » et le cadrage « récupéré »	281
4.3.1. <i>Val Abraham</i> : entre décadage absolu et symbiose du son et de l'image	284
4.3.2. La souveraineté du cadre en attente	286

4.3.3. Le cadrage récupéré	288
Quand le visage ne compte pas	288
Perversion d'une forme à peine naissante	290
5. L'image : œuvre conjointe	294
5.1. Le chef opérateur comme élément de passage : l'exemple du cinéma industriel hollywoodien	294
5.2. Le chef opérateur comme gage idéologique : l'exemple du cinéma d'auteur européen	296
6. La caution esthétique de Renato Berta, collaborateur d'image	298
6.1. Alain Tanner : radicalité et distanciation	298
6.2. Straub et Huillet : la rigidité du cadrage	302
6.3. Resnais et Schmid : lumière révélatrice de l'artificialité	305
CHAPITRE V – LES TEXTES ET LES ADAPTATIONS / LA ROMANCIERE	310
1. Précisions méthodologiques	311
1.1. Méthodologie d'analyse spécifique pour collaboration singulière	313
2. Oliveira et Agustina : un « combat de boxe repoussé »	316
2.1. Des affinités thématiques	320
2.1.1. L'énigme	321
2.1.2. « Le regret de la noblesse »	324
2.1.3. Les personnages historiques et l'exaltation patriotique	326
3. Les méthodes d'adaptation	329
3.1. L'adaptation comme gage de vérité	329
3.2. Les adaptations libres et les adaptations littérales	331
4. Les adaptations libres ou le texte comme « banque de données »	334
4.1. Les adaptations selon les rapports entre les textes	336
4.1.1. La Lettre : s'approcher du texte d'origine par l'anachronisme	336
4.1.2. Les montages textuels	338
4.2. Les adaptations selon les auteurs	343
4.2.1. <i>Francisca</i> : un flirt avec la transposition littérale	346
4.3. L'irruption du texte d'Agustina Bessa-Luis	348
4.4. L'appropriation du texte d'autrui	353
4.4.1. Les titres	353
4.4.2. Les ajouts thématiques	358
<i>Le Soulier de Satin</i> : œuvre européenne, œuvre portugaise	360
5. Les adaptations littérales	363
5.1. <i>Amour de Perdicion</i> : acte fondateur, film « intervallaire »	365
5.1.1. Le texte comme chose	368
5.1.2. Le respect de la lettre camilienne	370
5.1.3. La polyphonie : centre d'intérêt du récit filmique	373
5.1.4. La prise de distance dans la confusion des voix	376
5.2. <i>Val Abraham</i> : une tentative d'adaptation littérale	380
5.2.1. Le roman de Flaubert comme fantôme textuel	381

5.2.2. Entre adaptation littérale et adaptation libre	383
5.2.3. La tension entre voix <i>off</i> et voix <i>in</i>	384
Quand les personnages écoutent la voix <i>off</i>	386
Parole-texte et image-support	387
La tension devient conflit : la mutilation du dialogue	389
5.2.4. Le narrateur : entre omniscience, révérence et lacune	391

CONCLUSION	398
------------	-----

1. Pour un cinéma de collaboration	398
------------------------------------	-----

1.1. Un cinéaste qui trompe la mort	400
-------------------------------------	-----

1.2. Un cinéaste qui a le goût du paradoxe	402
--	-----

1.3. Un cinéaste inventeur de formes	406
--------------------------------------	-----

1.4. Un cinéaste désobéissant	408
-------------------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	409
---------------	-----

TOME 2

ANNEXES

INTRODUCTION

« Un créateur n'est pas un être qui travaille pour le plaisir.
Un créateur ne fait que ce dont il a besoin¹. »
Gilles Deleuze

« Dans une société qui tend à abolir toute création,
l'abolition de cette société devient la seule création possible². »
Olivier Revault d'Allonnes

1. La création parmi les champs de réflexion

Les analyses d'une œuvre d'art, qu'elle soit d'ordre pictural, filmique, dramatique ou littéraire suivent, *grosso modo*, trois grandes voies de réflexion. Premièrement, si l'on analyse les structures ou les composantes formelles et de contenu d'une œuvre, on parle d'une étude esthétique. Cette étude prend en considération, avant tout, l'œuvre telle qu'elle se présente aux spectateurs dans sa forme finale. Les analyses se concentrent dans ce moment de consommation de l'œuvre que l'on pourrait appeler une réception *lato sensu*, autrement dit, qui ne s'attache pas aux caractéristiques sociologiques d'un groupe récepteur. Ainsi, on étudiera les caractéristiques formelles et de contenu de la représentation du monde qu'apportent un tableau, un film ou un texte littéraire, ainsi que l'évolution stylistique d'un peintre, d'un cinéaste ou d'une école musicale ou picturale. Ce genre d'étude, le plus répandu dans le milieu universitaire mais aussi dans les écrits critiques, va rarement chercher ailleurs que dans l'œuvre les conditions nécessaires pour comprendre son étendue symbolique.

Deuxièmement, il existe l'étude de réception *stricto sensu*, c'est-à-dire celle qui s'organise autour des composantes sociologiques et historiques liées au processus de diffusion de l'œuvre, ou d'un groupe d'œuvres, auprès d'un public défini au préalable. Ce public peut être formé d'un groupe de critiques d'un certain pays ou d'une revue précise ou bien encore un groupe social ou ethnique. À ce moment-là, l'étude va porter sur les conséquences de la confrontation entre l'œuvre et le public choisi, qui se matérialisent dans les discours établis par ce groupe : discours oraux recueillis par des entretiens ou discours écrits, dans le cas de la critique théâtrale, cinématographique ou littéraire. On analysera, par exemple, l'impact de la critique sur la vie symbolique ou économique d'un film³ ou bien la manière dont un peuple d'une autre culture

¹) « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Trafic* n° 27, automne 1998, p. 133-142.

²) O. Revault d'Allonnes, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 291.

³) Nous avons consacré une étude sur la réception du cinéma portugais en France et au Portugal, dont quelques analyses sont reprises ici (voir annexe III).

reçoit un produit culturel qui les représente – comment les Indiens d’Amérique comprennent un western, par exemple. Dans ces études de réception, les caractéristiques formelles et de contenu des œuvres n’interviennent que de façon secondaire et ne sont pas analysées en profondeur comme dans le cas d’études esthétiques.

Une troisième branche d’analyse autour d’une œuvre d’art comprend les études de la genèse ou de ses processus de création, qui prennent en compte les moments de préparation à la création artistique à proprement parler, allant du choix des matériaux à la façon de les investir, en passant par le choix des collaborateurs, pour des arts tels que le cinéma ou le théâtre. On porte également une attention spéciale aux objets et aux éléments issus de la préparation de l’artiste comme les esquisses d’un peintre, les brouillons d’un poète ou les story-boards d’un cinéaste. Cette méthodologie des études génétiques, bien en place depuis le XIX^e siècle dans le domaine littéraire, a gagné du terrain depuis quelques années dans le domaine cinématographique (cf. *infra* chapitre I, p. X). Bien que cette thèse ne soit pas un travail d’analyse génétique, nous nous proposons d’appuyer nos réflexions sur la création artistique, plus précisément, sur la création de l’objet filmique. Notre angle d’approche est néanmoins distinct de celui des études génétiques parce qu’il ne se limite pas aux dimensions de la création de l’œuvre mais qu’il cherche à comprendre et à analyser l’œuvre finie en prenant comme appui les relations qui s’établissent entre un réalisateur et ses collaborateurs au moment de la création du film. Il s’agit donc d’une étude qui part du processus de création d’un film pour arriver aux discussions esthétiques qui en découlent.

Comme l’intitulé de cette thèse l’annonce d’emblée, il s’agit de penser le film comme un produit issu d’un travail collectif où l’on « crée ensemble ». En partant donc de considérations générales sur le processus collaboratif général au cinéma, nous arrivons au noyau de nos analyses : les relations établies entre le réalisateur Manoel de Oliveira et quatre de ses collaborateurs que l’on appelle des « collaborateurs de création », en opposition aux collaborateurs techniques. Les collaborateurs choisis sont un acteur (le portugais, Luis Miguel Cintra), une monteuse (la française Valérie Loiseleux), un directeur de la photographie (le suisse Renato Berta) et une écrivaine (la portugaise Agustina Bessa-Luis).

Notre démarche analytique se place donc à mi-chemin entre les études sur la création et l’analyse esthétique – qui recourent la distinction entre poétique et esthétique, comme nous allons pouvoir le constater – en faisant jouer ces deux approches pour comprendre le film à travers les relations humaines, intellectuelles et idéologiques établies au moment de sa genèse. Même si, à différents moments de ce travail, c’est l’analyse esthétique qui prendra le dessus, c’est pourtant bien sur la notion de création artistique que notre travail prendra appui. Cette notion, bien que consolidée aujourd’hui dans la dimension de la pratique artistique, et analysée par les

écrits universitaires et critiques, repose sur un concept flou, qui déborde hautement les études artistiques : la Création divine.

1.1 Création divine et création artistique

La métaphore théologique est immédiatement évoquée lorsque l'on parle de création artistique. La Création divine reste, néanmoins, un concept fort étendu, ancré sur des conceptions spirituelles millénaires, qui dépasse purement et simplement les dogmes sur la création du monde des religions monothéistes⁴. La constante de toutes les religions et croyances qui évoquent la création est pourtant la même : il n'est pas possible de mélanger la Création divine avec la création humaine. De Tertullien, et son *De Spectaculis* – texte à la datation incertaine mais qui aurait été écrit dans les premiers siècles de l'ère chrétienne –, en passant par Saint Augustin (environ 300 après J.C), jusqu'à Pierre Lombard et Thomas d'Aquin (XII^e et XIII^e siècles), les théologiens n'ont alors cessé de défendre la théorie de la création *ex-nihilo* en avançant que « nul ne pouvait être créateur, sauf Dieu, car les formes nouvelles produites par la nature et par l'art étaient potentiellement créées à partir de la *materia*⁵. » La séparation des deux concepts est nécessaire également pour assurer l'existence de la « création artistique », de toute évidence plus fragile que celle de la création divine, en tant qu'objet autonome de réflexion. En définitif, c'est Olivier Revault d'Allonnes, auteur d'un ouvrage très élogieux envers la création artistique, qui propose, comme moyen de sauver le concept, sa libération de « la gangue métaphysique agglutinée autour de lui⁶ ».

La Création divine et la création artistique ont, à travers les siècles, trouvé leurs défenseurs et leurs détracteurs. Alors qu'anthropocentristes et scientifiques prennent pour cible la première, la seconde ne subit pas d'attaques si frontales. En revanche, elle est souvent méprisée ou délaissée par les champs d'investigation académiques au profit des discussions autour de l'accomplissement du processus créateur, c'est-à-dire de l'œuvre. La création artistique est donc souvent reléguée aux analyses critiques ou aux parutions du marché éditorial spécialisé ou grand public, motivées par un besoin constant du public de voir et de comprendre comment travaillent les artistes qu'il apprécie.

Or, dans les deux cas, c'est avant tout ce que l'on appelle couramment les « mystères indicibles de la création » qui effrayent chercheurs et scientifiques. La création artistique, celle qui

⁴) Ce point de vue est celui d'O. Boulnois, « La création, l'art et l'original », *Communications* n° 64, 1997, p. 56. Cf. également l'assertion de F. Trémolières, pour qui la création, « païenne d'origine [...] aurait été occultée par quinze cents ans de chrétienté », « La création, de la religion à la littérature », *L'Acte Créateur*, Paris, PUF, 1997, p. 34.

⁵) E.H. Kantorowicz, « La souveraineté de l'artiste » (1961), repris notamment dans *Mourir pour la Patrie*, Paris, PUF, 1984, p. 45.

⁶) O. Revault d'Allonnes, *La création artistique et les promesses de la liberté*, op. cit., p. 5.

nous intéresse plus directement ici, garde, elle aussi, une part de mystère, « l'ineffable, l'inconnaissable, l'inaccessible » selon les dires d'Olivier Revault d'Allonnes⁷, mais elle n'est pas pour autant, comme peut l'être la Création divine, dogmatiquement intouchable. Paul Klee résume ainsi la possibilité de percer les énigmes de la création artistique :

« la force créatrice échappe à toute dénomination, elle reste en dernière analyse un mystère indicible. Mais non point un mystère inaccessible incapable de nous ébranler jusqu'aux tréfonds⁸. »

À travers cette évolution, la Renaissance a joué un rôle significatif pour la compréhension de la création artistique, lorsque les artistes et les théoriciens mettent en avant les concepts d'originalité, d'invention, de génie et d'expression du moi de l'artiste. Selon Jean-Marie Schaeffer, ces quatre concepts « préparent le terrain pour la naissance, vers la fin du XVIII^e siècle, de la conception moderne de l'artiste et de l'œuvre⁹. » Néanmoins, ces notions peuvent très facilement mener la réflexion à des impasses, surtout celle du « génie », qui s'approche de la notion d'inspiration et qui fonctionne, selon Schaeffer, comme « une détermination d'essence de l'œuvre d'art comme telle : elle sera géniale ou ne sera pas¹⁰. » Reste à savoir qui les établit et quels sont les critères pour évaluer la génialité d'un artiste ou d'une œuvre. Les autres concepts comme « l'invention » et « l'expression du moi » sont, pour nous, plus facilement analysables et déchiffrables et se prêtent aisément à une réflexion scientifique et historique.

Si, dans cette étude, il sera souvent question d'invention – on a appelé Manoel de Oliveira un « inventeur de formes » –, on discutera aussi de « l'expression du moi » à plusieurs reprises. Nous ne cherchons pas cependant à interroger la question de la fonction expressive de l'œuvre, principe établi depuis le milieu du XVIII^e siècle, comme le résume Roland Mortier : « on attend dorénavant de l'art qu'il soit l'expression fidèle – et si possible intégrale – de la singularité de son créateur¹¹. » Ce que nous nous questionnons ici est : qu'en est-il de cette expression lorsque l'artiste-créateur, celui qui signe l'œuvre en tant qu'auteur, n'est pas le seul à déterminer la forme finale de l'œuvre ? Cette assertion cache alors des dimensions sur lesquelles nous reviendrons souvent au cours de nos réflexions, comme celle de la notion d'auteur, de son style – en confrontation avec celui de son collaborateur –, et, surtout, de l'œuvre en tant que résultat de cette confrontation pacifique entre réalisateur et collaborateur lors du processus de création.

⁷) *Id.*

⁸) P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985, p. 57.

⁹) J.M Schaeffer, « Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », *Communications* n° 64, 1997, p. 98.

¹⁰) *Id.*, p. 104.

¹¹) R. Mortier, *L'Originalité, une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982. Dans le même essai, Mortier cite l'exemple de la pensée de Rousseau, pour qui « l'œuvre n'a de sens que si elle renvoie à l'expérience vécue, si son auteur s'y projette et s'y livre à nous. », *id.*, p. 151. Pour Hegel, originalité de l'art va amener l'artiste, suivant l'élan de son génie, à « incarner son véritable moi dans l'œuvre réalisée selon la vérité », *Esthétique*, Paris, Librairie générale française, 1997, p. 395.

2. La création au cinéma

Olivier Revault d'Allonnes commence son ouvrage consacré à la création artistique par une réflexion qui lie la Création divine à la création cinématographique, bien plus qu'elle ne les sépare. En s'appuyant sur une lithographie de Marc Chagall, il écrit que la création

« suppose l'existence en puissance, déjà quelque part dans l'ombre, de ce à quoi elle va donner l'être en acte : homme, femme, oiseaux, poissons, fleurs et trompettes. L'acte de création serait alors une mise en lumière, ou une illumination, et l'œuvre serait une virtualité promue à l'être grâce à un certain éclairage¹². »

Le propos de Revault d'Allonnes renvoie directement à la dimension photographique de l'image filmique (mise en lumière, illumination, éclairage) et notamment à celle du cinéma de Manoel de Oliveira, chez qui les parts d'ombre de l'image font partie de la composition du cadre tout autant, voire plus, que les parties éclairées. Mais ce propos peut également évoquer le processus du montage, lors duquel le monde diégétique existe déjà en puissance mais nécessite de sortir du « chaos de l'ombre » à travers le processus d'organisation de plans.

Cette digression comparative ne nous éloigne pas pour autant de notre but premier : ne pas se laisser emporter par les considérations mystiques du concept de création. Étudier la création artistique au cinéma consiste donc, en définitive, à se plonger dans les moments de la naissance de l'œuvre d'art dans une démarche de réflexion qui mêle, pour vite l'annoncer, réflexions poétiques (l'étude du faire) et réflexions esthétiques (l'étude de la chose faite). On cherche donc à s'appuyer sur une observation empirique du faire artistique, à travers l'analyse du discours des collaborateurs du réalisateur, sans prendre en considération ni les réflexions théologiques ni les analyses psychanalytiques autour des intentions enfouies de l'artiste au moment de la création.

Dans ce travail, plutôt qu'une œuvre de génie ou une œuvre déterminée par des choix uniquement instinctifs, le film est envisagé, en grande partie, comme le produit d'une série de circonstances pratiques, historiques et idéologiques qui agissent chez le réalisateur et ses collaborateurs aux différents moments de la création : l'écriture du scénario, le tournage ou le montage. Dans ce mépris du génie et de l'inspiration, tout comme dans le fait de se focaliser sur les circonstances du moment de la création de l'œuvre, déterminante pour sa forme finale, on voit déjà émerger un fragment des réflexions de celui dont les idées constituent le soubassement d'une pensée de la création artistique : Paul Valéry¹³.

¹²) O. Revault d'Allonnes, *La création artistique et les promesses de la liberté*, op. cit., p. 5.

¹³) Cf. à propos du mépris du génie, les mots de Valéry : « l'idée – ou plutôt le fantôme, l'apparence d'idée – qu'on appelle génie est la survivance dans le domaine des fabrications artistiques ou littéraires ou scientifiques d'une mystagogie naïve, qui a disparu d'autres domaines », *Cahiers II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1974, p. 1017. Cf. également la remarque de L. Pareyson : « pour Valéry, le génie est 'virtuosité native mais inégale et infidèle, l'inspiration n'est qu'aventure incertaine d'un songe et le hasard est capricieux et inconstant », in « Deux essais sur la poétique de Valéry », *Recherches poétiques* n° 5, hiver 1996-1997, p. 64-65. Concernant l'importance du faire, cf. infra chapitre I.

C'est au cinéma, art souvent rattaché aux idéologies spirituelles et à la pensée religieuse – d'Henri Agel à Roberto Rossellini, d'André Bazin à Lars von Trier et Steven Spielberg – que la distinction entre la création *ex-nihilo* et la création humaine atteint son comble. Dans le film, plus que dans tout autre œuvre d'art, la création s'opère à partir d'une « *materia* », d'un matériau élaboré, manipulé ou construit au préalable et cela, souvent, sans la participation directe du réalisateur. Comme nous le verrons, c'est le moment du montage qui, en définitive, se confronte le plus possible aux contraintes et aux possibilités de devoir jouer avec un monde « pré-crée », un monde qui, bien qu'encore difforme, porte déjà, en son essence, le germe de sa forme finale. Nous nous proposons donc de faire une « lecture rigoriste, qui la rattache [la création artistique] à une laborieuse re-transformation d'un ensemble de réalités déjà disponibles¹⁴ », à laquelle le réalisateur participe effectivement (choix de décors, d'éclairage, de plans lors du montage) ou dont le contrôle *a priori* lui échappe (le corps et le bagage artistique et intellectuel de l'acteur, le contenu du roman ou de la pièce de théâtre adaptés).

D'un autre côté, tout ce qui concerne les choix de cadrage et de placement de la caméra, point essentiel pour comprendre la notion de mise en scène, se trouve du côté de ce que l'on pourrait appeler « l'invention spécifique aux moyens de représentation cinématographique ». Eisenstein résume un dogme bien répandu entre les cinéastes, selon lequel, les choix de placement d'acteurs et d'objets, et par conséquent de la caméra – ce qui constitue, pour lui, « l'art de la mise en scène » – sont, pour un réalisateur chevronné, des choix qui s'opèrent instinctivement, sans réflexion¹⁵. C'est sur ces choix de mise en scène que repose une grande partie du processus créateur de l'invention au cinéma. Dans ce travail, nous voulons questionner cette instinctivité en essayant de comprendre jusqu'à quel point le réalisateur peut être influencé dans ses choix de cadrage, et dans ceux qui concernent la mise en scène de façon générale, par la présence d'un collaborateur. Oliveira, même s'il se laisse parfois guider par l'instinctivité – notamment en ce qui concerne les effets de montage –, ne renonce jamais tout à fait à un travail de réflexion préalable, toujours soucieux de démarquer sa mise en scène d'un usage banal ou trop académique.

2.1. Les études sur la création cinématographique

Il est vrai qu'au moment même où l'on se propose d'étudier la création cinématographique, on dispose d'un large éventail d'angles d'approche, de conceptions et de théories. Des recueils de textes et des ouvrages se sont penchés sur la problématique de la création au cinéma, en

¹⁴) J.J Wunenburger, « Le mythe de l'œuvre ou le discours voilés des origines », *Art, mythe et création*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 1988, p. 9.

¹⁵) S.M. Eisenstein, « L'art de la mise en scène », repris notamment dans les *Cahiers du Cinéma* n° 225, novembre-décembre 1970, p. 32. Même s'il parle d'instinct, Eisenstein, puisqu'il s'agit d'écrits pédagogiques, se propose à « étudier la mise en scène » à travers l'étude détaillée des choix d'angle d'attaque entrepris dans ces films.

choisissant chacun une entrée possible pour aborder le sujet. Federico Fellini est un réalisateur dont Jean Collet s'est proposé d'analyser la « création », mais ses analyses n'ont pas échappé au piège d'une réflexion esthétique parsemée de références anecdotiques au faire cinématographique¹⁶. Les œuvres d'Alain Resnais, d'Eric Rohmer et de João César Monteiro, quant à elles, ont un traitement plus en consonance à celui qui est le nôtre ici, notamment en ce qui concerne la mise en relief de leurs collaborateurs de création (cf. 1.4, chapitre I). Pour cette raison, entre autres, ces deux réalisateurs seront évoqués à plusieurs reprises dans ce travail.

Plus récemment, Yannick Mouren propose de faire un inventaire analytique de quelques films réflexifs qui abordent la vieille question du « film dans le film¹⁷ ». Dans la lignée de Christian Metz ou Marc Cerisuelo, Mouren ne fait qu'ajouter ses réflexions au thème déjà banalisé de la mise en abyme au cinéma. Même s'il essaie de créer une théorie pour l'objet filmique d'après l'art littéraire (le « film-art poétique », nomination dérivée de l'art poétique littéraire initié par Horace et son *Ars poetica*), Mouren tombe néanmoins dans le romantisme de la conception lorsqu'il conclut que :

« les cinéastes [...] sont constamment sollicités par des gens qui leur demandent d'explicitier ce processus mystérieux de création [...] Les cinéastes filment mieux qu'ils n'écrivent, ils préfèrent prendre leur caméra et filmer ce qu'il peut être considéré comme des réponses à cette interrogation¹⁸. »

Or, il apparaît hautement naïf de penser que tout ce que nous montrent Jean-Luc Godard dans *Passion*, François Truffaut dans *La Nuit Américaine* ou Woody Allen dans *Stardust Memories*, ne serait que leur simple réponse à la question « qu'est-ce que la création au cinéma ?¹⁹ » Dans ces films, bien plus que de raconter ouvertement leurs processus de création, ces réalisateurs se proposent de mettre en scène un processus de création de films qui, d'une façon plus ou moins directe, les défie, les interroge ou les intrigue.

Le deuxième titre, *Penser la création audiovisuelle*²⁰, recueil d'études du colloque biannuel de l'AFeccav (Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel) souffre plus ouvertement du grand nombre de possibilités que le terme de « création » offre aux chercheurs. Ce recueil propose, dès son titre, une réduction périlleuse. Peut-on penser la création cinématographique selon les mêmes paramètres et modèles d'analyse que la création audiovisuelle, notamment télévisuelle ? Alain Bergala a déjà montré les dangers méthodologiques d'une réflexion sur le cinéma qui se placerait sous la bannière très vaste du mot « audiovisuel²¹ ».

¹⁶) J. Collet, *La Création selon Fellini*, Paris, J. Corti, 1990.

¹⁷) Y. Mouren, *Filmer la création cinématographique. Le film-art poétique*, Paris, L'Harmattan, 2009.

¹⁸) *Id.*, p. 213.

¹⁹) La liste de Mouren se complète par l'analyse de treize autres films : *Huit et Demi* et *Intervista* (Fellini), *Tout est à vendre* (Wajda), *Prenez garde à la sainte putain* (Fassbinder), *L'automne* (Hanoun), *Sogni d'Oro* (Moretti), *L'État des choses* (Wenders), *Voyage à Cythère* (Angelopoulos), *Alexandrie encore et toujours* (Chahine), *Snake Eyes* (Ferrara), *Au travers les oliviers* (Kiarostami), *Sauvage Innocence* (Garrel), *Sex is comedy* (Breillat).

²⁰) *Penser la création audiovisuelle. Cinéma, télévision et multimédia*, Emmanuel André (dir.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2009.

Or, plutôt que le choix, bienvenu d'ailleurs, d'élargir la discussion sur la création à des produits cinématographiques et audiovisuels très distincts (films d'auteur, feuilletons télévisés, *blockbusters* américains et films expérimentaux), c'est le contenu de ces études consacrées à la « création » qui pose problème. Dans ce recueil, la « création » est comprise selon trois régimes distincts. Tout d'abord, la « création » est synonyme d'« invention » ou de marques « auteuristes », notamment dans l'article de M. Lagny, qui enquête sur la part de création et les traits d'un auteur dans un *blockbuster* américain. « Comment peut-on envisager la place de la création dans un objet filmique aussi monstrueux que le film *Alexander*, d'Oliver Stone ? », la question posée n'est pas incongrue – les films à succès commerciaux ne peuvent-ils pas être aussi des films d'auteur ? – mais assez réductrice pour la portée du terme « création ».

Deuxièmement, « création » est employé comme synonyme de « production », tantôt par la mise en relief des aspects économiques et stratégiques du terme (cf. l'article de Y. Kilbourne sur l'influence de la télévision sur la « création documentaire » ou celui de B. Papin sur la production actuelle des fictions télévisuelles), qu'en insistant sur les aspects techniques (cf. la communication de G. Delavaud sur la naissance du dispositif télévisuel et différentes communications sur la question du « format »). La confusion entre « création » et « production » est courante dans les écrits sur l'art, avec d'un côté ses défenseurs, de l'autre ses détracteurs. Michel Guérin, par exemple, défend la coïncidence des termes notamment pour « éviter les connotations théologiques », alors qu'Olivier Revault d'Allonnes attire l'attention sur le danger d'employer le mot « production » pour désigner des œuvres d'art car « il introduit une confusion ouvriériste entre le travail producteur de marchandises à consommer et le travail producteur d'œuvres d'art²². » Dans ce travail, nous essaierons autant que possible de ne pas utiliser le mot « production » dans le sens de « création », étant donné que la distinction entre travail technique et travail créateur est au cœur de notre étude.

Finalement, le mot « création » apparaît dans ce recueil comme un prétexte pour aborder de véritables problèmes esthétiques et théoriques de l'image. C'est le cas de l'analyse formelle et de contenu de la série *Desperate Housewives*, par F. Bouilly, où, par une nette envie, nette, de théoriser, l'auteur invente même des termes pour décrire personnages et mouvements de caméra : « *travellings* enveloppants » / « personnages-icebergs ». On peut encore citer l'article sur *Les Actes des Apôtres*, par A. Renault, où le chercheur s'adonne à une discussion, assez classique d'ailleurs, sur le processus d'adaptation de Rossellini et sur les effets de fidélité/infidélité entre le scénario et les textes bibliques. Dans ces cas, notamment le dernier, des circonstances de la création du film, en l'occurrence l'écriture du scénario, fonctionnent comme une occasion pour développer des

²¹) Cf. les commentaires d'Alain Bergala sur les « méfaits du 'et' » dans l'expression « cinéma et audiovisuel », *L'hypothèse cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002, p. 34.

²²) M. Guérin, « Le concept de création est-il obsolète ? », *Penser la création audiovisuelle. Cinéma, télévision, multimédia*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008, p. 25. O. Revault d'Allonnes, *La création artistique et les promesses de la liberté*, op. cit., p. 6.

analyses esthétiques, qui n'en dépendent que de façon anecdotique. C'est justement ce piège que nous cherchons à éviter. L'analyse des processus de création du film est, pour nous, un moment privilégié pour comprendre comment les relations établies entre les professionnels qui y participent déterminent grandement la forme et le contenu filmiques.

Ainsi, d'une manière générale, on reste sur l'impression qu'il suffit de placer le terme passe-partout de « création » pour légitimer la présence de ces trois approches du mot dans un congrès autour de la création audiovisuelle. Il faut sans doute se demander si le terme « création » n'est pas flou, mal défini ou énigmatique de telle sorte que toute discussion sur l'œuvre y trouve sa place – pourvu qu'on parle, ne serait-ce que brièvement, du moment de sa fabrication? Ou bien, puisqu'elle peut être comprise dans une acception très étendue et d'autant plus féconde, la création n'est-elle pas capable d'accueillir légitimement sous son égide différents types de réflexions autour de l'œuvre d'art ?

La réponse à cette question nous échappe. Nos convictions nous portent plutôt vers la deuxième solution, mais cela ne veut pas dire que ce soit cette option qui ait été envisagée par les organisateurs de ce colloque. Disons plutôt que très peu de communications présentes dans ce recueil abordent la création dans le sens valéryen du terme que nous retenons ici, c'est-à-dire comme l'étude du faire, de la fabrication d'une œuvre cinématographique, essentielle pour comprendre sa forme finale. On y trouve, néanmoins, des articles qui touchent directement aux conditions historiques, pratiques ou symboliques de la fabrication d'un film comme celui sur l'ensemble documentaire *Autocritique*, de Marie-Claire Schaeffer, par S. Layerle. En dépassant les frontières du faire cinématographique, C. Gailleurd étudie aussi l'acte de création en comparant *Histoire(s) du Cinéma*, de Jean-Luc Godard, avec *Le Musée Imaginaire*, d'André Malraux.

Godard et Malraux sont, sans doute, deux penseurs qui se sont souvent interrogés sur le faire de l'art. On pourrait même esquisser une réponse en analysant un autre essai de Malraux, intitulé justement « La création artistique²³ ». Dans cet article, très éclairant d'ailleurs, Malraux se penche sur le concept de réalisme et sur la façon dont la vision du monde naturel joue sur l'action concrète du peintre, qui vise à reproduire ce monde sur le tableau et que l'on pourrait appeler l'un des « moments de création » en peinture²⁴. Malraux y aborde des sujets typiques des études sur la création artistique, comme le style du peintre et sa relation avec les artistes qui l'ont précédé. D'un autre côté, il est clair que l'auteur ne se restreint pas à une analyse des processus de fabrication des œuvres et s'adonne volontiers à des discussions sur la forme de certaines représentations picturales (les couleurs et les positions des personnages chez de La Tour par exemple) et à des comparaisons historiques et esthétiques entre artistes et écoles (les différentes représentations d'une même scène biblique, un geste du Christ chez Michel-Ange et chez les

²³) A. Malraux, « La création artistique » (1948), *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951.

²⁴) Le cinéma, encore plus que la peinture, possède différents « moments de création » au sens strict, dilués entre l'écriture du scénario, le tournage et le montage. Nous reviendrons souvent sur cette idée.

gothiques, etc). Nous ne sommes donc pas capable de dire que l'essai de Malraux ne parle pas de création – personne ne l'a d'ailleurs osé – simplement parce qu'il parsème son analyse de réflexions venant d'autres horizons de pensée, notamment de la pensée esthétique. Néanmoins, la question de savoir où finit le débat sur la création et où commence celui sur la réception de l'œuvre reste toujours d'actualité.

L'étude qui ouvre les discussions du congrès, celle de Michel Guérin, ne cache pas le malaise des universitaires à proposer un tel thème de réflexion : « le programme de ce congrès hésite lui-même entre deux objectifs : décrire l'état actuel de la création audiovisuelle et discuter autour du thème postmoderne de la crise de la création²⁵. » Ce danger n'est qu'un des dangers qu'encourt le chercheur qui se propose d'étudier la création. On peut être accusé d'exploiter un thème désuet car trop vaste ou pas assez scientifique – même si passionnante, la réflexion de Gilles Deleuze sur « l'idée » n'enrichit guère les partisans de l'étude du faire²⁶ – et souvent enseveli sous l'étendard des dogmes inébranlables de l'analyse esthétique universitaire. D'un autre côté, on peut nous accuser de faire de l'archéologie visuelle avec les « restes » du produit de fabrication du film qui ne répondrait qu'aux besoins anecdotiques de la critique. C'est par exemple le cas de la critique génétique appliquée au cinéma notamment dans la série de réalisateurs « au travail » des éditions des Cahiers du Cinéma.

C'est avant tout pour pallier à ces critiques que nous avons décidé de placer les réflexions sur la création cinématographique en confrontation avec une étude esthétique du film, autrement dit, de faire de la création un substrat analytique pour les débats théoriques et esthétiques. Nous essayerons de montrer qu'organiser une analyse esthétique sur une réflexion sur des processus de création du film ne relève pas d'un exercice forcé. Au contraire, une telle démarche d'analyse peut s'avérer prolifique pour les deux disciplines, qui se retrouvent ainsi à pied d'égalité et servent à comprendre toute la portée symbolique et intellectuelle d'un film. L'étude de la création, autrement connue sous le nom de « poétique », constitue donc un champ de réflexion complexe.

²⁵) M. Guérin, « Le concept de création est-il obsolète ? », art. cit., p. 26.

²⁶) « Qu'est-ce que l'acte de création », art. cit. Deleuze discute sur ce que c'est d'avoir une idée et sur les processus symboliques et pratiques qui mènent à l'aboutissement de l'œuvre d'art, ce qui en fait bel et bien un article sur le processus de création. Ironiquement, le titre de l'article est repris de l'émission télévisuelle dans laquelle la conférence de Deleuze a été retransmise.

CHAPITRE I

LA POÏÉTIQUE

LA COLLABORATION

*« L'artiste n'est pas le seul à accomplir l'acte de création,
car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur
en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes
et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif. »*
Marcel Duchamp

*« La poésie retire aux hommes la possibilité de réfléchir.
Les peuples qui aiment la poésie, qui restent au bord d'une rivière à l'écouter et à rêver,
sont facilement indolents.
Les peuples qui aiment la prose, sont ceux qui portent la civilisation plus loin². »*
Agustina Bessa-Luis

1. Étudier la poétique : possibilités et limitations

Le mot « poétique » est fortement tombé dans la banalité et, justement pour cela, tout travail de recherche autour de cette notion mérite d'être amplement défini et expliqué. Jean Cocteau était l'un des premiers à rattacher le cinéma à la notion de « poétique » ou de « poésie ». Pour le réalisateur français, le film était un « véhicule de poésie incomparable³ », ce qui lui octroie son statut d'art. Cocteau fait, néanmoins, de « poétique » et de « poésie » deux termes indépendants, voire antinomiques car, selon lui, « maintes entreprises d'ordre poétique ne contiennent pas la moindre poésie. Par contre, il existe des entreprises réalistes où la poésie rayonne et les enveloppe de phosphorescence⁴. » Dans une réflexion proche de celle de Cocteau, Tarkovski écrit, des années plus tard, que le « cinéma poétique est celui qui, dans ses images, s'éloigne des faits concrets dont la vie réelle offre le tableau⁵. »

Une autre acception courante du mot « poétique » est celle qui renvoie à l'opposition entre « prose » et « poésie », distinction issue de la qualification littéraire et qui finit par contaminer d'autres fronts de la pratique artistique et intellectuelle. Le faire poétique qualifierait donc la

¹) *Le Processus Créatif*, Caen, L'Echoppe, 1987, sans numérotation de pages.

²) *Du jour au lendemain*, France Culture, 30 octobre 2002.

³) J. Cocteau, « Poésie et films », paru initialement dans *Filmkunst*, novembre 1948, et repris dans *Du Cinématographe*, Paris, Pierre Belfond, 1988, p. 29.

⁴) *Id.*

⁵) A. Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004, p. 77.

manière d'exercer une activité de l'esprit où les caractéristiques formelles du langage utilisé prennent le dessus sur les sujets et les thèmes. Si la distinction entre ces deux formes du faire littéraire est largement acceptée aujourd'hui tant par les théoriciens que par les écrivains, le transfert de cette notion à d'autres champs artistiques est néanmoins problématique. Dans le cas du cinéma, l'opposition la plus célèbre entre ces deux termes a été élaborée par Pasolini dans sa formule, « cinéma de prose, cinéma de poésie⁶ ». Selon le réalisateur italien, dans le premier, il y a une prédominance du style personnel d'un créateur qui se matérialise dans les effets techniques issus du maniement de l'appareil de prise de vues, au détriment d'une simple description ou narration de choses ou de faits. « Dans le cinéma de poésie, le récit tend à disparaître [...] il a pour fin d'écrire des récits où le protagoniste est le style, plus que les choses ou les faits⁷. »

La thèse soutenue par Pasolini n'a pas échappé aux critiques, parce qu'elle lie le cinéma à une « langue », plutôt qu'à un « langage », et parce qu'elle transfère brutalement un concept littéraire dans le domaine du cinéma. Christian Metz la critique en ces termes :

« Cette idée est fragile dans sa base même. Car les notions de « prose » et « poésie » sont trop liées à l'usage du langage verbal pour être facilement exportables au cinéma [...] on se heurtera à une difficulté qui ne semble guère dépassable [...] l'absence d'une *langue* cinématographique⁸. »

Ces acceptions du mot « poétique », devenues des notions fourre-tout utilisées pour masquer un émerveillement émotionnel devant les films, ne sont donc pas celles que nous privilégions ici. La poétique dont il est question dans ce travail est celle héritée d'Aristote et de Boileau, « la poétique comme la science de la production de quelque chose », et réélaborée par Paul Valéry, « la poïétique comme science autonome du créer⁹ ». Autrement dit, il s'agit de se consacrer à l'étude du faire artistique, plus précisément de la création du film, des conditions et des choix concrets et symboliques qui conditionnent l'œuvre finale. « Poétique » est donc pour nous synonyme de création. Dans cet horizon, c'est à partir de Paul Valéry que l'étude de l'action de faire une œuvre d'art prend un autre essor.

Lorsque, à partir de 1937, Valéry élabore sa pensée autour du faire artistique. Il propose alors le terme de « poïétique », d'après le mot grec *poïen* (créer, inventer) plutôt que « poétique » car, selon lui, « le terme a assez vieilli avec la chose même, on peut lui donner un autre emploi¹⁰ ». Il cherche à actualiser la science et la philosophie des conduites créatrices. La théorie de Valéry est immédiatement rattachée à une phrase qui résume le projet valérien mais qui révèle également,

⁶) Cf. notamment *L'expérience hérétique* (1965), Paris, Payot, 1976 et « Entretien avec Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *Cahiers du Cinéma Hors Série*, 1981.

⁷) *Id.*, p. 39.

⁸) C. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 2003, p. 201.

⁹) R. Passeron, « Le concept d'instauration et le développement de la poïétique » (1980), repris dans *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 122.

¹⁰) P. Valéry, « Première leçon du Cours de Poétique », leçon inaugurale de la chaire de Poétique au Collège de France le 10 décembre 1937, repris dans *Œuvres I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1957, p. 1341.

à notre avis, ses limites : « tout subordonné au faire¹¹ ». Par cet aphorisme, fort radical, que Valéry va jusqu'à appeler une « révolution », l'écrivain nous dit que l'œuvre finie est moins importante, et par conséquent moins intéressante à analyser, que le processus de création. Dans ce sens, il écrit que sa révolution est de

« reporter l'art que l'on met dans l'œuvre, à la fabrication de l'œuvre. Considérer la composition même comme principal ou la traiter comme œuvre [...] le *faire* comme principal, et telle chose faite comme *accessoire*¹². »

C'est cette opposition stricte que Valéry établit entre poïétique (la production) et l'esthétique (la consommation), et aussi la limitation de sa réflexion aux arts du langage, que critique René Passeron, l'une des têtes de file, à partir des années 70, de l'Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art. Dans le texte fondateur de cette « nouvelle poïétique », qui ne renie pas complètement les enseignements de Valéry, Passeron condamne néanmoins l'opposition faite par Valéry et propose d'élargir la méthode poïétique à tous les arts, à toutes les œuvres d'art¹³.

La position de Passeron justifie doublement notre démarche analytique. C'est d'abord dans cette brèche de l'élargissement de la poïétique aux autres arts que nous entendons introduire la discussion sur le faire poïétique au cinéma. D'un autre côté, nous suivons également l'idée de la confluence entre les démarches esthétiques et poïétiques pour analyser non seulement le processus de création du film, mais aussi le film en lui-même. Les points communs entre ces deux approches de l'œuvre d'art, la création et la réception, sont sans doute considérables. Même la pensée de Valéry, en principe étrangère à l'idée de l'œuvre finie, garde une place pour l'analyse qui privilégie la perception de l'objet (l'esthétique) lorsqu'elle établit deux grands groupes d'écrit issus de celle-ci : d'un côté, l'« esthétique, qui se rapporte à l'étude des sensations », et de l'autre, « la poïétique, qui concerne la production des œuvres¹⁴ ». Dans ce sens, Dominique Chateau affirme que le père de la poïétique fait aujourd'hui, « partie de cette discipline qu'il prétendait fuir ou combattre¹⁵ ». Chateau, partisan de l'esthétique mais non détracteur de la poïétique, conclut donc sagement qu'« une place est ménagée à des recherches qui combineront ces deux pôles ».

C'est dans cette optique que les interventions du 5^e Congrès de l'Afeccav ont été organisées. Ce congrès, qui a rassemblé des discussions sur des objets aussi distincts que *Desperate Housewives* (série télévisuelle), *Spiderman* (blockbuster américain réalisé par Sam Raimi), *Adieu Philippe* (film d'auteur à l'européenne de Jacques Rozier), *Histoire(s) du Cinéma* (essai-filmique cinéophile de Godard) et *Losing Touch* (film de Maximilian Jaenicke créé selon la pratique du *found*

¹¹) P. Valéry, *Cahiers II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1974, p. 1027.

¹²) P. Valéry, *Ego Scriptor*, Paris, Gallimard, 1992, p. 171.

¹³) Ce que l'on appelle ici texte fondateur, « La Poïétique », est publié pour la première fois dans *La Revue d'Esthétique* n° 3, Paris, Klincksieck, 1971, p. 233-247, et maintes fois repris, notamment dans *Recherches Poïétiques*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1975, et *Pour une philosophie de la création*, *op. cit.* Nous nous référons ici à la première publication.

¹⁴) *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 1311.

¹⁵) D. Chateau, « L'acte de création comme problème esthétique », *Filmer l'acte de création*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 81. L'assertion de Chateau concerne également Konrad Fiedler, théoricien qui s'est lui aussi penché sur le problème de l'acte de création notamment dans *Sur l'origine de l'activité artistique* (1887).

footage), garde néanmoins un fil conducteur commun : « (re)penser la notion de création, c'est alors ouvrir une réflexion transversale sur les manières non seulement de faire, mais aussi d'appréhender aujourd'hui les œuvres¹⁶ ».

1.1. Passer par la poïétique pour arriver à l'esthétique

Allier donc analyse poïétique à l'analyse esthétique, voilà notre projet de recherche dans ce travail. Cette démarche n'est en rien novatrice car maints penseurs du fait artistique, de Paul Ricœur à Roland Barthes, de Mallarmé à Duchamp, ont déjà longuement réfléchi sur l'impossibilité de penser l'œuvre uniquement du point de vue de sa création, en oubliant sa réception. Umberto Eco donne un bon résumé de cette situation :

« C'est un fait que production et consommation peuvent être à l'origine de deux objets étrangers l'un à l'autre ; mais c'est un fait aussi qu'au moment même où il projette une opération productive (et par conséquent, un objet, une œuvre), l'artiste projette également un type de consommation, bien souvent, il projette diverses possibilités de consommation¹⁷. »

Selon Mikel Dufrenne, ne pas prendre en compte la réception d'un objet artistique entraîne même un changement de nature de cet objet : « une peinture non exposée, un manuscrit non édité, une pièce non jouée sont des objets [...] qui n'existent pas tout à fait encore¹⁸. » Lorsque l'on parle ici de considérer la réception, on ne veut pas forcément dire analyser les dimensions sociologiques de l'impact d'une œuvre littéraire ou d'un texte dramatique sur un groupe social ou le discours des critiques d'un certain pays ou d'une certaine époque par rapport à une cinématographie étrangère ou un mouvement esthétique du cinéma. Ces études, qui méritent par ailleurs toute l'attention, se situent néanmoins dans une dimension théorique bien différente de la nôtre. La réception que nous prenons en compte ici est comprise dans une acception plus basique, celle où l'œuvre picturale, dramatique, littéraire ou cinématographique rencontre un spectateur ou un lecteur, un spécialiste ou un néophyte, qui l'interprète et la sent selon ses vécus et ses bagages personnels. Le but dans ce travail est de conjuguer ces deux moments, la création et la réception d'une œuvre, en l'occurrence d'œuvres cinématographiques, ou plus précisément, essayer de comprendre les enjeux esthétiques de ces œuvres à partir des conditions de sa création.

Pourtant, penser la structure de l'œuvre d'art à partir des relations de création qui lui donnent naissance n'est pas la posture que l'on adopte couramment dans les analyses esthétiques. Cela peut s'expliquer premièrement par une raison simple : la poïétique ne jouit pas d'un statut de

¹⁶) E. André *et al.*, Préface à la parution des interventions, *Penser la création audiovisuelle. Cinéma, télévision et multimédia*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2009, p. 11.

¹⁷) U. Eco, *L'œuvre ouverte* (1962), Paris, Seuil, 1979, p. 11.

¹⁸) M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, tome 1*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 81.

science ou de discipline scientifique au même titre que l'esthétique. Passeron l'appelle même une « interscience », « sorte de discipline transversale » et explique qu'elle ne se réduit pas à une « metascience prétendant survoler les sciences humaines en ce qu'elles ont toutes un chapitre consacré, au moins en droit, à la création¹⁹. »

Le manque de définition scientifique précise et la proposition d'une nouvelle façon d'aborder une œuvre d'art sont en effet à la base des discours détracteurs de la poïétique. Maurice Blanchot, à propos d'une discussion sur l'achèvement de l'œuvre, point sur lequel ses opinions divergent de celles de Valéry, attaque directement le père de la poïétique en disant qu'il « n'est nullement un héros [et qu']il trouve bon parler de tout, écrire sur tout²⁰ ». Kendall Walton, de son côté, défend la non-pertinence des circonstances historiques pour l'évaluation esthétique de l'œuvre d'art et attaque les méthodes établies par le père de poïétique :

« Il n'est pas indispensable de savoir par qui, comment et quand une œuvre a été créée, ni de connaître les intentions ou les attentes de l'artiste à son égard [...] une fois créée, l'œuvre ne doit valoir que par elle-même ; il faut la juger par ce qu'elle est, sans tenir compte de ce qui l'a amenée à être ce qu'elle est²¹. »

La position de Walton est certes radicale, tout autant que celle de Valéry, et avec le développement de la poïétique, il s'est établi une sorte de « cohabitation nécessaire » entre ces deux méthodes d'analyse, un équilibre qui vise à prendre en compte la dimension poïétique tout autant que la dimension esthétique d'une œuvre. La méthode d'analyse que nous proposons donc, et qui vise à conjuguer les deux, ne relève pas de l'exercice forcé. Dans ce sens, nous nous rallions à la thèse de Dominique Chateau :

« la poïétique et l'esthétique au sens large peuvent être considérées comme deux points de vue complémentaires, plutôt que vraiment rivaux, dans le cadre d'une *philosophie générale de la nature et de la culture*²². »

C'est par rapport à la proximité de leurs objets d'étude, avec certes des prises de position différentes, qu'un premier rapprochement entre ces deux manières de voir l'œuvre d'art peut être fait. L'un et l'autre organisent ces réflexions autour de l'œuvre, la poïétique embrassant des circonstances temporelles et spatiales plus larges et flirtant plus ouvertement avec d'autres champs de la pensée que l'esthétique. Puisque la poïétique de Valéry prend comme objet l'« œuvre en train de se faire²³ », la circonstance temporelle gagne au sein de ses analyses une nette importance. C'est à partir de cette possibilité de retourner à ces moments de la naissance de l'œuvre, en l'occurrence du film, notamment à travers les entretiens des collaborateurs, que nous entendons entamer notre analyse. Autrement dit, notre but est de savoir quels enjeux de contenu

¹⁹) R. Passeron, *La Naissance d'Icare*, Marly-le-Roi, Ae2cg éditions, 1996, p. 23.

²⁰) M. Blanchot, *L'espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, 2007, p. 14.

²¹) K. Walton, « Catégories de l'art » (1970), repris notamment dans *Esthétique et poétique*, G. Genette (dir.), Paris, Seuil, 1992, p. 84.

²²) D. Chateau, *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 259.

²³) « L'objet étudié par Valéry, ce n'est pas l'ensemble des effets d'une œuvre perçue, ce n'est pas non plus l'œuvre faite, ni l'œuvre à faire (comme projet), mais l'œuvre en train de se faire », R. Passeron, « La poïétique », art. cit., p. 237.

ou de forme se nichent ou prennent naissance dans ces moments cruciaux de la chaîne de création cinématographique qui sont l'écriture du scénario (la présence physique ou l'influence symbolique de l'auteur de l'œuvre adaptée), le tournage (la prise en main du corps et de l'esprit d'un acteur, la création de l'image épaulée par le chef opérateur) et le montage (l'influence discrète mais attestée du monteur).

À ces moments d'analyse du processus de création, seront mêlées des discussions esthétiques à proprement parler, lorsque les analyses du faire se confrontent avec l'objet terminé, avec le film fini tel qu'il a été présenté dans sa version définitive. Bien évidemment, ces deux moments d'analyse ne seront ni consécutifs ni séparés puisque, comme l'affirme Michel Zérafra, « il est certes arbitraire de distinguer entre poétique et esthétique [...] Esthétique et poétique se confondent aujourd'hui, l'une englobant l'autre²⁴. » Les analyses des circonstances de l'« instauration » de l'œuvre se mélangeront donc souvent avec des analyses purement esthétiques, une preuve que les analyses du *poiëin* (faire) et du *poiema* (la chose faite) ne sont pas complètement étrangères. Étienne Souriau, l'auteur du concept d'« instauration²⁵ » explique ainsi les précisions de nominations faites par Aristote pour discerner l'œuvre faite et l'action de faire :

« œuvre en grec se dit *ergon*, mais le mot est équivoque car il signifie aussi bien l'ouvrage fait que le travail par lequel on le fait. C'est pourquoi Aristote précise les idées grâce à l'opposition de deux verbes *poiëin* et *prattein*, faire et agir. Le faire est caractérisé par la présence du *poiema*, la chose faite²⁶. »

Notre travail s'inscrit donc définitivement dans la mise en relation que fait René Passeron de ces deux pratiques analytiques : « la lecture esthétique porte sur l'œuvre achevée, ou au moins présentée. La lecture poïétique doit porter, en outre, sur les étapes de l'instauration, sur les processus particuliers de sa genèse²⁷. » Ce « en outre », cette combinaison proposée entre les deux lectures, signifie dans notre travail arriver à l'analyse esthétique par le biais de l'analyse poïétique, comprendre le film à travers les relations poétiques établis entre le réalisateur et ses collaborateurs de création.

1.2. Particularités du faire au cinéma

²⁴) M. Zérafra, « Le Langage poïétique », Recherches poïétiques I, *op. cit.*, p. 48.

²⁵) Le terme d'« instauration » lié à la poétique a été proposé par Étienne Souriau, notamment dans *L'instauration philosophique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1939.

²⁶) E. Souriau explique ainsi les précisions d'appellations faites par Aristote pour discerner l'œuvre faite et l'action de faire : « œuvre en grec se dit *ergon*, mais le mot est équivoque car il signifie aussi bien l'ouvrage fait que le travail par lequel on le fait. C'est pourquoi Aristote précise les idées grâce à l'opposition de deux verbes *poiëin* et *prattein*, faire et agir. Le faire est caractérisé par la présence du *poiema*, la chose faite », « La notion d'œuvre », *Recherches Poïétiques I, op. cit.*, p. 215.

²⁷) *La Poïétique*, art. cit., p. 241, je souligne.

Si l'étude du faire et l'étude de l'œuvre sont intimement liées, cela n'en est pas moins vrai en ce qui concerne la poétique du film. Dans le domaine d'étude qui est le nôtre, nous en sommes persuadés, l'analyse poétique seule ne se suffit pas à elle-même. Au contraire de ce que prétendait Valéry, la création cinématographique n'accueille pas ce type de lecture où le faire artistique serait en lui-même comparable à l'œuvre d'art – « faire un poème est un poème²⁸ », autre formule célèbre de Valéry. Décidemment, au cinéma, le « faire » n'est pas de l'art. Faire un film n'est pas comme écrire un poème ou peindre un tableau. Les différentes versions du scénario, les cahiers de repérage d'un réalisateur, les essais de pellicule faits par le chef opérateur, les notations des scripts sur l'avancement d'une journée de tournage ne sont en aucune mesure comparables aux esquisses d'un peintre ni aux brouillons d'un poète ou d'un écrivain. Ces objets deviennent parfois des objets de culte et gagnent de plus en plus de place dans un ordre muséologique qui atteint depuis peu les réalisateurs de film. Ils ne sont néanmoins pas des ébauches d'œuvres d'art, comme peuvent l'être les exercices préparatoires d'un écrivain ou l'action même de peindre.

L'action de peindre et celle de sculpter sont, par ailleurs, des moments de création auxquels on porte le plus d'attention. Ils sont devenus à la mode dans les années 50, dans la peinture des expressionnistes américains (*action painting*) ainsi que dans les *happenings*, mélanges de performance théâtrale et formes plastiques improvisées sur le moment. Pour cette avant-garde, la fabrication de l'œuvre comptait autant, voire plus, que le produit fini. Le cas de Jackson Pollock, associé directement à la technique du *dripping*, est, en ce sens, exemplaire : c'est un artiste qui a vraiment réfléchi au matériau et qui a pris en compte le processus comme « une partie de la forme finale de l'œuvre²⁹ ». En effet, peu d'artistes ont autant été filmés ou photographiés en train de faire son œuvre que Pollock, comme le montre les documents visuels sur l'artiste pris au moment même de sa création, lorsqu'il se bat avec sa toile avec la frénésie de ses coups de pinceaux³⁰. L'« art » de Pollock est donc indissociable de son « faire de l'art », et le peintre fait du moment de la genèse de son œuvre un objet esthétique, passible d'intérêt tout autant que l'œuvre elle-même.

Au cinéma, rares sont les cas de réalisateurs qui singularisent à un tel point l'action de faire un film que ce mouvement créateur se voit soudainement doté de qualités d'un véritable objet esthétique. L'une de ces exceptions est John Cassavetes, dont le geste artistique, son « action-filming » à lui, est certainement aussi important que le film lui-même. Thierry Jousse relève des similitudes entre le faire artistique de Pollock et celui du cinéaste américain. « L'œuvre compte moins que le mouvement de l'œuvre [...] Pour Cassavetes, comme pour Pollock, il s'agit moins

²⁸) P. Valéry, *Ego Scriptor, op. cit.*, p. 171.

²⁹) Propos de Robert Morris parus dans *Artforum* VI, avril 1968, cités par G. A. Tiberghien, « L'art de la nature », *Communications* n° 64, 1997, p. 143.

³⁰) Cf. notamment l'ouvrage de photos *Pollock painting*, Barbara Rose (dir.), avec des séries photographiques de Hans Namuth faites dans l'atelier de l'artiste à East Hampton, Long Island, pendant l'été 1950.

de produire une image qu'un événement³¹. » Ou alors, dans un cas analogue et également singulier, celui de l'hommage en forme de film fait par Pedro Costa à Jean-Marie Straub et Danièle Huillet dans *Où git votre sourire enfoui* (2001) où le réalisateur portugais se contente de contempler un moment de création du couple de cinéastes, le montage. Cependant, ces deux cas relèvent de l'exception, la machine cinématographique étant elle-même trop fragmentée temporellement et spatialement trop dispersée pour devenir un moment d'expérience esthétique.

Le faire artistique en tant qu'objet esthétique renverse la catégorisation établie par Mikel Dufrenne selon laquelle la notion d'objet esthétique succède temporellement à celle d'œuvre d'art :

« L'objet esthétique, c'est l'œuvre d'art perçue en tant qu'œuvre d'art, l'œuvre d'art qui obtient la perception qu'elle sollicite et qu'elle mérite, et qui s'accomplit dans la conscience docile du spectateur ; plus brièvement, c'est l'œuvre d'art en tant que perçue³². »

Selon la poïétique de Valéry, le faire artistique devient « objet esthétique », dans l'acception de Dufrenne, sans pour autant avoir eu, auparavant, les qualités d'une œuvre d'art ni la prétention d'en être une. C'est seulement une fois consommé que ce faire pourra atteindre un statut similaire à celui d'une œuvre d'art. À travers la perception, qu'il « provoque et gouverne », l'objet esthétique

« propose à qui sera son témoin une certaine place et un certain comportement, mais il requiert encore une certaine attitude spirituelle [...] par laquelle le témoin lui offre toutes ses ressources intérieures³³. »

Dans la perception de l'acte de peindre de Pollock ou de l'acte de monter un film par les Straub, on retrouve toute la « vérité » et le « vouloir-être³⁴ » de ces œuvres potentielles, sentiments difficilement perceptibles lorsque l'on écoute un réalisateur parler de son processus de création, que l'on regarde un *making of* ou que l'on lise un scénario.

1.2.1. Le faire comme produit commercial

Faute d'être un objet esthétique dérivé ou un moment de jouissance esthétique, le faire au cinéma est néanmoins devenu un produit commercial très attrayant. C'est le cas des bonus des éditions DVD de films qui s'alimentent surtout de *making of*, de journaux de tournage, de scènes coupées et d'entretiens de réalisateurs, acteurs et techniciens sur le processus de conception du

³¹) T. Jousse, *John Cassavetes*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1989, p. 59.

³²) M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, tome 1, op. cit.*, p. 9. Cf. également les qualifications de G. Genette, qui parle d'objet esthétique, d'artefacts à effet esthétique éventuel et les artefacts à effet intentionnel (les œuvres d'art proprement dites). Genette n'utilise pas cette alternance entre « œuvre d'art » et « objet esthétique », *L'œuvre d'art, immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 11.

³³) M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, tome 1, op. cit.*, p. 287.

³⁴) La « vérité » et l'« être » sont, pour Dufrenne, deux caractéristiques d'un objet esthétique, *id.*

film. À ces moments, certes, le spectateur éprouve un plaisir à suivre les différentes étapes qui ont donné naissance à un film, mais ces « bonus » seront difficilement vendus ou traités symboliquement comme autre chose que du divertissement donnant de la valeur ajoutée à l'œuvre déjà exploitée en salles. Jean-Loup Bourget et Daniel Ferrer décrivent l'avancée économique de l'industrie cinématographique en ces termes :

« en offrant au spectateur l'accès aux documents de genèse filmique, ce qu'il est convenu d'appeler industrie cinématographique parvient à réaliser une performance dont rêve toute entreprise manufacturière : recycler efficacement, sous la forme d'un sous-produit monnayable, les résidus du processus de fabrication³⁵. »

De la même façon, les « restes » du faire filmique peuvent aussi servir à enrichir commercialement l'exploitation postérieure d'un film ou l'œuvre d'un réalisateur. Tout d'abord, les rushes coupés lors d'un premier montage et qui sont rassemblés éventuellement pour le remontage d'un film. Il s'agit là de ce que l'on appelle couramment *director's cut*, cette « version du réalisateur » qui intègre les bonus DVD ou qui fait l'objet d'une ressortie en salles³⁶. Bien que la version dite « du réalisateur » puisse profiter à une approche esthétique et poétique légitime puisqu'il s'agit, en dernière instance, du film lui-même, il reste difficile à évaluer, sauf quelques cas de figure, en quoi cette nouvelle version d'un film apporte des éléments nouveaux capables de changer une première perception de l'œuvre filmique.

Deuxièmement, l'exploitation qui subissent des scénarii annotés de la main du cinéaste et des cahiers de notes qui gardent la trace personnelle des repérages ou des tournages sous la forme écrite ou photographique. Depuis que les réalisateurs ont gagné de la place dans les musées et galeries d'art, on y expose « leurs univers » à travers des objets personnels et objets issus des tournages (costumes, morceaux de décors, et bien sûr les scénarii). Bien que la plongée dans cette nouvelle appréhension de l'œuvre d'un réalisateur puisse entraîner un véritable plaisir cinéphile – comme le prouvent les remarques de la main d'Almodóvar sur ses scénarii ou les petits dessins de David Lynch sur des serviettes, exposés récemment à Paris³⁷ –, ce plaisir reste majoritairement de l'ordre de la cinéphilie fétichiste. La nature des traces du travail d'un réalisateur, notamment le scénario, est ontologiquement distinct de la nature des traces des écrivains ou des poètes, dont les manuscrits valent souvent des fortunes auprès de collectionneurs ou d'amateurs. En reprenant le concept d'« immanence » de l'œuvre d'art de Gérard Genette, Bourget et Ferrer concluent que

« le script n'est pas utilisé dans le tournage de film comme on utilise les plans pour la construction d'un bâtiment ou la partition pour l'exécution d'un morceau de

³⁵) J.L. Bourget, D. Ferrer, « Genèses cinématographiques », *Genesis* n° 28, 2007, p. 7.

³⁶) La notion de *director's cut* ainsi que la pertinence de son appellation ont été interrogées par les articles parus dans l'ouvrage *Le mythe du director's cut*, M. Marie, F. Thomas (dir.), *Théorème* n° 11, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.

³⁷) Il s'agit des expositions *Almodóvar Exhibition*, du 5 avril au 21 mai 2006, à la Cinémathèque Française (Paris) et *David Lynch. The Air is on fire*, du 3 mars au 27 mai 2007, à la Fondation Cartier (Paris).

musique [...] il n'est pas un mode d'immanence de l'œuvre [...] mais une étape de sa genèse³⁸. »

Si, selon la conception de Paul Valéry, la fabrication de l'œuvre peut se confondre avec l'œuvre même et parfois mériter plus de « complaisance et de passion³⁹ » que l'objet accompli, cette confusion se résume aux arts où « l'exécutant est l'auteur⁴⁰ », comme la peinture et la sculpture. Dans ces arts, le moindre geste de la main du sujet créateur laissant une trace sur une surface sensible est passible d'être apprécié en tant qu'étape vers l'œuvre finie. Chaque changement de cap ou d'intensité de la main du peintre ou du sculpteur cache, révèle et change profondément la nature de la représentation – voir ce que révèle l'observation attentive de l'action de la main du peintre espagnol dans *Le Mystère Picasso* (Clouzot, 1956). Les arts où la création ne coïncide pas avec le moment de son exécution, comme la musique, dans laquelle le geste créateur de l'artiste n'entre pas directement en jeu n'admettent guère cette analyse.

La discussion de Mikel Dufrenne rejoint la qualification de Goodman entre « l'art autographique », la peinture, et « l'art allographique », la musique : « le peintre doit achever son tableau [...] le compositeur a fini son travail quand il a écrit la partition⁴¹ ». Pourtant, peu nombreux sont les arts comme la peinture et la musique qui peuvent être rangés uniquement dans une catégorie ou dans l'autre. Si la musique est l'art « à deux phases » (sa création et son exécution) et si la peinture n'en possède qu'une (création = exécution), d'autres arts comme l'estampe et la littérature sont bel et bien des arts mixtes⁴². Goodman ne se prononce pas sur le cinéma. Néanmoins, si l'on prend cette qualification à partir des phases et également la discussion autour de reproduction, de l'authenticité et de la contrefaçon, à la base de la pensée de Goodman, les films entrent vraisemblablement dans la catégorie des « œuvres d'art allographiques ».

Le cinéma est, tout d'abord, un produit de composantes techniques de création de l'image et du son qui accueille volontiers l'idée de la reproductibilité comme moyen inhérent à son processus de diffusion. Ensuite, il possède des moments de création multiples (écriture du scénario, casting, tournage, montage) ou, si l'on préfère, différentes phases qui brouillent la distinction nette entre « création » et « exécution » établie par Dufrenne. En outre, l'intervention directe d'autres sensibilités créatrices, les collaborateurs de création, tout comme pour les arts de la scène (théâtre, opéra), singularise définitivement la chaîne de création cinématographique ainsi que les sous-produits qui en découlent. Ainsi, ces produits (le scénario découpé et annoté, les dessins préparatoires pour costumes et décors, les enregistrements de castings, les essais de

³⁸) « Genèses cinématographiques », art. cit., p. 25. Le terme d'immanence a été développé par Genette dans *L'œuvre d'art, immanence et transcendance*, *op. cit.*

³⁹) P. Valéry, « Première Leçon du cours de Poétique », *Œuvres I*, *op. cit.*, p.1343.

⁴⁰) La catégorisation entre les arts où l'« exécutant est l'auteur » et les arts où l'« exécutant n'est pas l'auteur » est de M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, tome 1*, *op. cit.*, p. 51-71. Dufrenne insiste sur le fait que l'exécution est « l'accomplissement de l'œuvre ».

⁴¹) N. Goodman, *Langages de l'art* (1968), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 147.

⁴²) *Id.*, p. 148.

pellicules, etc) ne sont pas comparables aux produits issus des arts complètement autographiques (dessins, croquis, esquisses) ou en partie autographiques (brouillons d'un poète), qui sont quant à eux considérés – et fétichisés à l'extrême – comme pure manifestation d'un génie créateur.

1.2.2. Le faire comme indice de modernité

Exposer les détails du faire cinématographique ou les dispositifs qui sont partie intégrante de la conception du film, ce que l'on appelle couramment la « réflexivité cinématographique », est l'un des traits les plus marquants du cinéma moderne⁴³. Les postulats du cinéma classique, qui prévoyait le masquage des instances d'énonciation, ont été pris d'assaut par des réalisateurs, notamment à partir des années 50, désireux d'imprimer un brin de personnalité aux films. Christian Metz liste un grand nombre de ces procédés réflexifs au cinéma comme le regard caméra, l'interpellation verbale du spectateur par l'acteur ou par la voix du réalisateur et les adresses écrites⁴⁴. Mais la catégorie de réflexivité qui expose plus directement le faire filmique est celle que Metz appelle « montrer le dispositif ». Au contraire des pratiques comprises dans la catégorie du « film dans le film » qui relèvent de la mise en abyme et qui sont « presque aussi ancien[nes] que le cinéma lui-même⁴⁵ », celles appartenant à « montrer le dispositif » sont des procédés mis en place surtout par le cinéma moderne à partir des années 50. Il existe bien des exceptions comme celles citées par Metz comme *Berlin, Symphonie d'une grande ville* (W. Ruttmann, 1927) et *L'Homme à la caméra* (D. Vertov, 1929).

Casser la transparence du récit et exhiber le processus de fabrication du film font donc partie du socle idéologique de ces nouveaux cinémas dits « modernes », soucieux d'être plus qu'une retranscription du réel ou une banale imitation du monde naturel. On montre alors les caméras, les rails, le clap, l'envers du décor, toute la panoplie d'éléments techniques qui entrent dans la composition de l'image et du son. En outre, on dévoile l'acteur comme un acteur – on se souvient du procédé d'« interview » des acteurs réalisé par Godard, notamment dans *Masculin Féminin* (1966) et *La Chinoise* (1967). Bref, on met en contact les deux mondes, celui de devant et celui de derrière la caméra, qui ne devraient pas, a priori, se mélanger. Le faire cinématographique est alors éventré, exposé, envahi par la prise de conscience du spectateur qu'il est bel et bien devant un *work in progress*, un « film en train de se faire » – ce n'est pas un hasard si le sous-titre de *La Chinoise* est justement celui-là, sous-titre qui serait d'ailleurs approprié pour la plupart des entreprises filmiques godardiennes.

⁴³) Cf. le commentaire de J. Aumont sur la réflexivité comme l'un des traits du cinéma moderne : « De tous les traits modernes, certainement celui que Welles pratique le plus naturellement, c'est la réflexivité : une œuvre moderne est toujours aussi une déclaration à propos de l'art », *Moderne ?*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007, p. 47.

⁴⁴) C. Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

⁴⁵) *Id.*, p. 93.

Bien évidemment, comme nous le rappelle Metz, il faut prendre avec précaution cette idée de montrer le dispositif.

« La caméra [...] ne peut pas se filmer elle-même, sauf par le relais d'une glace [...] l'opération filmique baptisée, d'un label aujourd'hui bien établi, 'montrer le dispositif', ne montre en vérité que rarement LE dispositif, c'est-à-dire, le sien, et se contente volontiers d'exhiber UN dispositif, celui d'autres films⁴⁶. »

Au cinéma, le faire cinématographique qui nous est donné à voir est donc, le plus souvent, un faux, une représentation de l'acte de création cinématographique complètement absorbée par les codes du cinéma narratif. L'exposition des éléments concrets qui composent le dispositif cinématographique se distingue du « film dans le film » par son caractère furtif, éphémère et imprévisible. Ces éléments vont être également montrés dans le vif de l'acte de création, le tournage et le montage, extirpés de leur monde invisible et jetés devant les yeux du spectateur comme manière de l'avertir de la vraie nature de la représentation. Pour Oliveira, ces moments de dévoilement du dispositif vont servir à marquer son processus de collaboration notamment avec sa monteuse et avec son chef opérateur. Il est également très présent dans le choix et l'emploi de l'acteur dans sa filmographie.

1.3. « L'art cache l'art » versus « l'œuvre porte la trace de sa création »

Si les conditions de fabrication sont bel et bien considérées comme un élément central dans les analyses esthétiques et poétiques autour d'une œuvre, cela n'a pas toujours été le cas chez les artistes et les théoriciens de l'art. La fascination pour la *mimésis* et la suprématie du contenu sur la forme sont à l'origine d'une pensée qui peut être résumée par la formule « l'art cache l'art », aphorisme très en vogue notamment au XVI^e siècle. Selon Daniel Arasse,

« cette formule implique que les opérations qui ont construit l'œuvre soient occultées dans le tableau : à défaut, celui-ci manquera d'unité, il 'montrera l'ouvrier' et aura l'air, au mieux, d'une marqueterie plus que d'une peinture⁴⁷. »

Si le tableau montre l'ouvrier, il montre aussi sa fabrication et cela semble avoir été un danger pour la toute puissante illusion artistique. Cette pensée prend également appui sur une idée romantique de la conception de la création, sur le génie de l'artiste comme unique moteur du faire artistique et sur la capacité de l'art à reproduire le monde naturel. Ce n'est pas un hasard si c'est dans le domaine de la peinture, puis de la photographie et du cinéma, que les débats autour de cette notion se sont développés le plus. Ingres a été l'un des peintres qui a le plus longuement théorisé en faveur de l'effacement du geste créateur sur le tableau. « L'art n'est jamais à un aussi

⁴⁶) C. Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, p. 86.

⁴⁷) D. Arasse, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), Paris, Flammarion, 1996, p. 196.

haut degré de perfection que lorsqu'il ressemble si fort à la nature qu'on peut le prendre pour la nature elle-même. L'art ne réussit jamais mieux que quand il est caché⁴⁸, » écrit le peintre.

L'artiste et son action créatrice sont au centre de cette question notamment lorsqu'Ingres interdit à l'artiste de renforcer sa présence à travers sa « touche ». Conformément à la théorie classique de l'imitation, « le tableau doit être comme une fenêtre ouverte sur le monde, et rien ne lui doit faire écran, sous peine de ruiner l'illusion. À ce titre, la touche était proscrite », écrit Manuel Jover dans la présentation d'un ouvrage contenant les idées du peintre⁴⁹. Ce qu'Ingres appelle la « touche » est en réalité la manifestation de l'artiste à travers le renforcement des moyens de représentation, qu'il caractérise comme

« un abus de l'exécution [...] la qualité de faux talents, de faux artistes qui s'éloignent de l'imitation de la nature pour montrer simplement leur adresse. La touche, si habile qu'elle soit ne doit pas être apparente, sinon, elle empêche l'illusion et mobilise tout. Au lieu de l'objet représenté, elle va voir le procédé, au lieu de la pensée, elle dénonce la main⁵⁰. »

La touche peut aussi manifester l'apparition du processus de fabrication de l'œuvre, soit à travers des moyens discrets (une peinture en relief ou un coup de pinceau plus fort qui sort le tableau de sa platitude mimétique et de sa netteté cristalline) soit dans des pratiques qui visent nettement à rompre avec l'illusionnisme de la représentation (dans le cinéma, les adresses des acteurs aux spectateurs, par exemple). Dans l'assertion d'Ingres, il est possible de remarquer la force de la touche. Si elle « mobilise tout », c'est qu'elle rivalise directement avec l'œuvre d'art, donnant à voir les deux dimensions de son exécution : l'artiste et le processus de sa fabrication qui sont à son origine. On se rend donc compte de l'importance de la poïétique, même au sein d'une pensée comme celle d'Ingres qui veut écarter l'importance des processus de fabrication de l'œuvre d'art.

Cette idée d'une reproduction transparente de la réalité, qui ne laisse pas voir ni les caractéristiques du langage utilisé (qu'il soit écrit, visuel ou sonore) ni celles de l'exécution de l'œuvre, n'est pourtant pas une notion appartenant uniquement au passé. Elle est même la règle de la majorité de la production de certains arts, notamment le cinéma. Dans le domaine artistique de l'image, toute tentative de rupture avec cette prédominance de la *mimésis* est considérée comme un obstacle à la pleine compréhension du récit – on se souvient des accusations contre le cinéma de Godard, jugé incompréhensible⁵¹. La télévision y est pour beaucoup dans cette lutte puisque la plupart des fictions télévisuelles épousent complètement cette idée de « fenêtre ouverte sur le

⁴⁸) « Notes et pensées », *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, H. Delaborde (dir.), Brionne, Gérard Monfort, 1984, p. 116-117.

⁴⁹) M. Jover, « Ingres, à l'épreuve de mots », *Ingres, écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann Éditeurs, 2006, p. 22.

⁵⁰) J.A.D Ingres, « Notes et pensées », *Ingres, sa vie, sa doctrine, ses travaux, op. cit.*, p. 150.

⁵¹) Cf. les propos de M. Marie où l'auteur propose de « faire réfléchir [les spectateurs] aux causes de leur blocage ou de leur aversion » envers les films du cinéaste et témoigne des « réactions de perplexité, quand ce n'est pas de l'incompréhension ou même un refus radical », auprès des jeunes générations qui découvrent les œuvres les plus récentes du réalisateur, *Comprendre Godard*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 7-9.

monde ». La position défendue par Ingres possède encore aujourd'hui ses adeptes, mais la position contraire, qui prêche que toute œuvre porte la trace de sa création, fait aussi des émules.

Maurice Blanchot, Tzvetan Todorov, issus de l'analyse littéraire, le théoricien de l'art Erwin Panofsky et le peintre Paul Klee font partie de ceux qui défendent l'apparition des processus de fabrication de l'œuvre, dimensions intégrantes de son appréciation en tant qu'objet esthétique. Blanchot, par exemple, défend avec justesse que

« l'œuvre est éminemment ce dont elle est faite. Elle est ce qui rend visibles ou présentes sa nature, sa matière, la glorification de sa réalité : du rythme verbal dans le poème, du son dans la musique, de la lumière devenue couleur dans la peinture, de l'espace devenu pierre dans la maison [...] l'œuvre fait apparaître ce qui disparaît dans l'objet. La statue glorifie le marbre⁵². »

L'assertion de Blanchot n'est certes pas, en principe, explicite dans la défense de la poïétique – il a par ailleurs critiqué Valéry, nous l'avons vu. Néanmoins, puisqu'elle met l'accent sur le matériau qui compose l'œuvre plutôt que sur son effacement au profit de la transparence, elle peut être lue comme une valorisation du faire artistique, au détriment de la simple assimilation des propriétés narratives et mimétiques de l'œuvre. Si « la statue glorifie le marbre », elle explicite par conséquent l'action humaine qui a transformé ce marbre en objet esthétique.

Tout comme la pensée de l'art comme manifestation cherchant essentiellement l'illusion – et dont les processus de sa fabrication doivent être masqués – prend sa source dans une tradition artistique ancienne, Tzvetan Todorov reconnaît que

« l'art du XX^e siècle a rendu évidente cette propriété de l'art de toujours : une œuvre raconte sa propre création. Ce qu'une toile exhibe, c'est comment elle est faite, un texte, comment il est écrit. Mais l'écriture et la lecture, le geste qui laisse une trace et celui qui la ranime ne sont pas contradictoires, mais ils s'imitent l'un à l'autre⁵³. »

Les traces de la fabrication d'une œuvre sont donc partie intégrante du processus de création qu'est sa consommation esthétique⁵⁴. Todorov défend avec cette affirmation non seulement la poïétique comme élément central de l'expérience esthétique, mais aussi l'interrelation entre ces deux courants de la pensée artistique. Erwin Panofsky, de son côté, lorsqu'il établit l'objet de ce qu'il appelle « iconographie au sens large », propose la notion d'« œuvre d'art en tant que symptôme de quelque 'autre chose'⁵⁵ ». Panofsky propose de procéder à une synthèse, plutôt qu'à une analyse, des structures qui composent l'œuvre d'art pour comprendre des données extérieures à l'œuvre, les conditions historiques et sociologiques dans

⁵²) M. Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 296-297.

⁵³) Propos de T. Todorov parus dans le catalogue de l'exposition *Objets décrochés*, de Martin Barré, 1969, cités par R. Passeron, *La naissance d'Icare*, *op. cit.*, p. 76, je souligne.

⁵⁴) Dans un travail sur la création au cinéma, on pourrait évidemment parler de ce moment de création qui constitue la rencontre du film avec son spectateur. Le spectateur comme collaborateur de création, dont parlent, entre autres, Dufrenne et Gombrich, est donc une idée qui surplombe ce travail, sans pour autant constituer sa source d'analyse. Celle-ci se trouve plutôt du côté des collaborateurs de création directement liés au réalisateur lors de la fabrication du film.

⁵⁵) E. Panofsky, *Essais d'iconologie* (1939), Paris, Gallimard, 1967, p. 21.

lesquelles elle a été créée, des traits de la personnalité de l'artiste, etc. Panofsky ne parle pas directement de l'œuvre d'art en tant que symptôme de sa création, mais son inclusion de données extérieures à la dimension iconographique de l'œuvre nous permet l'inclusion des conditions de sa genèse parmi celles citées par le théoricien.

Dans le champ des créateurs, si Ingres fait l'apologie de l'art illusoire, Paul Klee est le défenseur de l'œuvre d'art comme résultat direct du chemin créateur qui la fabrique et l'offre à la perception. Dans la théorie de l'art moderne de Klee, il est possible de trouver maintes exaltations du faire artistique comme création quasi-divine, caractéristique qu'il partage d'ailleurs avec Kandinsky, pour qui la genèse de l'œuvre acquiert un « caractère cosmique⁵⁶ ». Ainsi, Klee écrit par exemple que « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible », que « la genèse comme élément formel constitue l'essentiel de l'œuvre », et finalement, que « l'œuvre est son histoire⁵⁷ ». Cette dernière formule incarne en effet un renversement par rapport à la façon de percevoir la création artistique. Elle élargit l'importance de la dimension historique dans la formation d'une œuvre d'art en disant que celle-ci n'est pas uniquement produit de l'histoire (d'un groupe social, d'un moment historique précis), mais aussi et avant tout produit de « son » histoire. Nous retrouvons ici une dimension essentielle qui avait déjà été abordée dans les écrits de Paul Valéry : la temporalité de la création. Étudier une « œuvre en train de se faire » équivaut à comprendre les gestes spécifiques de l'artiste — et les mettre en relation avec l'écoulement temporel qui les encercle et les conditionne.

Dans le cinéma, la dimension temporelle des gestes concrets et abstraits qui entrent dans la fabrication de l'œuvre, notamment ceux du réalisateur et de ses collaborateurs, est encore plus riche à étudier puisque, on le sait, le cinéma est « l'art du développement dans le temps, plutôt que l'art du temps et du mouvement⁵⁸. » L'œuvre qui naît donc de ces gestes, notamment temporels mais aussi spatiaux, est la trace d'une action de l'esprit sur une matière (un corps d'acteur, les rushes d'un film, la lumière) ce qui renforce l'importance du matériau dans le processus de fabrication mais aussi lors de la réception. « Cette trace est histoire en même temps que forme, soit une forme qui raconte une histoire : son histoire⁵⁹ », écrit Stéphane Gruet. « Une forme qui raconte son histoire », voilà la formule idéale pour résumer les propositions autour de la poïétique. Et si cette forme raconte, elle le raconte à quelqu'un, son spectateur ou son lecteur, ce qui sert à seller profondément les relations entre poïétique et esthétique.

1.3.1. La trace du processus de création dans le film

⁵⁶) Cf. J.M Schaeffer, N. Heinrich, *Art, création, fiction : entre philosophie et sociologie*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 2003, p. 93-94.

⁵⁷) *Théorie de l'art moderne, op. cit.*, respectivement p. 34, 57 et 61.

⁵⁸) J. Aumont, *La théorie des cinéastes*, Paris, Nathan, 2002, p. 128.

⁵⁹) S. Gruet, *L'œuvre et le temps II*, Toulouse, Éd. Poïésis-AERA, 2005, p. 105.

Récemment, un ouvrage a été consacré à la question générale de « comment filmer l'acte de création ?⁶⁰ » La plupart des articles parus exaltent la capacité du cinéma, grâce à son dispositif d'appréhension de la réalité, à fragmenter, recomposer, disséquer et restituer l'acte de création artistique non seulement de la peinture, mais de l'architecture et de la littérature. C'est ainsi que sont nés des films comme *Le Mystère Picasso*, déjà cité, *Lucebert, temps et adieux* (Johan van der Keuken, 1994) ou alors *La naissance d'un hôpital* (Jean-Louis Comolli, 1992), œuvres cinématographiques motivées par l'envie de faire figurer le processus de fabrication d'une œuvre picturale ou architecturale.

Néanmoins, lorsqu'il s'agit de restituer son propre processus de fabrication, le cinéma n'échappe pas à la figuration anecdotique qui aboutit certes à des films de qualité (*Huit et Demi*, Fellini, 1963 ; *La Nuit Américaine*, Truffaut, 1973 ; *L'État des Choses*, Wenders, 1982), mais qui ne sont guère comparables à ceux représentant la naissance d'une œuvre picturale ou architecturale. Ces films font partie de la liste établie par Yannick Mouren de « films-art poétique », autrement dit, de films de fiction évoquant le tournage d'un autre film de fiction⁶¹. Selon Mouren, le film-art poétique est un sous-ensemble du film réflexif dans le sens où il présente un récit où apparaît un réalisateur pris dans les différents moments de création d'un film (écriture du scénario, tournage, montage). Au-delà de la mise en abyme proposée par les films étudiés par Mouren, nous nous demandons comment un film peut mettre en avant son processus de fabrication et, par conséquent, porter la trace des actes créateurs établis au moment de sa réalisation. Comment un film qui n'est pas forcément un film réflexif (film dans le film, affichage du dispositif de tournage) peut-il raconter, au moins implicitement, l'histoire de sa fabrication ? Comment dénicher la trace du processus de collaboration du réalisateur en confrontant le film fini avec la parole des collaborateurs de création ?

Si le film raconte sa propre histoire, il le fait souvent sous l'égide du genre cinématographique propice à montrer les investigations, un chemin parcouru, la naissance d'un objet artistique : le documentaire. Ce n'est pas un hasard si Eric Rohmer parle du film comme « un documentaire sur son propre tournage », dans le sens où il montre des « rencontres avec un lieu, avec une époque, avec un pays [...] avec son enfance et ses souvenirs⁶². » Manoel de Oliveira inscrit sa création cinématographique dans une perspective plus restreinte, celle expérimentée par Godard avec la célèbre notion de « film comme un documentaire sur l'acteur » (cf. *infra* chapitre II, p. 90). L'appellation « documentaire » est néanmoins inexacte pour parler de cette interrelation entre le résultat et la fabrication du film puisqu'elle entraîne un chevauchement entre des genres

⁶⁰) P-H. Frangne, G. Mouëllic, C. Viart (dir.), *Filmer l'acte de création*, Rennes, PUR, 2009.

⁶¹) Y. Mouren, *Filmer la création cinématographique*, *op. cit.*, p. 27. Cf. supra introduction, note n° 17.

⁶²) J. Aumont, « Avant-propos », *La rencontre. Au cinéma, toujours l'inattendu arrive*, Rennes, Paris, PUR/La Cinémathèque française, 2007, p. 9.

cinématographiques qui, nous le savons, se basent plutôt sur des relations de proximité que d'écart.

La poïétique dans le cinéma, comme la poïétique en général d'ailleurs, manque en effet d'une terminologie précise pour s'établir en tant que vraie science d'investigation du faire artistique. En réalité, la théorie du cinéma a très peu contribué à légitimer l'étude de la fabrication du film. Les gestes d'un réalisateur, concrets et symboliques, ainsi que les relations humaines et professionnelles liées à la genèse du film subissent toujours, hélas, un certain mépris de la plupart des chercheurs et des universitaires. C'est dans le domaine de la critique de cinéma française, surtout à partir des années 80, que l'on trouve des propositions terminologiques concrètes pour étudier les effets de miroitement entre la production de l'œuvre et sa réception. Une vision pour le moins romantique mais assez exacte, est celle de Serge Toubiana, qui affirme que « tout film est aussi et d'abord la radiographie d'une histoire d'amour, heureuse ou malheureuse, entre un cinéaste et ses personnages, un cinéaste et ses acteurs⁶³. »

Alain Bergala, de son côté, insiste sur le terme de « méthode » pour aborder l'œuvre de quelques cinéastes français. Cette proposition nous paraît un tant soit peu plus adéquate puisque la plupart des réalisateurs, sauf dans quelques cas de figure précis liés aux conditions pratiques de production, conservent tout au long de leurs carrières des manières proches d'opérer la conception et la réalisation de leurs films. « Tout film finit par ressembler à la méthode qui lui a donné le jour⁶⁴ », écrit le critique d'alors, en parlant de Rohmer, de Rivette et de Straub et Huillet. Dans ce numéro des *Cahiers* spécial « méthode », Bergala témoigne de la « méthode » Rohmer, qui passe du temps avec son actrice avant de lui parler du film et de celle de Straub qui « hante les lieux de tournage plusieurs mois avant le tournage ». Pour ces deux auteurs, d'une façon générale, il est sans doute possible de se demander ce que sont les films de Rohmer sinon des mises en image de relations passionnées avec ses interprètes féminines ; ou ce que sont ceux de Straub, sinon un investissement fantasmagorique de lieux à travers de corps certes vivants mais appartenant à une dimension autre que celle de la captation photographique. « Ce sont des cinéastes pour qui le chemin vers le film est déjà le film⁶⁵ », conclut Bergala.

Si l'on se propose d'inclure d'autres réalisateurs, français ou étrangers, dont les œuvres sont fortement conditionnées par les hasards, les rencontres et les contraintes présents dans les différents moments de la chaîne de création cinématographique, la liste risque d'être longue : de Pialat à Stévenin, de Godard à Cassavetes, de Tanner à Oliveira, de Welles à Resnais,

⁶³) S. Toubiana, « Vers l'acteur », *Cahiers du Cinéma*, spécial acteurs, mai 1988, p.2. Cette remarque de Toubiana ouvre la voie à nos analyses autour des acteurs oliveiriens, cf. infra chapitre II.

⁶⁴) A. Bergala, « La méthode », *Cahiers du Cinéma* n° 364, octobre 1984, p. 6. D'autres écrits universitaires abordent également la méthode de cinéastes, cf. O. Curchod, « La 'méthode Renoir' et ses légendes : petite histoire d'un casting 'provocateur' », *Genesis* n° 28, *op. cit.*, p. 73-87 ; et les analyses sur la « méthode Pialat » par R. Fontanel, *Formes de l'insaisissable. Le cinéma de Maurice Pialat*, Lyon, Aléas, 2004, p. 101-115 et par J. Magny, *Maurice Pialat*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992, p. 32-34.

⁶⁵) « La méthode », art. cit.

d'Almodóvar à Hitchcock, de Monteiro à Fitoussi. Il en sera question de tous ces réalisateurs au cours de ce travail.

Au cinéma, comme art qui se déploie dans le temps, dans l'espace et avec la présence d'un grand nombre de collaborateurs, cette importance du faire peut être occultée par un constat banal : un film est le produit des conditions pratiques et du contexte de production établis au moment de l'écriture du scénario, du tournage et du montage. Autrement dit, plus que dans tout autre art, il existe un grand nombre de circonstances extérieures à l'idée formelle et thématique que le réalisateur a de son film qui vont influencer, conditionner et déterminer la forme et le contenu de l'objet filmique terminé. Ces conditions peuvent aller des contraintes budgétaires et de financement et des *diktats* des producteurs jusqu'aux conditions climatiques et techniques et l'influence de collaborateurs de création.

La poétique que nous nous proposons d'étudier ici est la poétique du faire cinématographique, les actions mentales et concrètes présentes dans ces moments de l'instauration de l'œuvre d'art. Bien qu'il soit relativement simple à comprendre l'importance de ces moments de création pour la définition formelle et thématique du film, la poétique, ou la poïétique, du cinéma est l'un des champs de l'investigation des œuvres audiovisuelles les plus nébuleux ou le moins approfondis qui soit. Ainsi, la poïétique du film demande des précisions méthodologiques bien définies pour être valides et pour établir une relation avec l'étude esthétique d'une œuvre filmique.

1.4. Une poïétique du cinéma

Lorsque l'on parle de poïétique au cinéma, cela renvoie, en premier lieu, aux écrits des formalistes russes des années 20. Issus de la théorie et de la critique littéraire, les formalistes, en opposition aux symbolistes russes de la même époque, ont développé l'idée que tout dans une œuvre relevait de la forme, même son contenu. « Il faut donc se dire que la 'forme' n'est pas la seule à être formelle, le 'contenu' l'est également⁶⁶ », écrit T. Todorov, l'un des représentants du mouvement. De la pensée des formalistes découlent deux importants points de départ pour notre étude : l'idée de l'interrelation entre les formes artistiques à travers les temps et les différents médiums et celle qui prévoit que « le processus de création et son pendant, la perception esthétique, ne peuvent être compris hors d'une interaction des formes⁶⁷. » De la première, il nous importe le fait que le cinéma, plus que tout autre art, ne peut en aucun cas être pensé sans liaison

⁶⁶) T. Todorov, « Quelques concepts du formalisme russe », repris notamment dans *Revue d'esthétique* n° 2, Paris, Klincksieck, 1971, p.134.

⁶⁷) *Id.*

directe avec d'autres arts (dans le cas des analyses qui suivent, le théâtre, pour l'acteur ; la photographie, pour le chef opérateur ; la littérature, pour la romancière). Deuxièmement, on ne le répète jamais assez, la justification de mener en même temps une analyse poétique et esthétique de l'œuvre d'art filmique.

De l'analyse littéraire, les formalistes sont vite arrivés à l'analyse cinématographique, comme en témoigne l'ouvrage dirigé par François Albera⁶⁸. La poétique du film des formalistes était une étude sur les relations entre cinéma et langage en cherchant dans les spécificités sémiotiques de la base de l'image photographique les conditions nécessaires pour faire du cinéma un « art » – démarche analogue à celle de Rudolph Arnheim. Ils enquêtaient aussi sur les relations entre le moyen cinématographique et les autres arts, notamment la photographie et la littérature, et se permettaient même à donner des règles pour la formation des techniciens participant au film. Les écrits du groupe ont influencé d'autres théoriciens de façon globale (les analyses « auteuristes » du système des œuvres filmiques des « néo-formalistes » David Bordwell et Kristin Thompson) ou plutôt restreinte (les premiers écrits de Noël Burch). Bien qu'il s'agisse d'écrits sur la poétique du film, ces théoriciens n'entrent pas dans les détails de la fabrication du film et n'investissent pas ces moments d'un intérêt théorique ou critique.

La vraie poétique du cinéma, selon J. Aumont et M. Marie, est une « poétique implicite⁶⁹ », exprimée dans les écrits de cinéastes sur leurs œuvres et leurs processus de création. Peu de théoriciens se sont proposé à faire une poétique du cinéma. Ceux qui le font tombent souvent dans le même piège que les formalistes russes et finissent par développer des analyses esthétiques d'un grand nombre de films – avec parfois une tendance à l'orientation analytique comme la lecture religieuse et spirituelle du cinéma par Henri Agel⁷⁰ –, plutôt que des pensées sur la genèse et la réception de l'œuvre d'un cinéaste en particulier.

L'histoire du cinéma est en effet remplie de ces écrits de poétique implicite, par les mains de cinéastes de différentes époques et nationalités qui se sont adonnés au plaisir, parfois narcissique, de raconter leurs mémoires, leurs visions du cinéma et leurs méthodes de travail. Ces écrits d'« *auto-poïésis*⁷¹ », sont transformés en « livres de cinéma » et cités dans des travaux scientifiques et universitaires, y compris celui-ci, comme des vraies théories du cinéma. Quelques-uns créent même des théories autour des formes et méthodes filmiques, comme celles étudiées

⁶⁸) F. Albera (dir.), *Les formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Paris, Nathan, 1996.

⁶⁹) J. Aumont, M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 193.

⁷⁰) Agel s'approche des investigations sur le faire artistique lorsqu'il se penche sur la durée approximative des plans du *Cuirassé Potemkine* à l'aide du découpage d'Eisenstein, mais il ne s'agit que d'une ébauche d'analyse poétique, *La poétique du cinéma*, Paris, Editions du Signe, 1973. Il faut également mentionner l'ouvrage de Patrick Brun, *Poétique(s) du cinéma*, Paris, Harmattan, 2003, qui est plutôt un manuel des différentes approches poétiques appliquées à l'objet cinéma.

⁷¹) Terme de Richard Conte pour décrire les *Cahiers* de Paul Valéry, « La poétique de Paul Valéry », *Recherches Poétiques* n° 5, p. 41 : « Les cahiers de Valéry seraient à cet égard une *auto-poïésis* étendue à tous les domaines de la pensée. Sans être un journal intime, ils sont une analyse de l'esprit en acte. »

par Jacques Aumont⁷². Ces théories sont néanmoins appelées ainsi faute de meilleure terminologie – sauf exceptions comme Bresson, Vertov, Eisenstein et Pasolini, des « inventeurs de concepts » –, car la plupart de ces cinéastes finissent par créer une « théorie » de façon plus intuitive que scientifique. « De même que Althusser parlait de la ‘philosophie spontanée des savants’, on pourrait parler d’une théorie spontanée des cinéastes⁷³ », souligne Aumont.

La poïétique du cinéma peut aussi se présenter sous la forme d’essais filmiques comme ceux faisant partie de la série conçue par André S. Labarthe et Janine Bazin (*Cinéastes de notre temps*) ou ceux de Jean-Luc Godard (les *Histoire(s) du Cinéma*, d’inspiration ouvertement historique, et la série de cahiers d’analyse audiovisuels : *Scénario de Sauve qui peut la vie*, 1979 ; *Scénario du film Passion*, 1982 ; et *Petites notes à propos du film Je vous salue Marie*, 1983). Dans la même lignée de Godard, Pasolini réalise dans le « Cycle des *Appunti* », des essais filmés où le réalisateur raconte son processus de repérage de lieux et d’acteurs pour des films à venir (*Repérages en Palestine pour l’Évangile selon saint Mathieu*, 1964) ou pour des projets non-aboutis (*Notes pour un film sur l’Inde*, 1968 ; *Carnet de notes pour une Orestie africaine*, 1970)⁷⁴. Dans une lignée analogue, Yannick Mouren cite l’exemple de quelques *making of* réalisés par des metteurs en scène sur leurs propres films (*Filming Othello*, de Welles, 1978 ; ou *10 on Ten*, de Kiarostami, 2004) ou sur les films des autres (*A.K.*, Akira Kurosawa vu par Chris Marker)⁷⁵. Ici, bien évidemment, on parle de véritables œuvres dérivées, qui s’éloignent de la logique des bonus DVD car elles ont bel et bien été exploitées en salles.

Rares sont en effet les entreprises à la fois théoriques, poétiques et historiques comme la série des éditions Cahiers du Cinéma sur les cinéastes « au travail » où les chercheurs, munis d’une approche théorique proche de la génétique littéraire, enquêtent sur les conditions de naissance des films et le rôle des hasards, rencontres, coïncidences et contraintes dans les processus de création de chaque auteur⁷⁶. Ou bien des projets d’édition isolés comme ceux consacrés à Alain Resnais, Jacques Rivette, Eric Rohmer ou João César Monteiro⁷⁷. Le point commun entre ces ouvrages cités est d’apporter une réflexion sur le faire collectif au cinéma, en donnant la parole aux collaborateurs de création des auteurs en question.

⁷²) J. Aumont, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2005.

⁷³) *Id.*, p. 6.

⁷⁴) La dénomination « Cycle des *Appunti* » a été donnée par Jean-Claude Biette, dans l’introduction de l’article de Pasolini « Notes pour un poème sur le tiers-monde », *Trafic* n° 3, été 1992, p. 97. H. Joubert-Laurencin élargit le concept d’*appunti* à d’autres œuvres de Pasolini qui n’ont pas cette idée de raconter l’acte de création cinématographique comme *La Fleur de papier*, grâce à son approche ethnographique, et *La Rabbia*, qui mélange des images d’actualités en noir et blanc, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1995, p. 127.

⁷⁵) Y. Mouren, *Filmer la création cinématographique*, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁶) Il s’agit des ouvrages *Truffaut au travail*, par Carole Le Berre, 2004 ; *Welles au travail*, par Jean-Pierre Berthomé et François Thomas ; *Godard au travail*, par Alain Bergala, 2007. Il faut ajouter le dossier spécial du numéro des *Cahiers du Cinéma* n° 543, « Robert Bresson au travail », avec témoignages d’acteurs, de techniciens et du producteur du cinéaste.

⁷⁷) F. Thomas, *L’Atelier d’Alain Resnais*, Paris, Flammarion, 1989 et aussi *Alain Resnais ou la création au cinéma*, Stéphane Cordier (dir.), Paris, Librairie Duponchelle, 1990 ; H. Frappat, *Jacques Rivette, secret compris*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001 ; F. Revault d’Allonnes (dir.), *Pour João César Monteiro « Contre tous les feux, le feu, mon feu »*, Paris, Yellow Now, 2004 ; et N. Herpe (dir.), *Rohmer et les autres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

Pour nous, ces relations de collaboration seront au centre de notre démarche d'investigation et le fait de donner la parole aux collaborateurs sera la meilleure façon de comprendre les nuances du processus créateur d'un cinéaste. Plutôt que de chercher dans le film les traces des actes créateurs émanant uniquement du cinéaste, nous cherchons les traces dans l'œuvre achevée du processus collaboratif entre le réalisateur et ses comédiens, techniciens et collaborateurs extérieurs. La poïétique du cinéma que nous nous proposons d'étudier est donc celle autour des relations entre le réalisateur et ses collaborateurs de création. Ou bien, comment les relations personnelles et professionnelles, basées sur des affinités artistiques et idéologiques, et établies aux différents moments de la genèse du film peuvent-elles définir le contenu et surtout la forme filmique. C'est dans ce sens que nous partons des méthodes d'analyse de la « poïétique dialectique », terme créé par Passeron selon un schéma hégélien⁷⁸ : « l'objet spécifique de la poïétique n'est pas l'artiste, mais le rapport dynamique qui l'unit à son œuvre pendant qu'il est aux prises avec elle⁷⁹. » Dans la poétique du cinéma, les relations de collaboration s'inscrivent dans ce « rapport dynamique » puisqu'elles se construisent sur l'œuvre en train de se faire, s'étalent parfois sur un laps de temps considérable (plusieurs décennies dans le cas d'Oliveira) et se nourrissent d'un grand nombre d'éléments extérieurs au processus de fabrication du film.

1.4.1. La poïétique de la collaboration : méthodes

Etant donné qu'il s'agit d'une approche assez inusuelle de l'objet filmique, une méthodologie de l'étude poïétique se fait nécessaire. René Passeron dit néanmoins que « si la poïétique a un objet précis, elle n'a pas de méthodes propres. Selon les cas, elle adoptera les procédures dont les sciences – et pas seulement les sciences humaines – donnent l'exemple⁸⁰. » Il s'agit donc de faire une étude transdisciplinaire et de se servir de notions venues de différents champs de la pensée, notamment celles liées à l'art et à la littérature, tout autant que celles attachées aux sciences humaines et aux notions de la pratique cinématographique.

Dominique Chateau défend même que « les poïéticiens sont légitimés à parler de toutes sortes de phénomènes non-artistiques, pourvu qu'ils soient considérés du point de vue de la création⁸¹. » Bien que nous ne nous estimions pas être entièrement un poïéticien, nous reconnaissons l'importance pour notre travail d'aborder ces phénomènes non-artistiques, notamment autour des relations humaines établies entre réalisateur et collaborateur, pour comprendre le film dans son acception esthétique la plus ample. Michel Zérafra, de son côté,

⁷⁸) R. Passeron distingue des sous-catégories de la poïétique : la poïétique formelle, la poïétique dialectique et la poïétique appliquée, « La poïétique dialectique où serait prise en compte la lutte du créateur avec un matériau qui ne va pas sans lui imposer en quelque mesure sa loi, en sorte que l'œuvre est le produit (pas toujours prévisible) de cette lutte et de son dépassement », *La naissance d'Icare, op. cit.*, p. 24.

⁷⁹) R. Passeron, « La poïétique », art. cit., p. 239.

⁸⁰) R. Passeron, *La naissance d'Icare, op. cit.*, p. 75.

⁸¹) D. Chateau, *Qu'est-ce qu'un artiste*, Rennes, PUR, 2008, p. 75.

croit que le savoir poïétique doit « intégrer dans une texture complexe de connaissances, composée de l'esthétique, des sciences de l'art et de nombreux secteurs des sciences humaines qui concernent les phénomènes artistiques⁸². » Bien que pouvant s'appliquer à différents champs de la pensée, et non seulement à la pensée artistique et intellectuelle, nous nous rallions ici aux préceptes de Valéry qui place sa poïétique comme l'étude du cheminement créateur visant à l'aboutissement d'une œuvre artistique, plus précisément, d'une œuvre filmique.

Puisque le principe d'analyse de ce travail va, nous y avons insisté, mélanger des analyses esthétiques avec des réflexions poïétiques, le principe de la méthodologie ne peut donc pas être différent de celui qui oriente globalement notre travail. Umberto Eco propose deux manières d'aborder la poétique :

« Toute recherche touchant la poétique repose soit sur les déclarations explicites des artistes [...] soit sur une analyse partant (mais en la débordant) de la structure des œuvres : la manière dont l'œuvre *est faite* permettant de déterminer la manière dont *on voulait qu'elle fût faite*⁸³. »

Il s'agit alors d'entrer dans une œuvre, le film, et d'atteindre l'analyse esthétique, le but ultime de notre projet, à travers la réflexion sur les différents moments de sa création (la conception de l'image, du montage, la direction d'acteurs, le processus d'adaptation d'une œuvre littéraire ou théâtrale) en ayant comme appui les déclarations des professionnels qui ont participé à chacune de ces étapes. Dans la plupart des écrits sur les méthodes poïétiques, cette idée d'intersection entre l'analyse des structures de l'œuvre et celles des conditions – pratiques, techniques ou humaines – qui lui ont permis d'exister, est fondamentale. Selon Olivier Revault d'Allonnes, « l'objet que nous avons poursuivi n'est pas de ceux qu'on trouve dans l'œuvre seule : il s'y retrouve, indispensablement, mais ne peut être soupçonné qu'à partir de faits extérieurs à elle⁸⁴. » De cela, découle donc un aphorisme qui guide les analyses qui suivent : l'œuvre est ce qu'elle est parce que son histoire l'a ainsi faite.

René Passeron décrit de façon la plus organisée les méthodes d'une étude poïétique et en définit les grandes étapes. Nous retiendrons la première, celle qui conseille au chercheur d' « aller aux faits⁸⁵ ». Par cette affirmation, Passeron met l'accent sur les conditions historiques de la naissance du geste créateur ou, selon son expression, les « conduites créatrices ».

« La poïétique observe et décrit les conduites créatrices telle qu'elles apparaissent dans leur contexte historique, à travers des documents et confidences concernant les divers moments du processus, et relève les facteurs pulsionnels, intentionnels, idéologiques, etc, ayant infléchi ces conduites⁸⁶. »

⁸²) M. Zéraffa, « Le langage poïétique », art. cit., p. 43.

⁸³) H. Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit., p. 10-11

⁸⁴) O. Revault d'Allonnes, *La création artistique et les promesses de liberté*, op. cit., p. 262.

⁸⁵) R. Passeron, *La naissance d'Icare*, op. cit., p. 74. L'autre démarche est « la méthode d'Ignace Meyerson » maître de Passeron à l'École Pratique des Hautes Études, qui prévoit également une analyse comparative des œuvres qui met l'accent sur le contexte historique de la création.

⁸⁶) *Id*, p. 75.

Puisque nous nous proposons d'étudier la poïétique de la création collective, les « facteurs idéologiques » vont être essentiels pour comprendre les rapports humains et professionnels qu'établissent réalisateur et collaborateurs. Ils finissent par avoir un écho dans la conception de l'œuvre et dans le parcours individuel de chaque professionnel.

Comment étudier le geste créateur ?

L'étude des « conduites créatrices » se trouve ainsi à la pointe d'un problème méthodologique qui fait partie notre parcours analytique depuis ses débuts : qu'est-ce qu'une conduite créatrice ou, autrement dit, un geste créateur ? Le geste créateur est-il décriptable, analysable ou interprétable ? Encore une fois, l'ontologie de la création de l'image cinématographique dissocie toute approximation entre le geste primaire de l'artiste qui œuvre avec la main et ceux qui ne l'utilisent que secondairement. Il est bel et bien possible de suivre le geste créateur de Picasso ou de Pollock, grâce au dispositif cinématographique notamment, et même de comprendre une pratique artistique, l'écriture, à travers l'analyse du geste qui donne naissance à elle – c'est le projet de Roland Barthes lorsqu'il propose de comprendre et d'étudier l'écriture à travers « le sens manuel du mot, la 'scription' (l'acte musculaire d'écrire, de tracer des lettres) [...] ce geste par lequel la main prend un outil, l'appuie sur une surface et y avance en pesant ou en caressant ⁸⁷. »

Le geste créateur du réalisateur est, quant à lui, diffus dans le temps et dans l'espace, soumis à un grand nombre de conditions techniques et, *a priori*, pas vraiment créateur en lui-même. On revient alors à la catégorisation, faite entre autres par Mikel Dufrenne, entre les artistes qui se servent directement de leur main et d'autres qui créent sans l'intervention directe de ce membre⁸⁸. « L'art se fait avec les mains : cette formule est-elle aujourd'hui obsolète ? », se demande Éliane Giron en ouverture d'un ouvrage consacré à la manifestation des mains de l'artiste dans le processus de création artistique⁸⁹. Avec la diversification des processus de création artistique et notamment avec l'invention de la photographie et du cinéma, cette formule, si elle n'est pas totalement désuète, mérite néanmoins d'être repensée. « L'art ne se fait pas uniquement avec les mains », pourrait-on dire. Ainsi, ce n'est pas au même niveau que les gestes d'artistes peuvent être analysés et considérés comme créateurs.

Si le geste du peintre et celui du cinéaste ne sont guère comparables, il existe bien des exceptions pour les seconds où leur gestuelle au moment de la création de l'œuvre gagne de

⁸⁷) R. Barthes, *Le plaisir du texte*, précédé de *Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000, p. 25.

⁸⁸) Cf. *Phénoménologie de l'expérience esthétique, tome 1, op. cit.*

⁸⁹) « Avant-propos », E. Giron (dir.), *La main en procès dans les arts plastiques*, collection Arts Plastiques, Université de Paris I, Panthéon Sorbonne, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 11.

l'importance. C'est le cas spécifique des acteurs-réalisateurs, surtout du cinéma burlesque, où le corps du personnage, celui de l'acteur et celui du réalisateur se confondent (Chaplin, Keaton, Tati); le cas du corps du réalisateur-acteur qui devient un « lieu de citation » d'un certain type de cinéma ou d'autres acteurs (le jeu de l'acteur Godard citant Tati, Keaton et Jerry Lewis⁹⁰) ; ou bien celui de réalisateurs non présents devant la caméra mais dont la gestuelle des acteurs, ainsi que l'intonation des voix, est en quelque sorte calquée directement sur la leur (Pedro Almodóvar et Woody Allen) ; ou encore celui des réalisateurs qui sont aussi des chef opérateurs et dont la prise en main de la caméra conditionne la forme filmique (Jean Rouch ou Johan van der Keuken, la plupart du temps, ou Tarantino, Fassbinder, Lars von Trier, dans quelques films). Dans le cas de notre objet d'étude, le cinéma de Manoel de Oliveira, le geste corporel du réalisateur devient un élément d'analyse poétique lors du processus de montage du film. Nous verrons ainsi comment le réalisateur, présent la plupart du temps dans la salle de montage, conditionne le travail de la monteuse à travers ces gestes et comment ses gestes deviennent l'objet d'une interprétation dans l'acte de monter un film.

Pour la plupart des processus créateurs du film, le geste du réalisateur se trouve néanmoins exclu du centre d'intérêt des analyses. Le geste du réalisateur va prendre du relief si on le comprend dans le sens de Georges Didi-Huberman, c'est-à-dire comme un geste de l'artiste laissant une empreinte sur l'œuvre⁹¹. Bien évidemment, la notion de geste doit ici être élargie et non seulement comprise comme action corporelle stricte lorsque l'artiste est aux prises avec son matériau. Le geste du réalisateur, dilué dans le temps, nous y avons insisté, peut être rassemblé dans trois opérations mentales de l'acte de création cinématographique qu'Alain Bergala a catégorisées comme « l'élection, la disposition et l'attaque⁹² ». C'est à travers ces trois postures du réalisateur devant le monde – que ce soit le monde naturel lors du *casting* et du tournage ou le monde fictionnel déjà entamé, lors du montage – que son geste créateur va se produire et laisser une empreinte personnelle sur son film, sa signature, la manifestation de son style. Cela fait du geste du réalisateur de cinéma un geste plutôt mental, en détriment de celui du peintre, à la fois mental et concret. Dans ce sens, la collaboration se trouve chargée d'une tâche importante, celle de matérialiser, de donner corps ou de faire aboutir le geste mental du réalisateur en un geste, comme celui du peintre, plus concret et plus facilement repérable et interprétable.

Parmi toutes les différenciations établies entre l'esthétique et la poétique, il y en a une qui concerne le lieu de l'œuvre d'art. Si, pour René Passeron, l'esthétique est un phénomène de musée, de galerie, bref, de tout lieu public où les œuvres sont confrontées à ses spectateurs, « le

⁹⁰) L'analyse est empruntée à A. Bergala lors de la conférence *Godard-Tati, un burlesque erratique et discret*, le 30 avril 2009, à la Cinémathèque Française. Pour Bergala, dans *Prénom Carmen*, la gestuelle de Godard, dans le rôle d'Oncle Jean, possède « un rapport burlesque avec le monde à travers le son », tout comme Jacques Tati ; ou alors dans *Soigne ta droite*, où il cite dans son jeu Buster Keaton et Jerry Lewis.

⁹¹) Cf. notamment *L'empreinte*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

⁹²) A. Bergala, « L'acte cinématographique », *Vertigo 6/7, Rhétoriques de cinéma*, Paris, 1991, p. 60.

laboratoire de la poïétique est l'atelier de l'artiste, son studio, son auditorium [...] son chantier⁹³ ». Pour le chercheur de cinéma, cette distinction pose un problème. Comment étudier l'acte de création cinématographique sans être présent au moment de la création du film, que ce soit lors du tournage ou du montage, ou sans avoir recours à des images en mouvement qui en sont la reproduction ? Pour surmonter cet obstacle, une méthode s'est développée dans les dernières décennies : la méthode génétique.

La méthode génétique : une approche

Cette méthode vise à interpréter une œuvre à la lumière des traces laissées par le travail de l'artiste, peintre ou écrivain, que sont ses brouillons, ses esquisses et ses documents préparatoires. La génétique des textes ou la génétique littéraire, application de cette méthode à la création littéraire, cherche alors à « reconstituer la formation du 'texte à l'état naissant' avec l'objectif d'élucider son processus de conception et de rédaction⁹⁴ ». Il est alors facile de comprendre pourquoi les témoins de la genèse de l'œuvre littéraire ou picturale, notamment les « avant-textes » – les esquisses, ébauches et manuscrits d'écrivains⁹⁵ –, ou les dessins préparatoires du peintre, gagnent tant d'importance en tant qu'objet esthétique.

La revue de critique génétique publiée en France, *Genesis*, a consacré un numéro entier aux conditions spécifiques de l'analyse de la genèse cinématographique en 2007, après avoir proposé, en 2004, une transposition de l'analyse génétique des textes aux œuvres d'art visuelles. Néanmoins, la méthode génétique nécessite certaines adaptations pour être aisément appliquée au cinéma. Tout d'abord car elle est issue d'un domaine de réflexion sur la création intellectuelle, l'écriture, où les rapports entre le créateur, son œuvre et son processus de création se distinguent profondément de celui que l'on peut avoir dans la création cinématographique. Ensuite, la

⁹³) *La naissance d'Icare, op. cit.*, p. 75. Cf. également les précisions de D. Chateau sur l'atelier de l'artiste et les relations entre lieu de production et lieu de réception, ce qui renforce la thèse d'interrelation entre poïétique et esthétique, *Épistémologie de l'esthétique, op. cit.*, p. 216-217.

⁹⁴) P.-M de Biasi, *La génétique des textes*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 9.

⁹⁵) L'appellation « avant-textes » est courante chez les généticiens pour nommer ces états du texte avant sa publication. G Genette distingue néanmoins une « esquisse autographique », « quand l'auteur se corrige en produisant une nouvelle copie » et une « ébauche », « quand il se corrige surtout par ratures », *L'œuvre d'art, immanence et transcendance, op. cit.*, p. 219.

difficulté de l'application de cette méthode aux films touche la question de la disparité entre la nature des objets produits par le processus de création et l'œuvre finie. Presque aucun réalisateur n'a utilisé les images pour parler du travail de création filmique – à part peut-être Godard et Pasolini –, alors que les peintres commencent par des dessins et des griffonnages avant de peindre, tout comme les poètes et les écrivains, dont les poèmes et romans débutent par des essais écrits. Dans ce panorama du faire cinématographique, Godard apparaît d'ailleurs comme un cas de figure unique, comme le résume Alain Bergala :

« Godard est un moderne, pour qui le *prospectus* (bouts de textes du scénario, bouts d'essai, voire l'analyse de l'œuvre) pour parler comme Roland Barthes, peut devenir une partie de l'œuvre elle-même. Dans *Éloge de l'Amour*, les essais de non-acteurs, filmés en 35 millimètres, feront partie intégrante du film terminé⁹⁶. »

Au cinéma, en effet, la préparation du film touche un grand nombre d'objets qui se présentent sous des formes distinctes : forme écrite pour le scénario découpé et les cahiers de script ; picturale pour les ébauches de costumes, de décors et le story-board; visuelle pour des essais de pellicule et de lumière. Bien que des tentatives enrichissantes de faire de la génétique des films aient été entreprises avec soin, notamment la série « au travail » des Cahiers du Cinéma et le numéro spécial de *Genesis*, nous ne voulons pas globalement adopter ici la méthode génétique. Il se peut pourtant que l'on ait recours à des analyses du scénario découpé de Manoel de Oliveira ou de ses rapports de script pour analyser notamment le processus de montage. Cette démarche reste néanmoins secondaire par rapport au but ultime de ce travail qu'est l'analyse esthétique des œuvres.

La méthode de recueil d'informations sur le processus de création que nous adoptons ici, qui n'est d'ailleurs par une exclusivité de la méthode génétique, est celle des entretiens avec les collaborateurs de création de Manoel de Oliveira. Donner la voix au collaborateur et enquêter directement auprès de lui sur les détails de la fabrication du film s'inscrit dans la nécessité de pallier à l'impossibilité d'être présent aux trois moments fondamentaux de la création : l'écriture du scénario, le tournage et le montage. Le collaborateur est ainsi non seulement un interlocuteur privilégié du réalisateur mais aussi un témoin de son processus de création, de ses démarches pratiques et intellectuelles, et une surface sensible sur laquelle vont se refléter les choix stylistiques du réalisateur. C'est autour des rencontres entre réalisateur et collaborateur et ses miroitements dans la forme et le contenu filmique que nous voulons concentrer nos analyses.

La rencontre

⁹⁶) A. Bergala, *Godard au travail*, op. cit., p. 303.

Comme tout art basé sur la création collective, le cinéma est l'art de la rencontre. Cette formule présente certes un côté romantique, voire banal, si l'on considère uniquement les thèmes proposés par les films, notamment par le genre des comédies romantiques. Néanmoins, la notion de mise en relation, parfois de confrontation, entre deux réalités, deux univers ou deux sujets, *a priori*, temporellement ou spatialement séparés ou distincts fait objet, au cinéma, d'un réel intérêt scientifique. Dans la poïétique d'un cinéaste comme Robert Bresson, la rencontre devient presque un concept. « Tourner, c'est aller à une rencontre. Rien dans l'inattendu qui ne soit attendu secrètement par toi⁹⁷ », écrit le réalisateur. La rencontre pour Bresson est avant tout celle de l'univers d'un réalisateur, de ses démarches créatrices et de ses choix de mise en scène préétablis, avec le réel. Aumont explique la prise de position particulière de l'auteur de *Monchette*, selon laquelle,

« il faut tourner – et monter – de telle sorte que ce ne soit pas un personnage, un scénario, un écrivain qui parle, mais le réel [...] le travail du cinéaste consiste à provoquer, à identifier et à communiquer la rencontre⁹⁸. »

Or, la rencontre à laquelle nous vouons notre étude ne se résume pas à celle de Bresson. Elle prend appui dans ce qu'Aumont dit être le travail du réalisateur : provocation, identification, communication de la rencontre, notions auxquelles il est possible d'ajouter celle de la prédisposition du cinéaste à accepter les résultats de cette rencontre. Tout comme pour Bresson, la rencontre pour nous va être l'élément central qui déclenche les analyses esthétiques et poïétiques de ce travail, une espèce de condition d'existence du film tel qu'il se présente devant les spectateurs. Notre notion de rencontre est pourtant plus concrète que celle du réalisateur français en ce qu'elle suppose avant tout la rencontre du réalisateur, avec ses expériences esthétiques et sa vision du cinéma, avec un collaborateur de création, son bagage culturel et humain, ses expériences auprès d'autres réalisateurs et en tant que créateur indépendant.

La rencontre du réalisateur avec un collaborateur peut avoir différentes raisons et circonstances. Premièrement, les raisons pratiques, liées à la production du film et aux contraintes budgétaires. Maintes fois, ces rencontres sont imposées par le producteur ou le système de production et d'exploitation du film, mais cela ne veut pas pour autant dire qu'elles ne sont pas réussies ou productives. Deuxièmement, ce sont les circonstances qu'on pourrait dire naturelles, basées sur des rapports d'affinité idéologique ou professionnelle et qui n'ont rien de spécifique à la chaîne de production cinématographique. Ironiquement, ce sont celles qui nous occuperons ici car le processus de collaboration de Manoel de Oliveira s'est très souvent nourri de ce genre de rencontres. Provoquées ou involontaires, ce qui compte c'est de savoir comment les rencontres entre individus et l'établissement d'une complicité peuvent déterminer la forme finale d'une œuvre cinématographique.

⁹⁷) R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 2006, p. 104.

⁹⁸) J. Aumont, *Les théories des cinéastes*, *op. cit.*, p. 11-12.

Dans ces rencontres entre sujets, la dimension de la rencontre avec le réel n'est pas absente, mais elle va être secondaire par rapport à la rencontre humaine qui intervient dans le réel et qui est, très souvent, conditionnée par lui. La rencontre entre deux sujets, soit deux professionnels du cinéma, l'un aux compétences larges (le réalisateur), l'autre aux connaissances précises (l'acteur, le monteur, le directeur de la photographie, une scénariste en herbe) est donc à l'orée de notre pensée et peut être considérée comme la plus petite cellule du mode de création dit collectif.

2. La création collective

2.1. Une notion à la nomination floue

La notion de création collective ne rend donc pas facile la tâche du chercheur en poïétique puisque, comme le signale Passeron, « le mot *collectif* est loin d'être clair. Accolé à création, qui passe pour nimbée de mystère, il ne gagne rien en clarté⁹⁹. » Si la notion de création collective n'est pas simple à déterminer, cela va de même pour sa dénomination. En effet, les champs de la pensée qui concernent le travail artistique en collaboration donnent différentes appellations à cette pratique. Premièrement, la théorie de la poïétique. René Passeron établit deux catégorisations par rapport aux types de groupes établissant une œuvre avec la concurrence de plusieurs artistes ainsi que par rapport au type de la collaboration. Si sa catégorisation basée sur les types de groupes reste confuse, parfois simpliste et n'est guère applicable à l'objet cinéma¹⁰⁰, celle qui concerne les modalités spécifiques de la création collective présente un net intérêt. Selon Passeron, le cinéma ne trouve pas sa place parmi les « créations collectives », mais plutôt parmi les créations « trans-individuelles ». Pour les premières, Passeron classe les révolutions artistiques telles que le mouvement impressionniste, qui « font plus que 'donner à voir', ils changent la

⁹⁹) R. Passeron, « Introduction à la poïétique du collectif », *La création collective*, R. Passeron (dir.), Paris, Clancier-Guénaud, 1981, p. 10.

¹⁰⁰) Passeron divise les groupes en « groupe-communauté », « groupe-atelier », « groupe-coopérative », « groupe-confrérie », « groupe-nébuleuse », *id.*

vue¹⁰¹. » Dans la typologie de Passeron, la création cinématographique appartiendrait plutôt à la création trans-individuelle appelée « collaboration hiérarchique » en fonction du fait qu'il y existe toujours une « division du travail animée par un 'maître' » et que ce maître est « seul à signer l'ouvrage commun¹⁰². »

Les textes juridiques, qui ont eux aussi détaillé les différentes modalités d'une œuvre collective, font explicitement le partage entre « œuvre de collaboration » et « œuvre collective. » Selon l'article 9 de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, une œuvre de collaboration est une « œuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques » ; une œuvre collective est une « œuvre créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie et la divulgue sous sa direction et son nom ; il n'est pas possible d'attribuer à chacun des collaborateurs un droit distinct sur l'ensemble¹⁰³. » Par cette description, le film doit être classé comme une « œuvre de collaboration », les œuvres collectives étant plutôt les dictionnaires, les encyclopédies et les CDROM. Cette distinction des œuvres est suivie exactement par une classification de l'acte de création. Dans les analyses des textes juridiques, on parle de « création plurale simultanée », pour les œuvres de collaboration, donc le cinéma, et de « création plurale successive », pour les œuvres composites ou dérivées¹⁰⁴.

Toutes ces précisions des textes de loi seront prises en compte lorsqu'il faudra déterminer juridiquement qui sont les co-auteurs présumés d'une œuvre audiovisuelle. Mais pour l'instant, elles ne servent qu'à embrouiller encore plus la nécessité scientifique de donner une appellation précise de la notion qui nous intéresse ici. Même si les textes de loi ne sont pas d'accord sur la coïncidence entre les notions de collaboration et collectivité, c'est pourtant ce point de vue que nous adopterons ici : le film comme une œuvre de collaboration issue d'un processus de création collective.

2.2. Le collectif comme idéologie

Certains groupes d'artistes ou écoles artistiques font de la notion de création collective leur véritable idéologie. Le Théâtre du Soleil en est le meilleur exemple. Dans le collectif théâtral orchestré par Ariane Mnouchkine, le travail collectif est l'un des piliers de la création artistique de la troupe.

¹⁰¹) *Ibid*, p. 24.

¹⁰²) *Ibid*, p. 22.

¹⁰³) Le même article de loi prévoit un troisième type d'œuvre, l'œuvre composite, œuvre à laquelle est incorporée l'œuvre préexistante sans la collaboration de son auteur.

¹⁰⁴) Toutes ces précisions sont apportées par C. Caron, *Droits d'auteurs et droits voisins*, Paris, LexisNexis, 2006, notamment chapitre 2.

« L'absence, au Théâtre du Soleil, d'une division habituelle du travail théâtral permet l'existence d'un rapport direct entre l'ensemble de la création et tous les autres membres de la troupe qui renforce l'autonomie de la troupe. Chez Mnouchkine, l'artistique justifie toujours toute action administrative¹⁰⁵. »

Le collectif comme principe idéologique est donc non seulement la marque du processus de création du Théâtre du Soleil, mais atteint également les actions du groupe en ce qui concerne leurs attitudes politiques d'intervention dans la société. C'est le même esprit de collectivisme qui meut le cinéma russe du début du siècle tel que le décrit Eisenstein : « je suis pour le collectivisme dans le travail [...] c'est seulement dans les équipes de dernière qualité qu'une individualité peut repousser les autres à l'arrière-plan¹⁰⁶. » Eisenstein parle d'égalité des professionnels qui composent la chaîne de création cinématographique, d'un « collectif de création » comme principe fondateur de son cinéma et attaque, à travers la critique envers les positions du théoricien hongrois Béla Balázs, le « starisme [...] l'individualisme des pays bourgeois en général¹⁰⁷. » Le réalisateur d'*Octobre* ne questionne pas pour autant la suprématie du réalisateur en tant que seul maître du film.

Cette position de l'auteur comme maître suprême du film va être visible dans les films et les écrits du groupe Dziga Vertov. Les réalisateurs rassemblés à la fin des années 60 autour de Jean-Luc Godard et influencés par les idées du metteur en scène soviétique prônaient une rupture radicale avec l'idéologie bourgeoise de la création. Jean-Paul Fargier résume leur pensée en ces termes :

« le sens n'est plus attribué (illusoirement d'ailleurs) à un Auteur originaire ou original, mais à un Groupe – terme qui désigne moins un rassemblement de personnes qu'une ligne politique objective. Ce travail dans un 'collectif' signifie la transformation politique d'un cinéaste bourgeois [...] une sorte de franc-tireur, 'essayiste du cinéma' travaillant à son compte¹⁰⁸. »

La philosophie du groupe dont Godard et Jean-Pierre Gorin sont partisans signale donc une radicalisation de la pensée collective au cinéma. Les films issus de cette entreprise de production collective étaient ainsi signés de « groupe Dziga Vertov », qui incarne cette « ligne politique objective », et non par le nom de tel ou tel cinéaste. Pour ces marxistes, le film est un produit des traits stylistiques d'un réalisateur, de ses idées et de son idéologie, mais avant tout de son « attitude de classe¹⁰⁹ ».

¹⁰⁵) D.C França de Vilhena, *Les modes de production au Théâtre du Soleil à l'aune de la production théâtrale française depuis 1968 : une exception dans l'exception culturelle ?*, Thèse de doctorat, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, janvier 2007, p. 46.

¹⁰⁶) S. Eisenstein, « Le loup et l'agneau (Metteur en scène et acteur) », *Réflexions d'un cinéaste*, Moscou, Editions en langue étrangère, 1958, p. 122.

¹⁰⁷) « Balázs ne peut pas encore se faire une idée de l'opérateur considéré comme un membre libre d'une union d'individus qui sont tous des créateurs *au même titre*, de l'opérateur qui n'est pas une *star*, de l'opérateur coopérateur. Là bas, l'équipe de tournage est un pacte éphémère entre profiteurs ; chez nous, c'est un 'collectif de création' », S. M. Eisenstein, « Béla oublie les ciseaux » (1926), repris notamment dans *Au-delà des étoiles*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1974, p. 160.

¹⁰⁸) J.P. Fargier, « Godard 'avec' Vertov », J. Collet, J.P. Fargier, *Jean-Luc Godard*, Paris, Seghers, 1974, p. 97.

¹⁰⁹) *Id.*

Mnouchkine, Eisenstein et, d'une façon plus virulente, le groupe Dziga Vertov sont des exemples d'auteurs et de collectivités qui voient la collaboration comme un atout pour l'œuvre, un moyen de lui faire profiter des effets esthétiques et humains de la mise en relation entre individus, et non comme un blocage ou une limitation. Leurs réflexions autour de la création collective, bien que d'une grande valeur humaine, sont plutôt restreintes à des circonstances temporelles et de production très précises. La conception que l'on se fait couramment de la collaboration artistique, surtout dans un art comme le cinéma, concerne la notion d'inévitabilité et d'absolue nécessité à recourir à cette pratique dans la mesure où elle est un élément *sine qua non* de la production de l'œuvre filmique.

2.3. La collaboration indispensable

Les œuvres faites en collaboration sont des phénomènes apparus dans l'ère industrielle, entraînés par les avancées technologiques et une conséquente division du travail. À la place du créateur-génie, des arts basés sur la répartition de tâches comme le théâtre et le cinéma donnent naissance à des processus de création plus longs et plus onéreux et dans lesquels le créateur-premier est beaucoup plus soumis à l'influence de ses collaborateurs. Paul Valéry parle de la disparition de « l'homme complet, l'homme qui pouvait matériellement se suffire », dans une référence claire à la notion d'artiste suprême de la Renaissance, le peintre ou le sculpteur, qui était matériellement plus autonome que le cinéaste ou que le metteur en scène de théâtre. Cet homme, jadis complet, va subir une « diminution considérable de l'autonomie, dépression du sentiment de maîtrise, accroissement correspondant de la confiance dans la collaboration¹¹⁰. » On sent dans l'assertion de Valéry une espèce de progression, entre l'indépendance – même relative – de l'artiste d'autrefois et la nécessité pour l'artiste d'avoir recours à la collaboration aujourd'hui.

Lorsque l'on parle de création collective au cinéma, une métaphore a souvent été employée : celle de la cathédrale. Erwin Panofsky et Elie Faure sont les premiers théoriciens à avoir comparé le processus de fabrication du film à celui de la construction de temples médiévaux. Dans un effort comparatif original, Panofsky étend même la relation aux catégories professionnelles de la chaîne de création cinématographique de celles de la création architecturale.

¹¹⁰) P. Valéry, « Propos sur l'intelligence », *Œuvres I, op. cit.*, p. 1045.

« Le rôle du producteur correspond, plus ou moins, à celui de l'évêque ou de l'archevêque ; celui du réalisateur à celui de l'architecte en chef ; celui des scénaristes à celui des conseillers scolastiques qui établissent le programme iconographique ; et celui des acteurs, des opérateurs, des monteurs, des ingénieurs de son, des maquilleurs et de divers techniciens à celui des hommes dont le travail réalisait l'entité physique du produit fini depuis les sculpteurs, maîtres verriers, couleurs de bronze, charpentiers, experts en maçonnerie [...] Si vous en parlez à un de ses collaborateurs, il vous dira, avec une parfaite bonne foi, que sa tâche est véritablement la plus importante – ce qui est tout à fait vrai, si l'on entend par là qu'elle est indispensable¹¹¹. »

Il est pour le moins intéressant que le processus de fabrication du film soit comparé à celui d'un bâtiment, plutôt qu'à celui d'une pièce de théâtre, art qui ontologiquement s'approche plus du cinéma que l'architecture. Pour Elie Faure, c'est grâce au nombre de savoir-faire spécifiques que le cinéma demande, le grand nombre de professionnels engagés dans la production d'un film et surtout les importants moyens financiers qu'il utilise qui permettent une telle approximation¹¹². Même si, de nos jours et avec les nouvelles technologies de filmage, on ne peut guère comparer le travail la construction d'un édifice et la fabrication un film, il est aisément facile de comprendre les gros efforts de production, de financement et de planification qui concernent chacune de ces disciplines artistiques.

La collaboration au cinéma, tout comme dans l'architecture, est non seulement indispensable mais est aussi l'un des éléments qui démarquent la création cinématographique de celles d'autres arts. Puisqu'elle est essentielle à l'existence du faire cinématographique, la collaboration risque de devenir vite un fardeau pour le réalisateur ou une entrave à ses manifestations artistiques si elle relègue le réalisateur à un poste secondaire de la chaîne de création dont il est censé être le maître. Pour Andreï Tarkovski, ceci est le cas du cinéma commercial et industriel, à l'intérieur duquel le réalisateur est chargé avant tout de coordonner les tâches des différents membres de l'équipe :

« Dire qu'un réalisateur risque à tout moment de se retrouver comme simple témoin qui observe le scénariste en train d'écrire, le décorateur en train de construire, l'acteur en train de jouer, chef-opérateur en train de filmer, monter en train de couper et coller, n'est pas une exagération¹¹³. »

Même le rôle de maître du film est parfois questionné si l'on compare l'action artistique du réalisateur à celle d'autres artistes. Selon Julien Gracq, « il n'y a pas un seul moment de son art, ni visuel, ni auditif, ni même rythmique, dont le cinéaste soit maître au premier degré, comme l'écrivain est de ses mots et le musicien de ses notes¹¹⁴. »

Or, dans ce travail, il ne sera affaire à aucun moment de cette collaboration imposée, contraignante ou castratrice du pouvoir créateur du cinéaste. Bien évidemment, le système de

¹¹¹) E. Panofsky, « Style et matériau au cinéma », Revue d'Esthétique - Cinéma : Théorie, Lectures, Paris, Klincksieck, 1978, p. 58.

¹¹²) Cf. E. Faure, *Fonction du cinéma. De la cinéplastie à son destin social*, Paris, Librairie Plon, 1953, p. 62.

¹¹³) A. Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 147.

¹¹⁴) J. Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, J. Corti, 1981, p. 235.

production dans lequel nous plaçons nos réflexions, le cinéma d'auteur européen, facilite la place du réalisateur comme grand meneur du projet filmique qu'il dirige. La collaboration dont il est question ici est la collaboration prolifique, esthétiquement et idéologiquement enrichissante non seulement pour le cinéaste mais aussi pour le collaborateur. Autrement dit, comment le fait d'établir des rapports de proximité avec un réalisateur peut conditionner la suite de la carrière d'un acteur, d'un chef opérateur ou d'un monteur ? Ce conditionnement peut se manifester lorsque d'autres réalisateurs font appel à ce professionnel puisque son travail est endossé par ses collaborations précédentes avec un même cinéaste ; ou bien lorsque ce professionnel se met à faire des choix esthétiques qui prennent appui dans sa collaboration antérieure avec un même réalisateur. Par voie de conséquence, l'œuvre d'un cinéaste va être elle aussi déterminée par l'établissement d'une collaboration étendue dans le temps avec un même professionnel. Il s'agit en effet d'une analyse à deux voies, qui ne cessent de s'entrecroiser. Dans ce sens, analyser l'apport des collaborateurs de création à l'œuvre de Manoel de Oliveira veut dire non seulement se demander comment se manifestent leurs choix esthétiques dans le film où ils participent mais aussi comment ce film va influencer, ultérieurement, leurs collaborations avec d'autres cinéastes. Selon René Passeron, cette influence de la création collective peut se manifester même lorsque l'artiste crée dans une logique individuelle, c'est-à-dire sans avoir des rapports directs avec d'autres professionnels¹¹⁵. Dans la logique de création cinématographique, ce fait est assez rare, étant donné que la plupart des professionnels de cinéma exercent leurs activités au sein d'une équipe de tournage. Cependant, cela peut être le cas de professionnels qui travaillent pour un film mais qui continuent d'avoir une activité artistique ou intellectuelle hors du cinéma comme le compositeur de musique ou l'auteur du scénario ou des dialogues. Dans notre travail, c'est la partie consacrée à la romancière Agustina Bessa-Luis qui s'occupe de ce genre de transposition entre création collective et création individuelle, puisque l'écrivaine portugaise garde encore, comme activité principale, celle d'écrire des romans. Une autre occurrence de ce débordement du cadre exclusivement cinématographique concerne le travail de l'acteur Luis Miguel Cintra. Au contraire de celui d'Agustina Bessa-Luis, on ne passe pas de la création collective à l'individuelle, mais on change le moyen d'expression, le cinéma pour le théâtre, terrain dans lequel Cintra continue d'exercer la plupart de son temps. Dans le cas de deux autres collaborateurs, le directeur de la photographie et la monteuse, les influences et les relations entre professionnels et cinéastes vont s'établir à l'intérieur même de la chaîne de production cinématographique.

2.3.1. La collaboration vue par les cinéastes

¹¹⁵) Cf. R. Passeron, « Introduction à la poétique du collectif », *La création collective*, R. Passeron (dir.), Paris, Clancier-Guénaud, 1981, p. 10.

Si la collaboration au cinéma est une dimension du processus de création souvent délaissée par la théorie du cinéma, elle trouve une place majoritaire dans le discours et dans les mémoires des réalisateurs. Renoir, par exemple, croit pleinement à la notion de rencontre comme déterminante de la production du film. Pour lui, c'est notamment les acteurs qui exercent un rôle majeur dans sa mise en scène.

« lorsque je suis en présence des acteurs [...] je m'aperçois que tout ce que j'avais fait ou écrit ne vaut rien, je m'aperçois que telle réplique qui me semblait pleine de vie, une fois dite par l'acteur qui amène sa propre personnalité, ne veut rien dire ; je m'aperçois que je suis obligé de marier la propre personnalité avec celle de l'acteur¹¹⁶. »

L'importance des acteurs dans le processus collaboratif d'un film a longtemps été discutée par des metteurs en scène d'horizons complètement différents. Les acteurs prennent non seulement une place capitale lors de la rencontre entre le film et son spectateur mais c'est aussi autour de leurs relations avec les metteurs en scène que réside une bonne partie de l'intérêt à étudier le processus de captation de prises de vue. De Cassavetes à Renoir, de Fassbinder à Almodóvar, d'Eisenstein à Pialat, la rencontre d'un réalisateur avec ses acteurs est sans doute au cœur de la singularité du processus de création cinématographique d'un personnage filmique. Pour Alain Bergala, la caméra capte avant tout quelque chose de ce désir d'acteur du réalisateur, « quelque chose de l'être même du comédien, cette part de lui-même qui ne relève ni du contrôle qu'il a sur son jeu ni du personnage qu'il est censé interpréter¹¹⁷. » Certains propos, comme celui de Poudovkine, étend même l'importance de l'acteur à d'autres moments de la chaîne créatrice, lorsque le réalisateur russe défend la participation du comédien dans le montage, à côté du réalisateur, comme manière « d'aiguiser sa prestation¹¹⁸ ».

L'importance de la collaboration se matérialise souvent dans les témoignages des réalisateurs envers ses collaborateurs. C'est le cas d'Eric Rohmer qui conditionne même la suite de sa carrière à la collaboration avec son chef opérateur, Nestor Almendros : « il a été une partie constitutive de mon œuvre, au point que je ne concevais pas de tourner un film sans lui¹¹⁹. » Du même Almendros, François Truffaut, dans la préface de l'ouvrage signé par le chef opérateur, écrit qu'« il est conscient d'exercer un art tout en pratiquant un métier¹²⁰ ». Ce n'est pas un hasard si ces deux commentaires viennent de cinéastes de la même génération, issus de la Nouvelle Vague, et évoquent un collaborateur commun. L'exemple du cinéma français des années 60 a été

¹¹⁶) Extrait d'une conférence à l'Institut de Hautes Études Cinématographiques repris notamment dans J. Renoir, *Écrits* (1926-1971), Paris, Belfond, 1974, p. 295.

¹¹⁷) A. Bergala, « Le temple et le chaudron », *Théâtre d'aujourd'hui n° 11. De la scène à l'écran*, Paris, CNDP/Ministère de la Culture/Ministère de l'Éducation, 2007, p. 172.

¹¹⁸) V.I Poudovkin, *Film Technique and Film Acting*, New York, Grove Press Inc, 1960, p. 302, je traduis.

¹¹⁹) « Nestor Almendros, naturellement », *Cahiers du Cinéma* n° 454, avril 1992, p. 73.

¹²⁰) F. Truffaut, préface au livre de Nestor Almendros, *Un homme à la caméra*, Paris, Hatier, 1991.

essentiel pour définir les règles de collaboration entre le réalisateur et les professionnels qui l'entourent.

Certains réalisateurs n'hésitent pas à faire appel au « metteur en scène potentiel » qui existe dans chacun de ses collaborateurs pour qu'ils participent au film au-delà de leurs exigences contractuelles. C'est cette envie d'utiliser tout l'« être » de ses collaborateurs que Yann Dedet, monteur de Pialat, évoque lorsqu'il dit : « il n'y a pas de monteurs, il n'y a pas d'acteurs, il n'y a que des metteurs en scène¹²¹. » Cela fait donc partie de la méthode de travail du réalisateur : la volonté constante d'interpellation de son collaborateur, qu'il soit acteur, monteur ou chef opérateur, pour le faire déborder de son rôle et le faire participer intensément à la création collective de l'œuvre.

Le générique : honneur au collaborateur

À part les écrits et entretiens de cinéastes, l'analyse des paratextes filmiques que sont les génériques peut être symptomatique pour comprendre des relations établies lors de construction du film et pour reconnaître la valeur accordée par les cinéastes aux professionnels qui les entourent. Ces génériques, qui peuvent faire penser à des monuments aux morts¹²², sont tout à la fois la célébration de la vie, la matérialisation de la collaboration dans l'espace filmique et, parfois, l'hommage aux collaborateurs de création. Dans notre travail, l'analyse des génériques des films de Manoel de Oliveira prend une place prépondérante pour comprendre son processus de création, notamment en ce qui concerne le montage.

Les génériques des films d'Eric Rohmer sont de bons exemples de la valeur que le réalisateur accorde à la collaboration. Lors d'un entretien publié dans l'ouvrage consacré justement aux relations avec ses collaborateurs, Rohmer donne la recette de ses génériques. Il se dit, par exemple, contre « le 'mot' réalisation [...] car la réalisation est le fait de tous les techniciens » et accuse la formule « un film de » de n'être qu'un outil commercial¹²³.

Jean-Luc Godard, comme maître qu'il est dans l'art d'utiliser des images pour discuter, rendre hommage ou questionner d'autres images, se servira également des génériques pour mettre en valeur l'un ou plusieurs de ses collaborateurs. C'est tout d'abord le cas du générique d'*Une femme est une femme* (1954), où les noms des participants au film apparaissent sans référence directe au poste qu'ils occupent. Ainsi, les noms des techniciens sont traités de la même façon, par la

¹²¹) « La mémoire des rushes. Entretien avec Yann Dedet », *Cahiers du Cinéma* n° 375, septembre 1985, p. 21.

¹²²) La comparaison est de N. de Mourgues, *Le générique de film*, Paris, Méridiens Klicksiek, 1994, p. 233.

¹²³) « La prise de vues est-elle une fonction artistique ? Entretien avec Eric Rohmer », *Rohmer et les autres, op. cit.*, p. 185.

même taille et la même typographie, que ceux du réalisateur, des producteurs et des références cinéphiliques concrètes et abstraites du réalisateur (des genres cinématographiques, les cinéastes Lubitsch et Clair). Pour Nicole de Mourgues, il s'agit d'un véritable « poème scriptovisuel », « un inventaire hétéroclite de noms propres et communs [qui] peut être lu comme un poème en ceci que les mots et les noms riment¹²⁴. » Godard fait ainsi poème avec les noms de famille de ses collaborateurs et les met à égalité avec ceux des vedettes et de grands noms du cinéma. Dans un cinéma qui rend ouvertement hommage à celui de ses prédécesseurs, Christophe Honoré reprend le procédé dans *Les chansons d'amour* (2007).

Mais le meilleur exemple de générique comme moment d'élévation de la collaboration filmique est celui du *Mépris* (Godard, 1963), où la simple lecture des noms des professionnels et de leurs fonctions au sein du film devient en elle-même un texte et un élément hautement symbolique. Pour couronner tout cela, c'est Raoul Coutard, être toujours filmant mais rarement filmé, qui occupe la totalité du cadre avant que l'image du chef opérateur pilotant sa caméra ne se charge d'annoncer le projet ultime du film : la réflexivité ou « quand le cinéma qui regarde le cinéma ».

Un autre réalisateur pour qui le générique devient un moment de mise en scène et le texte récitatif des collaborateurs, égal du texte filmique, est Sacha Guitry. Puisqu'il était avant tout un homme de théâtre et comédien habitué à la scène, Guitry importe au cinéma cette façon de présenter la pièce et de s'adresser directement au public. Les génériques parlés sont donc une spécialité de son cinéma. Dans *Le roman d'un tricheur* (1936), Guitry met carrément en scène la présentation des professionnels qui l'ont épaulé dans un extrait aux accents comiques qui transforme acteurs et techniciens en personnages d'une pré-diégèse filmique. La signature stylistique de la voix du réalisateur récitant les noms de techniciens et leurs postes au début ou à la fin des films est certes monnaie courante chez d'autres cinéastes comme Orson Welles ou João César Monteiro. Cependant, avec Guitry, le générique parlé prend l'allure d'un hommage aux « professionnels de la profession », pour reprendre une formule de Godard, parfois explicite. C'est le cas de *Si Versailles m'était conté* (1954), où chaque apparition du nom d'un collaborateur est accompagnée d'un petit commentaire écrit, notamment pour le directeur de la photographie, Pierre Montazel, dont le réalisateur invite les spectateurs à glorifier le travail.

Alain Resnais : cinéaste de la collaboration

¹²⁴) N. de Mourgues, *Le générique de film, op. cit.*, p. 110.

Mais c'est en définitif Alain Resnais l'exemple de cinéaste ayant fait de la collaboration un atout majeur de son œuvre¹²⁵. Resnais prêche ouvertement le partage de responsabilités, ou plutôt de la « paternité », d'un film avec ses collaborateurs, notamment le scénariste, le chef opérateur et les comédiens.

« C'est de la folie d'attribuer tout au réalisateur, s'il n'est pas lui-même le signataire du scénario. Il faut accepter de partager avec le scénariste, avec les acteurs, ensuite avec le décorateur et le compositeur (les deux sur le même plan), et le chef-opérateur [...] Je suis pour la reconnaissance de ces six composantes, principalement la reconnaissance de la collaboration metteur en scène et scénariste¹²⁶. »

Resnais arrive même au comble de partager la signature du générique de ces films avec ces collaborateurs, chose rare dans le cinéma. Dans le générique du court métrage *Les statues meurent aussi* (1953), la réalisation est cosignée par Resnais, Chris Marker (auteur du texte) et Ghislain Cloquet (chef opérateur). Plus tard, Resnais répète dans ses interviews à la presse à l'époque de *Smoking-No Smoking* que la réalisation de son film devait être cosignée par son directeur de la photographie, Renato Berta – nous y reviendrons. Avec son idée de « cinéma, art de l'atelier¹²⁷ », ce n'est donc pas un hasard si les discours critiques autour de l'œuvre de Resnais consacrent une bonne partie aux propos des collaborateurs du cinéaste.

Le fait de faire une création d'atelier au cinéma demande non seulement une posture plus humaine et moins industrielle lors du processus de fabrication du film mais aussi une constance dans le choix des collaborateurs. Le cinéma de Resnais est ainsi un cinéma d'atelier car le réalisateur fait appel, la plupart du temps, aux mêmes collaborateurs. Cela inclut, en plus de comédiens (Sabine Azéma, Pierre Arditi, André Dussolier) et des chefs opérateurs (Sacha Vierny, Renato Berta), un chef décorateur (Jacques Saulnier), un monteur (Albert Jurgenson) et une scripte (Sylvette Baudrot). Dans la suite de ce travail, nous verrons comment le processus de création d'Alain Resnais entretient des rapports de proximité avec celui de Manoel de Oliveira, notamment en ce qui concerne l'emploi du directeur de la photographie et dans le rapport aux écrivains.

Le cas de figure d'Alain Resnais, qui n'hésite pas à partager l'autorité sur son film, reste tout de même exceptionnel dans le cinéma. Une bonne partie de cinéastes, surtout ceux qui œuvrent dans un mode de production à l'européenne, accordent une grande importance à la collaboration sans pour autant ébranler la notion d'auteur. Cette notion est d'ailleurs essentielle lorsque l'on touche à l'intervention de différents professionnels dans la conception d'un film.

¹²⁵) Nous renvoyons ici à notre article publié dans le catalogue de la rétrospective d'Alain Resnais au Brésil, P.M Guimaraes, « Alain Resnais ou arte de colaborar », *Alain Resnais, a revolução discreta da memória*, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, septembre-octobre 2008.

¹²⁶) « Quand le dialogue devient chant. Entretien avec Alain Resnais », *Positif* n° 437-438, juillet-août 1997, p. 14.

¹²⁷) « Le cinéma est un travail qu'on fait à plusieurs. Moi je dirais que c'est un art d'atelier », Propos d'Alain Resnais dans le documentaire *L'atelier d'Alain Resnais* (1997), réalisé par F. Thomas.

2.4. Être auteur au sein d'une collaboration

2.4.1. La politique des auteurs et la collaboration

Est-il encore pertinent de chercher à savoir qui est l'auteur d'un film après avoir convenu, la politique des auteurs à l'appui, que l'auteur du film est avant tout son réalisateur ? Nous estimons que oui, même si cette question doit être légèrement déplacée de son contexte habituel. Ici, à aucun moment, il n'est question d'interroger l'autorité du réalisateur sur le film dans son ensemble ni d'enchaîner des propos généraux sur une notion déjà tant discutée. Ce qu'il faut néanmoins préciser est à quel point les collaborateurs peuvent influencer la construction intellectuelle et concrète d'un personnage, d'un éclairage ou du rythme du film en y ajoutant des préférences, des particularités ou de traits de style qui leur sont particuliers. Ces choix esthétiques vont très souvent avoir une influence sur la mise en scène d'une façon générale et par là ébranler légèrement la notion de réalisateur comme pôle unique d'autorité sur le film.

La politique des auteurs, créée par les critiques français des années 50, a hissé à une catégorie de noblesse intellectuelle et artistique le réalisateur qui arrivait, *grosso modo*, à imprimer à son film sa personnalité, ses préférences esthétiques et sa vision du monde – ou encore, selon les dires de Nicholas Ray, « sa personnalité, ses névroses, du discernement, de la grossièreté et du raffinement¹²⁸. » La notion d'« auteur » forgée par Truffaut, Godard et leurs amis des *Cahiers du Cinéma* a vite débordé le cadre théorique dans lequel les critiques-cinéastes l'avaient imaginé. Le discours critique et même le milieu universitaire ont participé à la banalisation du concept et, « en se banalisant, la notion s'appliquait à n'importe quel réalisateur pourvu qu'il ait une apparence de 'monde personnel'¹²⁹. »

En polarisant la force créatrice et le pouvoir de transmettre ses idées à travers l'image entre les mains seules du réalisateur, la politique des auteurs prêchait, implicitement, un délaissement du processus collaboratif comme élément intégrant, et parfois déterminant, de la forme et du contenu filmiques. Dans ce sens, Jean Curtelin décrit les concepts propagés par cette « politique » comme une « simplification de la création cinématographique [qui] a bloqué si fort les esprits qu'on continue d'attribuer la paternité pelliculaire au seul réalisateur, un film de...¹³⁰ ». Dans une prise de position plus frontale, Michel Ciment, dans *Positif*, la revue connue pour s'opposer aux *Cahiers du Cinéma*, parle ouvertement d'un sacrifice des collaborateurs, en l'occurrence dans

¹²⁸) N. Ray, *Action. Sur la direction d'acteurs*, Crisnée-Paris, Yellow Now-Fémis, 1992, p. 68.

¹²⁹) J. Aumont, *Moderne ?*, *op. cit.*, p. 77.

¹³⁰) J. Curtelin, « La direction par l'acteur », *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 10, Noël 1976, p. 135.

l'édition de livres de cinéma : « la politique des auteurs [a] fétichisé le réalisateur au point de faire oublier l'importance des scénaristes ou des chefs opérateurs dans la création filmique¹³¹. »

Les critiques à la politique des auteurs ne se limitent pas aux querelles entre les deux revues spécialisées. Des prises de position virulentes ont apparues ailleurs, y compris dans les pages même des *Cahiers du Cinéma*. Dans les années 80, Serge Daney y écrit que « la politique des auteurs est devenue, côté commerce, un marketing des effets de signature et côté cinéastes, un culte hypocrite des morts¹³². » Plus tard, c'est à Antoine de Baecque de critiquer la dénomination « auteur », « mot qu'il faut sans cesse expliquer, assortir de présupposés, d'éclaircissements, de circonstances, de preuves », et de proposer son abolition¹³³. Malgré cette mort plusieurs fois annoncée, les idéaux véhiculés par la politique des auteurs restent bel et bien ancrés dans les esprits non seulement des cinéphiles et des cinéastes, mais aussi des institutions (voir les nombreuses rétrospectives et hommages à des réalisateurs dans les cinémathèques et festivals) et du milieu universitaire (voir la vague de thèses et de mémoires écrits sur David Lynch, Brian de Palma, David Cronenberg, Godard et une poignée d'autres auteurs « choisis »). Et même si la politique des auteurs peut être, *a priori*, incompatible avec la notion de collaboration, le cinéma de Renoir, de Resnais, de Rohmer ou d'Oliveira prouvent le contraire, ces réalisateurs étant des « auteurs » attestés et de farouches défenseurs du processus de collaboration ainsi que de leurs collaborateurs.

2.4.2. La parole des réalisateurs

Certains réalisateurs ont une vision pseudo-autosuffisante et, parfois, très limitative et arrogante concernant l'apport des collaborateurs au processus de création du film. C'est le cas, par exemple, d'Orson Welles, dont les nouveautés cinématographiques de *Citizen Kane*, cela est attesté, ont dépendu non seulement de lui mais ont été pensées, en grande partie, avec l'aide d'un collaborateur nettement plus expérimenté que lui. Pour Jacques Aumont, Welles est le meilleur exemple d'un

« *wonder boy* assez hâbleur pour tout revendiquer du film, y compris ce dans quoi il n'était pas pour grand-chose, le scénario, les éclairages, le montage (dus respectivement à Herman Mankiewicz, Gregg Toland et Robert Wise)¹³⁴. »

¹³¹) M. Ciment, « Notes de lecture », *Positif* n° 475, septembre 2000, p. 103. Ciment fait ces commentaires dans un dossier spécial de la revue sur les chefs opérateurs, auquel nous reviendrons souvent au cours de nos analyses.

¹³²) S. Daney, « Lightning over water. Wim's Movie », *Cahiers du Cinéma* n° 318, décembre 1980, p. 15.

¹³³) A. de Baecque, « Aux Agnets. Que reste-t-il de la politique des auteurs ? », *Cahiers du Cinéma* n° 518, novembre 1997, p. 22-25. Cf. également l'analyse de J. Rancière, « La politique des auteurs, ce qu'il en reste », *Cahiers du Cinéma* n° 559, juillet-août 2001, p. 36-38.

¹³⁴) J. Aumont, *Moderne ?*, *op. cit.*, p. 44.

Dans ce petit essai très riche sur la modernité au cinéma, notion à la fois floue et controversée à laquelle nous sommes obligés de revenir souvent au cours de ce travail, Aumont critique également la phrase prononcée par Welles sur le théâtre en tant qu'expérience collective et le cinéma comme le travail d'une seule personne : « admirable discours, aussi cohérent que congru à la situation, même s'il n'est pas toujours vérifiable dans les films¹³⁵. » Dans ce même contexte, l'aphorisme de Fassbinder, « le film c'est l'homme », utilisé en l'occurrence pour parler de Werner Herzog, peut bien être appliqué au réalisateur de *Lili Marlene*, puisque, dans quelques-uns de ses films, il se charge à la fois de tenir la caméra, de la décoration et, surtout, du montage¹³⁶.

Josef von Sternberg, de son côté, va plus loin dans l'appropriation de l'autorité sur ses films, lorsqu'il affirme attacher peu d'importance au listage de ses collaborateurs dans le générique, ce qu'il appelle une simple « énumération pléthorique ». « Quelles que soient les qualités de *l'Ange Bleu*, et quels que soient les défauts (ils sont nombreux), je les revendique¹³⁷ », conclut-il. Souvent cité comme exemple de réalisateur voulant tout contrôler dans le processus de création de ses films¹³⁸, Sternberg adopte parfois même une posture tyrannique, notamment en ce qui concerne ses acteurs et surtout Marlene Dietrich. Néanmoins, ce sont les rapports entre réalisateur et actrice, certes parfois conflictuels mais hautement productifs pour le résultat final, qui sont à la base de la construction d'un personnage et qui finissent par déterminer la forme filmique d'une manière globale.

D'autres réalisateurs gardent cette idée de suprématie du réalisateur lors du processus de fabrication du film sans néanmoins ignorer complètement le rôle des collaborateurs. C'est le cas de Douglas Sirk, qui affirme que « c'est le réalisateur qui a la responsabilité totale du résultat. En cela, il est le véritable auteur du film [...] cela ne veut pas dire qu'il faille sous-estimer l'importance des scénaristes, ou chef opérateurs et leur immense apport créatif¹³⁹. » Ou encore de Tarkovski, qui estime que

« tout remettre entre les mains d'une seule personne n'enlève en rien la contribution de ceux qui ont participé à la vie du film. Le réalisateur, certes, peut s'enrichir immensément au contact des collaborateurs, mais seule sa pensée donne au film son unité finale¹⁴⁰. »

Manoel de Oliveira a, quant à lui, une vision particulière de l'autorité sur un film. En même temps qu'il affirme qu'« un film, c'est la conception d'une seule personne¹⁴¹ » et qu'il tient à

¹³⁵) *Id.*, p. 45.

¹³⁶) Propos de Fassbinder cités par J. Aumont, *Les théories des cinéastes*, *op. cit.*, p. 137.

¹³⁷) J.V. Sternberg, *De Vienne à Shanghai. Les tribulations d'un cinéaste*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001, p. 156.

¹³⁸) Cf. les propos de Pascal Mérieau qui raconte que pendant le tournage de *Cinéastes de notre temps*, Sternberg a lui-même voulu régler les éclairages : « ce besoin de tout faire lui-même, aussi bien à l'occasion d'un entretien télévisé que dans le cadre d'une production hollywoodienne, dénonce le désir qui était le sien de toujours prouver qu'il était 'le meilleur' », P. Mérieau, *Joseph von Sternberg*, Paris, Edilig, 1983, p. 22.

¹³⁹) Entretien avec Douglas Sirk, par Michael Henry, Yann Tobin, *Positif* n° 259, septembre 1982, notamment p. 29

¹⁴⁰) A. Tarkovski, *Le temps scellé*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴¹) « Godard et Oliveira sortent ensemble », *Libération* 4-5 septembre 1993, p. 27.

signer également d'autres phases du processus de création du film, l'exemple du montage, il est sans doute un réalisateur très influencé par l'action de ses collaborateurs notamment l'acteur, le directeur de la photographie, l'auteur du texte adapté et même le monteur. C'est dans ces rapports bilatéraux que nous entendons placer nos analyses, ces quatre collaborateurs étant ceux dont l'influence peut être plus facilement ressentie et analysée.

2.4.3. Auteurs et « foyers d'autorité »

Dans l'histoire du cinéma, la querelle autour de l'identification de l'auteur d'un film s'est polarisée, jusqu'ici, autour du combat entre le réalisateur et le scénariste. Même si la question, du moins symboliquement, penche souvent en faveur du réalisateur, il a toujours semblé légitime de se demander si celui qui écrit les mots et les dialogues prononcés dans un film n'était pas, en quelque sorte, également son auteur. Par ailleurs, en France, juridiquement, selon le Code de la Propriété Intellectuelle, le poste de co-auteur présumé est assuré à l'auteur du scénario, de l'adaptation et du texte parlé.

Or, s'il est légitime de se poser cette question concernant le scénariste et le dialoguiste, ainsi que le producteur, pourquoi ne pas l'étendre à d'autres collaborateurs, notamment à celui qui participe grandement à la création de l'image, le directeur de la photographie, et celui qui donne corps à un personnage, l'acteur ? Encore une fois, une question simple dans d'autres arts, « se complique singulièrement compte tenu de la nature complexe de la création cinématographique, de la multiplicité de ses collaborateurs et, bien entendu, des intérêts en jeu¹⁴². » Mais c'est justement dans ce que l'on pourrait appeler un « étalement de foyers d'autorité » que l'étude du processus de création cinématographique s'enrichit. Lorsque le bagage professionnel et personnel d'un acteur est déterminant pour le *casting* ou quand ses particularités d'interprète déterminent la forme d'un plan, d'une séquence ou d'un film en entier, cet acteur n'est-il pas en train de devenir un auteur ? Ou lorsque le directeur de la photographie pense et exécute l'éclairage, à travers les propriétés techniques que son métier lui attribue, n'est-il pas déjà un co-auteur de l'image filmique ? Comment évaluer ces apports « auteuristes » d'un métier comme celui du monteur, qui se déploie dans l'enfermement d'une salle de montage ? Quelle est l'influence souterraine que l'auteur du texte adapté exerce sur le réalisateur au moment de l'écriture du scénario ?

La notion de « foyers d'autorité » porte en elle même une relativisation de celle de l'auteur, sujet-créateur responsable de la totalité de la conception d'une œuvre. Le but de ce travail, nous insistons, n'est pas de questionner l'autorité suprême du réalisateur sur son film. Dans ce sens,

¹⁴²) V. Pinel, « L'entre-deux-guerres : mais qui est donc l'auteur du film ? », J.-P. Jeancolas *et al.*, *L'Auteur du film. Description d'un combat*, Lyon, Actes Sud/Institut Lumière, 1996, p. 50.

des formules telles que « foyer d'autorité » ou « figure d'autorité » sont plus adéquates pour rendre compte du phénomène qui nous intéresse. Même s'il reste maître incontestable de ses films, Manoel de Oliveira est, comme un grand nombre d'auteurs, très influencé par ses collaborateurs lors de ses choix de mise en scène et c'est sur ces moments de création conjointe que nous voulons nous pencher. Comment Luis Miguel Cintra arrive à déterminer non seulement le profil de son personnage mais aussi l'organisation plastique d'un plan ou d'une séquence ? Comment Renato Berta, en appliquant les préceptes expérimentés chez d'autres réalisateurs, définit non seulement l'éclairage d'une scène mais aussi l'esprit global d'un film ? Comment Valérie Loiseleux se permet des libertés de montage qui vont devenir l'une des marques de style du réalisateur ? Et finalement, comment et pourquoi les textes d'Agustina Bessa-Luis sont traités différemment de ceux de Camilo Castelo Branco, par exemple, au moment de la démarche d'adaptation ? C'est en répondant à ces questions que l'on trouve des manifestations des « foyers d'autorité » émanant des collaborateurs éparpillés tout au long de l'œuvre de Manoel de Oliveira.

2.4.4. Auteur et style : « tout peintre se peint »

Toutes les questions que nous voulons traiter ici concernant l'auteur au cinéma s'appuient sur une notion courante lorsque l'on parle de création artistique : celle du style de l'artiste ou du créateur d'une œuvre d'art. Notion « multi-tentaculaire » qui imprègne tous les domaines scientifiques où la création artistique ou littéraire prend une place importante, la question du style qui nous intéresse est avant tout celle qui le lie à l'homme, en l'occurrence à l'artiste-créateur. Il est possible de ressentir ici l'influence de la fameuse tirade de Buffon, « le style est l'homme même¹⁴³ ». Cette maxime de Buffon, extraite arbitrairement du discours de Buffon et dont elle est devenue l'étendard sans pour autant en être le résumé, est considérée par quelques-uns comme une « vérité d'évidence¹⁴⁴ ». Elle a néanmoins soulevé la polémique et a fait couler beaucoup d'encre. En effet, nombreux sont ceux qui l'ont, à différents degrés, questionnée ou relativisée, comme Hegel, Marcel Proust, Le Cercle de Bakhtine et Gilles Deleuze¹⁴⁵. Sans ignorer complètement les dimensions sociale, historique, psychologique et matérielle que le concept de style présuppose et qui ont été traitées par ces penseurs, nous concentrons volontairement l'attention sur les relations entre style et sujet-créateur comme une manière de vérifier comment

¹⁴³) Cf. *Le Discours sur le style*, discours d'entrée à l'Académie Française, prononcé par Georges Louis Leclerc, comte de Buffon, le 25 août 1753.

¹⁴⁴) M. Riffaterre, « L'inscription du sujet », *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, p. 1994.

¹⁴⁵) Cf. Hegel, *Esthétique*, Paris, Librairie générale française, 1997, p. 389 ; M. Proust, « La Méthode de Sainte-Beuve », *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 221-222 ; Les écrits du cercle de Bakhtine, notamment celui signé par V.N. Voloshinov/Bakhtine, « Le discours dans la vie et le discours en poésie » (1926), cité par T. Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 98 ; G. Deleuze, *Proust et les signes* (1964), Quadrige/PUF, 1996, notamment p. 60-65 : « le style n'est pas l'homme, le style c'est l'essence elle-même. »

différentes « manières de faire des mondes¹⁴⁶ » peuvent à la fois cohabiter, se compléter ou s'annuler au sein d'une même œuvre.

Jean Molino résume ainsi la stylistique moderne dans laquelle les relations entre individu et style sont évidentes : « le style correspond à une vision singulière, à la marque de l'individualité et de la singularité du sujet dans le discours¹⁴⁷. » Le style acquiert même, pour Nelson Goodman, la propriété d'être un lieu d'identification de la présence de l'artiste, un lieu de reconnaissance de son actuation en tant que créateur, ce qu'il appelle « fonction de signature individuelle ou collective », dont « les propriétés stylistiques servent à répondre les questions, qui ? quand ? où ?¹⁴⁸ ».

La notion selon laquelle il est possible de reconnaître l'artiste à travers son œuvre, ou bien selon les dires de Robert Klein « la conscience de l'individualité artistique¹⁴⁹ », ne date pas d'aujourd'hui. Elle prend ses sources dans la conception antique de l'art où, selon Daniel Arasse, « l'auto-mimésis du peintre dans son œuvre répond à une conception aristotélicienne des processus de la création artistique¹⁵⁰. » Arasse évoque également la maxime « *Ogni dipintore dipinge se* », ou « tout peintre se peint », très à la mode dans la Florence du Quattrocento.

« Une œuvre d'art ressemble inévitablement à son auteur, on l'y reconnaît [...] Cette formule recouvre un enjeu fondamental de la Renaissance : la reconnaissance de la personnalité artistique, facteur décisif dans la constitution, l'apparence et histoire des formes¹⁵¹. »

L'apparition du peintre à l'intérieur de son œuvre peut être indirecte, à travers la reconnaissance des marques stylistiques de l'auteur. Les arts visuels s'enrichissent aussi par la multiplication de moyens d'« apparition » de l'artiste à l'intérieur de son œuvre. Merleau-Ponty écrit justement que « c'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture¹⁵². » Cette apparition de l'artiste peut être, en premier lieu, concrète, à travers la représentation physique du corps de l'auteur (Velázquez dans *Les Ménines* ; Jan van Eyck dans *Les époux Arnolfini* ; Hitchcock et ses apparitions *caméos* ; tous les cas de réalisateurs-acteurs) ou abstraite, notamment par sa voix (la voix *off* des réalisateurs lors notamment des génériques parlés de Guitry, Monteiro ou Welles ; de ce dernier, dans *La Splendeur des Ambersons* (1942) la voix *off* fonctionne vraiment comme une signature finale du film, comparable à celle des peintres).

¹⁴⁶) En référence à l'ouvrage de Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Paris, Jacqueline Chambon, 1992.

¹⁴⁷) J. Molino, « Pour une théorie sémiologique du style », *Qu'est-ce que le style ?*, *op. cit.*, p. 233.

¹⁴⁸) N. Goodman, *Manières de faire des mondes*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴⁹) R. Klein, « *Giudizio* et *Gusto* dans la théorie de l'art au Cinquecento », *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 341. C'est à partir de ce concept d'individualité artistique, présent dans les écrits de Klein et d'Arasse que nous développons la notion de personnalité créatrice, ou plus précisément de *persona* créatrice, notamment pour parler de l'acteur.

¹⁵⁰) D. Arasse, *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 1997, p. 10. Arasse emprunte l'idée d'auto-mimésis développée par Léonard à M. Kemp, « 'Ogni dipintore dipinge se' : a neoplatonic echo in Leonardo's art theory ? », C.H Clough (dir.), *The Italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, New York, Alfred F. Zambelli, 1976.

¹⁵¹) *Id.*, p. 9-13.

¹⁵²) M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (1964), Paris, Gallimard, 2006, p. 12.

Selon Serge Daney, la dichotomie entre l'« apparaître » et le « disparaître » du réalisateur à l'intérieur de son œuvre est centrale pour l'élaboration même du concept d'auteur. « Qu'est-ce qu'un *auteur* de films ? [...] Quelqu'un qui s'exclut – exprès – de ses images pour qu'on remarque bien son absence¹⁵³. » Manoel de Oliveira s'exerce dans ces deux types de présence à l'intérieur de ses films, soit en y apparaissant comme acteur à part entière (*Christophe Colomb, l'énigme*), comme figurant (*Inquiétude*) ou comme acteur essayant de se déguiser derrière un personnage (*La Divine Comédie*) ; soit en « signant » ses films de sa voix en remplacement de la voix de l'auteur du texte adapté (*Amour de Perdición*).

La possibilité de reconnaître un artiste dans son œuvre et de se servir de la notion de style pour répondre à la question de l'autorité sur une œuvre, ou sur un élément qui la compose, bute sur un problème qui concerne l'évolution de la pratique artistique. Le concept de style tel qu'on le connaît aujourd'hui a été modelé à une époque précise, toujours selon Molino, entre les XVI^e et XVIII^e siècles¹⁵⁴. À ce moment, les œuvres d'art naissant de la collaboration de plusieurs personnes n'existaient guère, à part dans les cas spécifiques des peintures ou sculptures commencées par un artiste et terminées par leurs disciples ou élèves. Le style servait alors à caractériser le résultat de l'action de celui qui modelait une surface sensible (peintre ou sculpteur), qui faisait passer le génie de son esprit à travers sa plume (écrivain) ou qui créait des rythmes dans le temps à l'aide des instruments (musicien). Ce terme était donc employé pour parler d'une seule sensibilité, il décrivait la manière et le résultat d'un faire artistique individuel.

Or, qu'en est-il de la notion de style lorsque deux sensibilités, ou plus, modèlent, agissent ou interviennent pour déterminer la forme finale d'une œuvre ? Tous les historiens et théoriciens du cinéma sont d'accord pour dire qu'une œuvre cinématographique, elle aussi, reflète la vision esthétique, morale, humaine et politique de son auteur. Alexandre Astruc écrit même que

« le cinéaste devra dire JE comme le romancier ou le poète et de signer de sa hantise les cathédrales oscillantes de sa pellicule, comme Van Gogh a su parler de lui-même avec une chaise sur un carrelage de cuisine¹⁵⁵. »

Sauf que le cinéaste n'est pas seul devant son film comme le romancier devant sa page ou le peintre devant sa toile. C'est par ailleurs un leurre d'inclure le peintre dans le rang des « créateurs solitaires » car son travail et le résultat final de sa création sont directement influencés par la relation qu'il établit avec son modèle, tout comme le cinéaste et son acteur d'ailleurs. Le problème de la reconnaissance de la personnalité du créateur devient alors au cinéma une question plus épineuse car comment distinguer ce qui relève de la personnalité du réalisateur-auteur et ce qui relève de l'influence de son collaborateur ? Il s'agit alors de dégager la

¹⁵³) S. Daney, « Jean-Luc aime Carmen », *Libération*, 11 janvier 1984, repris dans *La maison cinéma et le monde 2. Les années Libé*, Paris, P.O.L., 2002, p. 210.

¹⁵⁴) J. Molino, « Pour une théorie sémiologique du style », art. cit., p. 233.

¹⁵⁵) A. Astruc, « L'avenir du cinéma », repris dans *Du stylo à la caméra ... et de la caméra au stylo*, Paris, l'Archipel, 1992, p. 331.

matérialisation des rapports esthétiques, poétiques et humains entretenus par ces deux personnalités créatrices au sein de la chaîne de création cinématographique. Comme le réalisateur n'est pas seul à créer dans son film, qu'est-il possible de voir du collaborateur dans l'œuvre finie ? En dernière instance, il s'agit de se demander comment le style d'un cinéaste peut se définir dans la confrontation avec le style du collaborateur et, inversement, comment le style du collaborateur ou ses choix esthétiques se voient imprégnés de ceux du réalisateur avec qui il établit une collaboration stable.

Pour bien mener une enquête stylistique au cinéma, il faut espérer que tous les réalisateurs de cinéma aient un style facilement repérable, ce qui n'est évidemment pas le cas pour tous les cinéastes. Cela ne concerne pas, par exemple, le réalisateur qui travaille dans un mode de production où les singularités de style ou de mise en scène sont amoindries ou estompées au profit d'un langage codique standard, comme dans les films de genre hollywoodiens. À ce moment-là, on pourrait dire que des réalisateurs comme Howard Hawks, William Wyler ou Stanley Kubrick n'ont pas de style tout simplement parce qu'ils se sont essayés dans différents genres cinématographiques et styles de mise en scène; quant à leurs défenseurs, ils diront que leur génie est d'avoir justement su se libérer des contraintes d'une signature stylistique pour pouvoir ainsi toucher un plus grand nombre de thèmes et de sujets.

Mais la difficulté de reconnaître le style d'un cinéaste peut apparaître aussi au cœur du cinéma d'auteur européen, mode de production qui valorise fortement les particularités stylistiques des cinéastes. C'est le cas d'Eric Rohmer ou bien de Rossellini, au sujet duquel Aumont écrit : « très peu de cinéastes auront autant varié leur mode de filmage, leur style – au point de sembler n'avoir aucun style – bref, leur attaque du réel¹⁵⁶. » La reconnaissance du style de Rossellini et de Rohmer ne s'opère peut-être pas immédiatement comme celle des réalisateurs cités auparavant et elle n'agit sûrement pas à la vue d'un seul plan. Cependant, ces cinéastes possèdent bien évidemment un style aisément reconnaissable si on les soumet à une analyse formellement et thématiquement globale.

La notion de style appliquée à l'œuvre de Manoel de Oliveira mérite certainement d'être réévaluée. D'un côté, il est difficile de parler d'un style oliveirien, tant ses films contredisent parfois des partis pris de mises en scène antérieures (cf. *infra* la discussion sur le montage, chapitre III, p. 178). De l'autre, Oliveira transforme, au plus haut degré, en marque de son style certains plans – les plans de défilement de paysage, les plans de détail – auxquels il revient souvent au fil dans sa filmographie. Ici, il importera non seulement d'étudier les variations du montage et ces plans qui portent la signature oliveirienne, un travail purement esthétique, mais

¹⁵⁶) J. Aumont, *Les théories des cinéastes, op. cit.*, p. 147. À propos d'Eric Rohmer, Joël Magny se demande : « un plan de Rohmer est-il aussi immédiatement reconnaissable et identifiable qu'un plan de Welles, Murnau, Eisenstein, Hitchcock ou Ozu ? Certes pas, à l'instar du cinéma de Hawks ou Rossellini, la mise en scène de Rohmer travaille à partir d'une saisie immédiate et sans afféterie du réel, loin de toute volonté de style », *Eric Rohmer*, Paris, Rivage, 1995, p. 19.

aussi de se demander comment le rapport avec le collaborateur peut être déterminant dans l'apparition de ces moments de perversion et de perpétuation du style du cinéaste.

La notion de style, appliquée directement à la création collective au cinéma, va devoir être également exploitée lorsque se met en place une confrontation entre le style d'un réalisateur, de sa manière de voir le cinéma, et celui de son collaborateur. Cette confrontation va être plus ou moins frontale s'il s'agit de collaborateurs qui influent directement et explicitement dans la forme filmique (l'acteur, le monteur, le directeur de la photographie) ou d'un collaborateur dont l'influence n'est que souterraine et inavouée (l'auteur du texte adapté). Analyser le choc des styles ou leur conformation mutuelle est d'autant plus prolifique lorsqu'il s'agit de créateurs agissant sur la même matière sensible que le réalisateur, l'acteur (les deux modelant une surface à la fois palpable – le corps – et abstraite – la voix) ; le monteur (les deux ayant la possibilité de jouer avec le rythme du film) ; le directeur de la photographie (lorsque les conditions techniques exigent une grande présence du collaborateur). D'un autre côté, la confrontation, et par conséquent la discussion, seront amoindries lorsque les matières sensibles sont distinctes ou que les modes et les moments de création sont fort indépendants l'un de l'autre, comme dans le cas du texte littéraire pour la romancière et du scénario et des dialogues pour le réalisateur. Ici, les discussions suivent l'orientation de Gilles Deleuze lorsqu'il écrit que l'essence d'une œuvre, son style, s'incarne dans les matières¹⁵⁷, qu'elles soient matières visibles (corps, lumière, cadre) ou abstraites (le temps, le rythme). Grâce à cette répartition, il est possible de se rendre compte de la singularité de la collaboration entre Oliveira et Agustina Bessa-Luis. Elle va donc mériter une méthodologie et une analyse tout à fait particulières.

2.4.5. Le choix des collaborateurs

Le parti pris méthodologique de ce travail est de former de « couples créateurs » et de se consacrer séparément aux « moments de création » que sont la direction d'acteurs, le montage, la conception de l'éclairage et du cadre et l'écriture du scénario. Dans tous ces moments, la personne du réalisateur est le maillon commun, la pièce motrice de tout le processus, à la fois déclencheur de la collaboration, maître des décisions, et, pourrait-on dire, la « pièce motivée » par la singularité et le bagage personnel de chacun des collaborateurs. Le but est de penser la création cinématographique comme une activité bicéphale, conjointe, émanant de deux sensibilités créatrices et de se demander jusqu'à quel point le collaborateur peut être responsable pour un choix de mise en scène ou d'éclairage, pour une astuce de montage ou pour le traitement du texte adapté. C'est dans ce sens qu'interviennent des notions-clés pour le développement de

¹⁵⁷) G. Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 62.

ce travail comme l'« acteur-auteur », le « gage idéologique » du chef opérateur, le fait de tester les limites de son monteur (comme il teste celles de son spectateur) ou encore les différentes démarches d'adaptation cinématographique d'un texte selon les relations établies avec l'auteur de l'œuvre adaptée. C'est dans ces moments qu'apparaissent les « partis pris de mise en scène » d'Oliveira – notion qui interviendra souvent dans ce travail. C'est justement parce que ces partis pris de mise en scène s'avèrent esthétiquement novateurs qu'on est allé enquêter et chercher leurs fondements poïétiques dans les processus de création conjointe de Manoel de Oliveira.

Le choix d'analyser séparément les collaborateurs est dans doute risqué car, on le sait, tous les éléments esthétiques (lumière, cadre, rythme, jeu d'acteurs) qui composent un film se reflètent et, ensemble, ils donnent un sens à l'œuvre. Il va de même pour la poïétique. Le travail du chef opérateur va avoir des incidences directes sur le jeu de l'acteur. Ce dernier, tout comme les choix d'éclairage et de cadrage, peuvent être retravaillés, si le réalisateur le souhaite, lors du montage. De la même façon, et cela constitue une particularité du processus de création de Manoel de Oliveira, le jeu de l'acteur va parfois conditionner le montage. La démarche créatrice de la romancière, muée ou pas en dialoguiste selon les besoins de la production, va également être influencée par le choix d'un acteur. Notre étude rendra certes compte de ces imbrications, mais seulement comme un effet secondaire de la création collective. Les moments de création qui nous intéressent vraiment sont ceux établis deux par deux, ce qui ne défigure pas pour autant la notion travaillée jusqu'ici de création collective.

La question qui se pose maintenant est de savoir pourquoi ces collaborateurs ont été choisis comme objet d'étude et non pas d'autres. La première évidence est que ces collaborateurs peuvent avoir une influence affirmée dans le processus de création du réalisateur, compris ici d'une manière globale¹⁵⁸. Mais comment déterminer effectivement si le travail d'un collaborateur peut ou non influencer les choix esthétiques d'un réalisateur ? Cela renvoie à un débat fort ancien dans le domaine de la création artistique, débat qui vise à distinguer un artisan d'un artiste, un exécutant d'un créateur, un technicien d'un auteur.

Travail créateur versus travail technique

Création et travail sont donc, *a priori*, selon Olivier Revault d'Allonnes, des termes opposés, l'un relevant de la conception intellectuelle, l'autre, de la mise en pratique¹⁵⁹. Le rapport

¹⁵⁸) Une sélection analogue a été établie concernant les films de Manoel de Oliveira. Dans notre analyse, nous privilégions les films où la présence de collaborateurs de création a été déterminante pour comprendre les enjeux de la mise en scène. C'est pour cela que des films importants du réalisateur comme *Douro, faina fluvial* et *Aniki Bóbo*, réalisés avec des équipes de tournage réduites, ne feront pas l'objet d'analyses très approfondies, tout comme la plupart de ses courts-métrages. Ces films seront néanmoins cités dans le but de comprendre l'œuvre d'Oliveira dans sa globalité.

¹⁵⁹) O. Revault d'Allonnes, *La création artistique et les promesses de la liberté*, op. cit. p. 275.

dialectique entre ces deux notions est facilement visible dans la pratique artistique. Elles ont néanmoins des zones de confluences :

« la création elle-même se prolonge nécessairement en travail, car elle n'est pas une force matérielle. Seul le travail en est une [...] le travail retentit sur la création [...] il l'instruit, il enseigne progressivement, comme travail, au créateur, ce que peut et ce que ne peut pas, ce qu'autorise et ce qu'interdit, par rapport au projet, l'état réel de l'efficacité laborieuse¹⁶⁰. »

En d'autres mots, Revault d'Allonnes parle de la dichotomie entre inspiration et labeur, d'un côté, le génie, « l'artiste doté de talent qui s'affirme en tant que créateur¹⁶¹ » et de l'autre, le travailleur « aliéné », un simple exécuteur, « exploité par une instance extérieure de décision¹⁶² ». Kant élargit la discussion lorsqu'il propose de remplacer l'opposition entre « création » et « travail » à des oppositions ayant comme base la notion d'art. Il propose donc, en troisième opposition, celle « d'art *versus* artisanat¹⁶³ ». C'est dans sa répartition en camps libéral et mercantile que la définition de Kant peut être utilisée au cinéma. L'art est donc « une activité qui [est] en elle-même agréable » et qui vise une « finalité », alors que l'artisanat « est une activité pénible, qui n'est attirante que par son effet (par exemple, à travers son salaire) et qui peut par conséquent être imposée de manière contraignante¹⁶⁴. »

De cette discussion entre « artisan » et « artiste », il est possible d'arriver à la répartition habituellement établie entre « travail technique » et « travail créateur », le premier signifiant que le sujet opère notamment avec sa main, et le deuxième, avec son esprit. « Si la main est l'emblème de l'action, l'œil est celui de l'intelligence¹⁶⁵. » Lorsqu'Aumont parle ici de « main », il ne fait pas uniquement référence à la partie du corps humain. Il parle surtout de l'exécution d'une action mécanique, sans un travail intellectuel à l'appui. Aumont précise sa pensée en ajoutant que

« l'artiste qui soumet sa main à son dessein, à sa vision intérieure dont l'œil est le délégué, cet artiste est supérieur à celui qui s'immerge dans la matière, sans qu'aucune faculté supérieure vienne rien contrôler¹⁶⁶. »

Il est inutile de rappeler que la main, si elle dotée d'un « flair tactile », peut « donner des leçons à l'œil¹⁶⁷ », comme le prouve la pratique artistique de la peinture, du dessin et de la sculpture. Henri Focillon, dans son éloge de cette partie du corps humain, écrit que « la main est action : elle prend, elle crée, et parfois, on dirait qu'elle pense¹⁶⁸. » Elle n'est donc pas uniquement

¹⁶⁰) *Id.*, 276.

¹⁶¹) M. Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997, p. 45.

¹⁶²) O. Revault d'Allonnes, *La création artistique et les promesses de la liberté*, *op. cit.*, p. 275.

¹⁶³) E. Kant, *Critique de la faculté de juger* (1794), notamment § 43, Paris, Flammarion, 1995, p. 288-289. Les deux autres oppositions sont « art et nature » et « art et science ».

¹⁶⁴) *Id.*

¹⁶⁵) J. Aumont, *De l'esthétique au présent*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶⁶) *Id.*

¹⁶⁷) R. Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, J. Vrin, 1980, p. 69. Passeron distingue néanmoins ontologiquement le travail de « la main du peintre qui fabrique des hautes pâtes » et celui de la main « du sculpteur » qui grave des champlevés.

¹⁶⁸) H. Focillon, *Eloge de la main* (1947), dans *Vie des formes*, Paris, Quadrige-PUF, 1981, p. 104.

un outil d'interaction avec les matières, même si dans un travail dit « aliéné », elle peut s'adonner facilement à une répétition mécanique qui demande peu d'esprit au sujet. Un exemple massif de la main créatrice se trouve dans le *Mystère Picasso*, qui prétend décortiquer la création artistique du maître de la peinture du XX^e siècle. Film majeur sur l'investigation de l'acte de création en peinture, il s'ouvre sur l'assertion suivante : « pour savoir ce qui se passe dans la tête du peintre, il suffit de suivre sa main », nous dit la voix *off*, avant de laisser la place à l'action sur la toile de la touche du peintre.

Même s'il s'agit d'un art qui n'exige pas l'action directe de la main pour s'accomplir, le cinéma, puisqu'il se place parmi ce que l'on appelle couramment « les industries culturelles », terme d'Adorno et Horkheimer, renforce cette répartition entre travail créateur fait par l'esprit et travail technique fait par la main. Cette répartition, avant tout imposée par le mode de production spécifique du cinéma, ne pose pas de problème lorsque l'on parle de certaines catégories professionnelles comme les machinistes, les électriciens, le perchman et toute la gamme d'assistants opérateurs, monteurs, décorateurs, costumiers, etc. Mais dès qu'il s'agit de techniciens qui peuvent avoir une influence sur la conception du film et un réel apport à la conception de mise en scène du réalisateur, comment départager où se termine le « travail technique » et où commence le « travail créateur » ? Il est peut-être temps de questionner « ce monde sans coutures du *faber* et du *vates* [qui] croyait à la création comme vision quasi-divine et application surhumaine¹⁶⁹. » Cela nous amène à suivre les propos du catalogue d'une exposition qui s'intéresse justement aux confluences entre artistes et artisans : « il faut opposer l'artiste à l'artisan ou bien laisser entendre qu'il n'y a pas de véritable créateur sans un homme du métier et réciproquement¹⁷⁰ ? »

Il nous a néanmoins fallu une sélection à l'intérieur de la catégorie des collaborateurs que nous avons identifiés comme pouvant influencer les choix esthétiques du réalisateur. On a, en premier lieu, écarté ceux dont l'influence, même si elle est avérée et assez facilement repérable à l'image, s'attache à des éléments trop élémentaires des composants filmiques. C'est le cas des chefs décorateurs et des chefs costumiers. Par ce choix, le cinéma d'Oliveira épouse les considérations de Panofsky sur le style :

« Une tentative visant à soumettre le monde à une pré-stylisation comme les décors expressionnistes du *Cabinet du docteur Caligari* ne pouvait être plus qu'une expérience qui, quoique passionnante, était destinée à n'exercer qu'une influence minimale sur le cours des événements [...] Le problème est de manipuler et de filmer une réalité non-stylisée et obtenir un résultat qui ait du style¹⁷¹. »

¹⁶⁹) M. Guérin, « Le concept de création est-il obsolète ? », *Penser la création audiovisuelle*, *op. cit.*, p. 22. En note, Guérin précise le sens des mots *faber* (fabricateur) et *vates* (mage poète).

¹⁷⁰) F. Mathey, « À propos », *Artiste/Artisan ?*, catalogue de l'exposition au musée des Arts Décoratifs, Paris, 23 mai-5 septembre, 1977, p. 22.

¹⁷¹) E. Panofsky, « Style et matière du septième art » (1936), *Trois essais sur le style*, Paris, Le Promeneur, 1996, p. 141.

En effet, le cinéma d'Oliveira ne mise pas sur la fabrication ni de décors ni de costumes originaux ou novateurs, comme peuvent le faire les grands films historiques ou les films de genre (science-fiction, épouvante). En outre, les chefs costumiers et les chefs décorateurs ne sont pas des collaborateurs avec lesquels Oliveira entretient des rapports particulièrement proches ou étendus dans le temps. À ces deux catégories professionnelles, s'ajoutent les compositeurs de musique originale. Pendant sa carrière, Oliveira n'établit de rapports de proximité qu'avec un musicien, João Paes, ancien directeur du théâtre National São Carlos, à Lisbonne. Plutôt qu'auteur de la musique des films du réalisateur, Paes est le sélectionneur des morceaux qui entrent dans les films d'Oliveira. Il ne compose de musiques originales que pour *Amour de Perdicion* et *Les Cannibales*, dont il écrit également le livret. Or, le cinéma d'Oliveira est sans doute un cinéma dans lequel la musique, plutôt que les chansons, joue un rôle prépondérant et détermine même le montage d'une œuvre, voir les cas exemplaires de *Val Abraham*, *Le Jour du Désespoir* et *Le Couvent*. Cependant, le réalisateur choisit très souvent des musiques appartenant au répertoire classique plutôt que des morceaux composés spécialement pour son film : les sonates d'Haendel (*Amour de Perdicion*) ; Tristan et Iseult, de Wagner (*Le Jour du Désespoir*) ; et plusieurs versions du *Clair de Lune* (*Val Abraham*). Ces trois fronts de la création cinématographique, tout à fait passionnants d'ailleurs, resteront donc en dehors de notre champ de réflexion.

Il existe bel et bien un collaborateur qui aurait pu faire partie de notre corpus, le producteur Paulo Branco. Responsable de la production de 21 films du réalisateur portugais, la totalité des films produits entre 1979 (*Amour de Perdicion*) et 2004 (*Le Cinquième Empire*), Branco est sans doute l'un des principaux piliers ayant rendu possible non seulement la continuité de la carrière du cinéaste mais aussi sa reconnaissance au Portugal et son prestige à l'étranger. Paulo Branco possède également une solide carrière de producteur auprès de grands noms du cinéma d'auteur portugais et européen, ce qui le qualifierait pour être objet des analyses concernant l'influence mutuelle entre réalisateur et collaborateur. Effectivement, la liste de films dans laquelle Paulo Branco apparaît comme producteur principal ou producteur associé impressionne par sa taille (235 titres, selon le site www.imdb.com jusqu'à la date de conclusion de ce travail) et par la diversité d'auteurs qu'elle contient (João César Monteiro, João Botelho, Alain Tanner, Raoul Ruiz, João Mário Grilo, Wim Wenders, Laurence Ferreira Barbosa, Pedro Costa, Sharunas Bartas, Michel Piccoli, Luc Moullet, Mário Barroso, Christophe Honoré, Chantal Akerman, Werner Schroeter, Jean-Claude Biette, pour ne citer que ceux dont Branco a produit plus d'un long métrage).

La raison pour laquelle les rapports professionnels entre Paulo Branco et Manoel de Oliveira ont été exclus de ce travail est inhérente à toute collaboration entre un producteur et un réalisateur. Jean-Luc Godard joue avec la dichotomie entre relation artistique-relation

économique entre producteur et réalisateur lorsqu'il dit que le producteur est le seul, parmi ses collaborateurs, avec qui il a un rapport artistique.

« Parce que le producteur a mis de l'argent ou du moins risqué l'argent des autres, et au nom de ce risque, il ose me dire : Jean-Luc, là, ça va pas. Et moi je me dis, ouh la-la, je réfléchis. Au moins, j'ai une possibilité de réflexion, je m'ancre mieux¹⁷². »

Le producteur peut, certes, jouer un rôle fondamental dans le bon déroulement d'un film, dans les choix esthétiques du réalisateur et surtout dans le choix d'autres collaborateurs. Néanmoins, aussi cinéphile soit-il – et les exemples ne manquent pas, de David O. Selznick à Dino de Laurentis, de Georges de Beauregard à Humbert Balsan –, son intervention dans le film s'éloigne souvent du domaine purement esthétique. Ses prises de positions seront ainsi toujours basées sur les conditions budgétaires ou pratiques du film. Son angle d'approche du faire cinématographique sera donc avant tout celui de l'économie, dimension qui sera, *a priori*, exclue des analyses de ce travail.

Les collaborateurs qui nous intéressent ici sont vraiment ceux dont on peut évaluer l'apport créateur un film à travers l'analyse des choix esthétiques du réalisateur qui se manifestent dans l'œuvre finie. Plus que des techniciens, ce sont vraiment des « collaborateurs de création » et c'est ainsi qu'ils seront appelés désormais. La répartition habituelle établie par les bibliothèques et la presse veut que deux de ces collaborateurs, les monteurs et les directeurs de la photographie, soient classés dans une fiche technique et non dans la fiche artistique, place que l'on accorde plus volontiers aux acteurs et aux auteurs des textes adaptés dans un film. Il ne s'agit néanmoins que d'une segmentation arbitraire qui ne reflète pas vraiment l'apport créateur de chacun des collaborateurs. À tout moment, il sera question du style de ces professionnels, de leur vision du monde et de l'art, de la manifestation de leurs personnalités créatrices, bref, des principes d'analyse que l'on utilise normalement pour étudier l'œuvre d'un artiste affirmé, qu'il soit peintre, poète ou sculpteur. Même si ces collaborateurs adoptent parfois des postures très humbles face au réalisateur du film, comme c'est le cas des monteurs et des directeurs de la photographie, nous estimons qu'ils possèdent de vraies capacités artistiques – puisque les métiers qu'ils exercent le permettent, bien évidemment – et qu'ils ne se bornent pas à obéir les ordres donnés par le maître du film. Dans le cas opposé, celui d'artistes reconnus dans d'autres fronts de la création artistique ou intellectuelle (le théâtre pour Cintra, la littérature pour Bessa-Luis), il s'agit de penser comment leurs expériences personnelles en tant qu'artistes peuvent influencer la vision de cinéma du réalisateur Manoel de Oliveira.

Avant d'être de simples collaborateurs, ces professionnels du cinéma, du théâtre et des lettres sont des complices d'Oliveira, choisis et maintenus dans ce poste de collaborateur attiré du cinéaste grâce à leur partage d'opinions et d'idées, ce que l'on nomme romantiquement depuis

¹⁷²) « Godard et Oliveira sortent ensemble », art. cit., p. 27.

Goethe, des « affinités électives ». Pour qu'ils deviennent complices, il faut que les relations de proximité et de travail qui unissent le collaborateur au réalisateur s'étalent dans le temps et se renouvellent avec une certaine constance au fil des films produits. En effet, les rapports qui unissent Oliveira à quelques-uns de ses collaborateurs durent plus de 20 ans (Luis Miguel Cintra) ou dépassent le demi-siècle (Agustina Bessa-Luis). De la même façon, la monteuse Valérie Loiseleux est présente dans plus de vingt films d'Oliveira, presque la totalité depuis 1991.

Néanmoins, être complice ne présuppose pas, cela va de soi, une adéquation aveugle aux *diktats* du réalisateur ni une soumission irréfléchie et castratrice à ses choix esthétiques ou à ses opinions humaines et mondaines. C'est justement le fait que le collaborateur se révèle une surface réflexive sensible en même temps qu'il lui impose une certaine résistance qui singularise leurs rapports. Oliveira prend grand plaisir à défier son spectateur et ses collaborateurs, comme lui-même demande d'être défié à tout moment par ses acolytes.

Le travail d'analyse des influences s'opère également dans le sens inverse, en partant du réalisateur jusqu'au collaborateur. Ainsi, il est question de se demander comment ces collaborateurs sont eux-mêmes influencés par le fait d'établir une relation de complicité avec Manoel de Oliveira. Cette condition méthodologique a déterminé, d'une certaine façon, le choix de quelques noms. Renato Berta, par exemple, n'est qu'un des nombreux collaborateurs d'image qu'a eus Oliveira. Son passé de chef opérateur de cinéastes du « nouveau cinéma » suisse ainsi que ses collaborations prolifiques avec Alain Resnais, Straub et Huillet et Daniel Schmid l'ont définitivement imposé comme objet d'étude. De la même façon, on a choisi l'acteur Luis Miguel Cintra pour sa solide carrière avec d'autres réalisateurs portugais et étrangers, mais aussi, et avant tout, pour sa formation comme homme de théâtre, à la fois acteur et metteur en scène. Les analyses sont donc désormais organisées du général au particulier : en partant de l'approche générale que le réalisateur a de certains champs de la création cinématographique (la direction d'acteurs, le montage, la lumière et le cadre, les adaptations) pour arriver à la collaboration spécifique entre Manoel de Oliveira et ses collaborateurs de création qui font l'objet de ce travail.

CHAPITRE II

LES ACTEURS

L'ACTEUR

« J'avais un metteur en scène qui me demandait
'...comment voyez-vous la mise en scène ?'
Je me voyais forcé de répondre
je ne suis pas metteur en scène
si vous voulez savoir comment je vois les choses
en tant que metteur en scène
vous enfiler mon costume de clown
et moi, je vais m'asseoir sur votre fauteuil
Maintenant, dites-moi ce qu'il faut faire' »
Jerry Lewis

Cecilia (Mia Farrow) : Tom, pourquoi tu agis si bizarrement?
« Gil Shepherd (Jeff Daniels): Je ne suis pas Tom, je suis Gil Shepherd, je joue Tom.
Cecilia : Oh mon Dieu, je vous ai vu dans beaucoup de films !!!
Gil : Où est Tom?
Cecilia : Pourquoi?
Gil Shepherd : C'est mon personnage, c'est moi qui l'ai créé
Cecilia : Ce n'était pas le metteur en scène qui l'a fait ?
Gil : Techniquement, si. Mais c'est moi qui l'ai fait vivre. Je lui ai donné de la chair² »

1. L'étude de l'acteur et les champs de la pensée

Les relations de collaboration entre réalisateurs et acteurs, « créateurs et créatures » selon l'expression d'Alain Bergala, sont l'une des plus prolifiques à l'intérieur de la chaîne cinématographique, en ce qu'elles recèlent « des rapports intersubjectifs où entre en jeu toute la palette des affects, émotions et pulsions humains³.» Mais ce n'est pas dans le domaine du cinéma, mais plutôt du théâtre, que la réflexion sur le comédien a trouvé, légitimement d'ailleurs, une place prépondérante. Au sein de la représentation théâtrale, la présence de l'acteur – ou si l'on préfère, son jeu, sa performance – est l'un des éléments centraux de la mise en scène. Même si l'on reconnaît au texte théâtral sa valeur en tant que texte dramaturgique, seule la représentation

¹) *The total film maker, Quand je fais du cinéma*, Paris, Buchet-Chastel, 1972, p. 88.

²) Extrait du scénario de *La rose pourpre du Caire* (Woody Allen, 1985).

³) Alain Bergala, « De l'impureté ontologique des créatures de cinéma », *Trafic* n° 50 – Qu'est-ce que le cinéma, été 2004, p. 23. La définition d'Alain Bergala est nettement basée sur les objets d'étude auxquels il se consacre : des films où les relations entre réalisateur et actrice, notamment, dépassent les rapports professionnels et entrent dans le domaine de la vie privée. Bien que les rapports entre Oliveira et son acteur Luis Miguel Cintra ne puissent évidemment pas être étudiés de la même façon que ceux entre Bergman/Andersson, Rossellini/Bergman ou Renoir/Hessling, nous n'oublierons pas la façon dont les circonstances personnelles et subjectives rencontrent la dimension professionnelle, technique, économique et esthétique de la création de chacun.

de la pièce qui le différencie néanmoins des autres types de textes littéraires. La pièce n'est pièce, œuvre dramaturgique complète, que lorsqu'elle est représentée par des personnes vivantes (comédiens professionnels ou non-professionnels), devant un public.

Puisque le cinéma emprunte directement au théâtre l'essence du jeu de l'acteur, *grosso modo* l'incarnation d'un personnage fictif à travers la recréation d'une gestuelle et d'une psychologie propres, les débats autour des comédiens passent directement de la scène à l'écran. Selon Jacqueline Nacache, l'étude de l'acteur n'a pourtant rien de naturel et manque encore de nouveaux outils car « même dans le domaine du théâtre, où l'acteur a suscité infiniment plus d'intérêt qu'au cinéma, l'analyse de sa contribution au spectacle reste un terrain mal connu⁴ ». La fascination qu'exercent les vedettes depuis les plus jeunes années du cinéma a propulsé la réflexion autour de l'acteur au centre du discours critique de la presse spécialisée ou généraliste. Celle-ci ne s'y intéresse souvent que de façon arbitraire et superficielle, se limitant à déprécier ou à exalter la « vérité » d'une interprétation ou la fidélité à une quelconque réalité humaine, comme dans le cas d'acteurs jouant des personnages historiques.

Le premier champ scientifique et universitaire lié au cinéma à s'intéresser aux acteurs a été celui de la sociologie, portée par les *stars studies*. En France, la meilleure illustration des *stars studies* reste l'essai d'Edgar Morin intitulé justement *Les Stars*⁵. Morin s'intéresse aux acteurs, et en particulier les grandes vedettes du cinéma, dans une perspective sociologique, portant sur l'économie et les études culturelles. L'étude de l'acteur au cinéma ne paraît se justifier, selon lui, que si elle est confrontée à la dimension sociologique qui place cet acteur – ou plutôt la *star* – dans les engrenages d'une industrie (Hollywood, notamment), qui l'envisage avant tout comme un symbole de façon clairement économique. Ce symbole est construit à la fois par des éléments filmiques (les personnages récurrents chez un acteur, les types) et par des éléments extra-filmiques (les rapports avec les metteurs en scène et la vie privée de la *star*). C'est la raison pour laquelle, dans cet essai, une *star* réputée comme mauvaise interprète (Marilyn Monroe) se voit accorder plus de place qu'une actrice dont la qualité d'interprétation est mondialement reconnue (Bette Davis). Pour Morin, l'acteur n'a pas besoin de s'exprimer pour faire passer les sentiments ou états d'âme de son personnage, « il n'a, à la limite, nul besoin d'exprimer : les choses, l'action, le film lui-même se charge de jouer pour lui⁶ », ce qui justifie, dans un certain sens, la préférence qu'il donne aux *stars*. Nous ne voulons, en aucun cas, nier l'importance de ces études sociologiques dédiées à la question des vedettes. Notre but consiste ici, tout simplement, d'élargir la recherche sur l'acteur à d'autres domaines de connaissance (l'histoire, la théorie, l'esthétique et la poétique du cinéma) ainsi qu'à un objet d'étude dont le profil se distingue légèrement de celui

⁴) J. Nacache, *L'acteur de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 15.

⁵) E. Morin, *Les Stars* (1957), Paris, Galilée, 1984.

⁶) *Id.*, p. 132. Morin renvoie, en réalité, aux conditions techniques de tournage et aux codes spécifiques ou non-spécifiques de la mise en scène (montage, illumination, mouvements de caméra) comme effets réducteurs de la performance des acteurs.

des acteurs-*stars*.

Patrice Pavis, pour qui la caméra lamine toutes les nuances du jeu de l'acteur, renforce l'idée de Morin en mettant l'accent sur l'illusion référentielle produite par l'effet de réel de la photographie et du montage vraisemblable qui font oublier la situation de production et de construction du film : « C'est pourquoi, sans doute, fascinée et paralysée par cet effet de réel de la personne humaine, la théorie du film ne s'est pas intéressée à la construction du personnage par le comédien⁷. »

La plupart des analyses d'historiens, de narratologues et d'esthéticiens de l'image et du son émanent des États-Unis. Dans un ouvrage de référence sur l'acteur de cinéma, Nacache en cite un certain nombre comme Patrick McGilligan, Richard Dyer, Leo Baudry et James Naremore – parmi lesquels nous retiendrons surtout les réflexions de McGilligan, et son étude consacrée à l'acteur nord-américain James Cagney, ainsi que celles de Dyer⁸. En France, à la suite d'Edgar Morin, l'analyse de l'acteur les théoriciens du cinéma à proprement parler débute avec la politique des acteurs⁹, de Luc Moullet (lui-même acteur et réalisateur), dont la théorie fait référence au nom, et à quelques idées de base, à la politique des auteurs des années 50. Plus récemment, la recherche universitaire française s'est tournée vers la problématique de l'acteur à travers le GRAC (Groupe de recherche sur l'acteur de l'Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne). Au sein de ce groupe, Vincent Amiel se demande même si les acteurs ne sont pas devenus « l'objet premier du cinéma, plus que leurs personnages¹⁰ ». C'est dans cette perspective que nous nous plaçons en envisageant l'acteur, et avant tout l'acteur, comme une pièce essentielle du travail poétique du film, sans pour autant négliger totalement la dimension du signifié qu'est le personnage. Nous proposons donc de nous pencher sur les relations établies entre Manoel de Oliveira et l'un de ses interprètes les plus remarquables, l'acteur portugais Luis Miguel Cintra.

1.1. « Intégrer l'apport actoral à la procédure analytique »

La complexité du jeu du comédien est la première entrave à l'étude de l'acteur. Nacache témoigne de la difficulté d'analyser les gestes sémiologiquement et, en reprenant une formule de Raymond Bellour, affirme que « le jeu, et l'ensemble des effets liés à la présence de l'acteur,

⁷) P. Pavis, « Le personnage romanesque, théâtral, filmique », *Iris*, n° 24 - *Le personnage au cinéma*, automne 1997, p. 173.

⁸) P. McGilligan, *Cagney, the Actor as Auteur*, A.S Barnes, South Brunswick, Tantivity, London, 1975 – ouvrage non-traduit en français ; Richard Dyer (*Stars*, Londres, BFI, 1979, traduit en français par N. Burch, *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004).

⁹) L. Moullet, *Politique des acteurs*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993, cf. notamment le chapitre sur Cary Grant, « Le sprint et la pose ».

¹⁰) « L'objet premier du cinéma », V. Amiel, J. Nacache, G. Sellier, C. Viviani (dir.), *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 9.

forment un texte instable, flou, fuyant, encore plus introuvable¹¹.» Nicole Brenez, pour qui l'on ne saurait décrire un geste ou une énergie corporelle au cinéma, pense néanmoins que

« l'acteur est forme cinématographique au même titre que le cadre et la lumière. Et de même que le cadre ne peut se réduire aux quatre bords d'un rectangle ou la lumière à l'éclairage des choses, l'acteur n'est réductible à un signifiant dont le personnage serait le signifié¹². »

Dans une étude sur la poétique du cinéma telle peut le constituer la nôtre, il est important de considérer la présence d'un acteur devant la caméra d'un réalisateur dans une perspective large, avec des composantes historiques, techniques et esthétiques, et de ne pas se borner à analyser la gestuelle d'un comédien ou son importance sociologique. Notre but est de partir de l'acteur comme signe filmique saisi au sein d'un système textuel, une « instance discursive¹³ » liée, dans un premier moment, à son personnage mais aussi à d'autres composantes filmiques. Nous voulons également aborder l'acteur comme une entité propre, à la fois dépendante et indépendante de la structure filmique dans laquelle il est inséré. Il s'agit, en effet, d'une relation bilatérale, où la forme filmique détermine la prestation de l'acteur en même temps que celui-ci conditionne l'organisation plastique ou de contenu d'un plan, d'une séquence ou d'un film en entier. Autrement dit, il s'agit de placer le comédien au cœur de la discussion et de voir dans la créature filmique le résultat « d'une création à deux, où l'acteur doit y contribuer autrement qu'en se planquant derrière l'interprétation d'un personnage préexistant à la façon d'un personnage de théâtre¹⁴. »

Ainsi, notre démarche sera de mêler la dimension historique et poétique aux enjeux esthétiques de la création d'un personnage filmique pour essayer de mieux comprendre la façon dont les relations humaines et artistiques entretenues par Oliveira et Cintra conditionnent des choix de mise en scène. Comme le résume bien Nacache :

« ce qui importe n'est pas la volonté de porter une attention exclusive à l'acteur, mais celle de réactiver un foyer de sens négligé ; d'intégrer l'apport actoral à la procédure analytique, car s'il est des films qui jouent sans les acteurs, ou à leur place, il en est peu, même chez les plus tyranniques des cinéastes, qui jouent contre eux. Admettre que du sens puisse se construire à partir des acteurs et autour d'eux, n'est ni un sacrifice ni même une concession¹⁵. »

Selon Vincent Amiel, l'acteur crée avec son corps, il se modèle lui-même, son corps est à la fois « créateur et sujet ; expression et manifestation¹⁶ ». Dans le cadre d'une étude sur le faire

¹¹) J. Nacache, *L'acteur de cinéma*, op. cit., p. 157.

¹²) N. Brenez, « La Nuit Ouverte : Cassavetes, l'invention de l'acteur », *Conférences du Collège d'Art Cinématographique n° 3 – Le théâtre dans le cinéma*, Paris, Cinémathèque Française, 1992-1993, p. 89.

¹³) Cf. à ce sujet les précisions d'A. Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, et également sur l'acteur comme « instance discursive » in « Esquisse pour un portrait sémiologique de l'acteur », *Le conteur de l'ombre*, Lyon, Aléas, 1999, p. 34-35. Cf. également le chapitre 3, « Stars as signs », Richard Dyer, *Stars*, op. cit.

¹⁴) A. Bergala, « La non-direction d'acteurs selon Godard », *La direction d'acteurs au cinéma*, N.T. Binh (dir.), Centre d'Études Théâtrales n° 35, Université Catholique de Louvain, 2006, p. 69.

¹⁵) *L'acteur de cinéma*, op. cit., p. 171.

¹⁶) V. Amiel, *Le corps au cinéma – Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 122.

cinématographique, vient s'ajouter à cette définition à deux termes un troisième élément : le corps de l'acteur, outre un « instrument » et une « œuvre », doit être considéré comme un corps « agissant », en prise avec les autres corps dans l'image (les autres acteurs) et avec le corps, et bien sûr, l'esprit, du réalisateur. Il nous importe ici de penser la création d'un personnage – et par conséquent, d'une forme filmique – comme issue de ces deux sensibilités, celle du metteur en scène et celle de l'acteur. C'est la raison pour laquelle nous comprenons l'expression « devant la caméra d'un réalisateur » dans une acception large montrant que les rapports de création d'un personnage filmique, dans le cinéma moderne, dépendent intrinsèquement des relations établies entre un comédien et un metteur en scène, aussi bien avant le tournage (le *casting*, le choix des acteurs, des costumes et du maquillage) que pendant les processus de prises de vue¹⁷.

Ces méthodes d'analyse nous ont été imposées par notre objet d'étude lui-même. Étant donné que le cinéma de Manoel de Oliveira exclut, d'une certaine façon, le jeu ordinaire de l'acteur, l'excès gestuel, l'interprétation pseudo-naturaliste et psychologisante, nous avons jugé nécessaire de ne pas analyser seulement le jeu de Luis Miguel Cintra mais de montrer comment il peut devenir créateur en analysant des particularités esthétiques et thématiques de son apparition dans les films. Mais de quoi est-il créateur ? D'un personnage, sans doute, mais aurait-il aussi le pouvoir d'influencer le film au-delà de sa prestation corporelle et sonore ? Comment l'acteur, à travers son jeu mais aussi grâce à son expérience de metteur en scène théâtral et d'acteur pour d'autres réalisateurs, réussit-il à laisser sa marque personnelle dans une œuvre cinématographique ?

2. L'acteur-créateur

*« Michel Simon choisit de donner vie
à Legrand, à Boudu et au Père Jules
parce qu'il savait qu'il pourrait créer,
en étroite collaboration avec Renoir et Vigo,
ces trois personnages¹⁸. »*
Claude Gauteur

Par nature, l'acteur est créateur, car le résultat de son jeu pourra ou non être considéré comme innovateur ou original, mais sera en tout cas passible d'être apprécié et jugé. Ce résultat, tout éphémère qu'il puisse être, comme c'est le cas des prestations théâtrales avant qu'elles ne puissent être enregistrées, est toujours une image, retravaillée par la pensée, l'esprit et le corps du

¹⁷) Poudovkine avait déjà affirmé : l'« acteur doit être associé à toutes les phases du film, même dans le travail du montage [...] il n'y a pas de raison que le travail d'un vrai acteur se termine avant le montage [...] il doit clairement voir le montage comme un processus d'élaboration final de la forme des choses », cf. *Film Technique and Film Acting*, *op. cit.*, p. 301, je traduis. Dans le cadre de cette étude, même si ce moment du montage se révèle essentiel pour la définition du jeu de l'acteur, notre analyse portera surtout sur les deux premiers maillons de la chaîne de création cinématographique, c'est-à-dire avant et pendant le tournage d'un film.

¹⁸) Propos du biographe de Michel Simon, Claude Gauteur, dans *Image et Son* n° 169, janvier 1964, p. 14. Gauteur fait référence aux rôles joués par Simon dans les films *La Chienne* (Renoir, 1931), *Boudu sauvé des eaux* (Renoir, 1932) et *L'Atalante* (Vigo, 1934).

comédien et, donc, une création.

Malgré leurs divergences sur le théâtre et sur le jeu de l'acteur, la plupart des théoriciens, auteurs et metteurs en scène de théâtre, de Stanislavski à Meyerhold, de Diderot à Mnouchkine, s'accordent pour dire que le travail de l'interprète est fondamentalement créateur. Ces jugements ne portent bien entendu pas seulement sur l'acteur de la *Commedia dell'Arte* italienne ou, plus récemment, à partir de 1951, du Living Theatre et son « improvisation collective », et vont bien au-delà des pratiques théâtrales dans lesquelles l'improvisation est à la base de la représentation scénique et où la part de création qui revient à l'acteur est flagrante.

Dans la description que fait Béatrice Picon-Vallin du jeu meyerholdien, « l'acteur est créateur de formes plastiques dans l'espace¹⁹ », alors que pour Stanislavski, « tous les acteurs sont en même temps des artistes, des créateurs d'images²⁰ ». Ainsi apparaît la relation entre la création de l'acteur (la gestuelle, la voix) et la possibilité de mesurer un résultat dans le temps et dans l'espace. En effet, Meyerhold a basé sa théorie et ses mises en scène sur l'acteur lui-même, ou plus précisément sur « l'acteur au travail en tant que créateur [...] d'une nouvelle réalité²¹ ». De son côté, Antoine Vitez, en analysant les écrits de Stanislavski, va plus loin et finit par comparer l'apport créatif de l'acteur à celui du metteur en scène, du compositeur et du décorateur²².

Pour Stanislavski, la part de création de l'acteur est développée plus frontalement autour du concept de sous-texte. Pour lui, sans le sous-texte,

« les mots n'ont aucune raison d'être présentés sur scène. Lorsqu'on dit un texte, les mots viennent de l'auteur, le sous-texte vient de l'acteur. S'il en était autrement, le public ne ferait pas l'effort de venir au théâtre, il resterait tranquillement chez lui à lire la pièce imprimée²³. »

C'est ce sous-texte, ce « souffle de vie », comme le décrit Stanislavski, ce surplus de individualité ou de personnalité ajouté par l'interprète (qu'il soit musicien ou acteur), qui lui donnerait la légitimité de se comporter comme « romancier de son personnage²⁴ », permission donnée à l'interprète d'apporter à son personnage un peu de son individualité, de son bagage culturel et humain et qui fera, surtout au théâtre, la valeur d'une mise en scène X par rapport à une mise en scène Y de la même pièce.

Même Bertolt Brecht, dont la conception du jeu d'acteur ne pouvait être plus éloignée de celles de Stanislavski et Meyerhold, attribuait à l'acteur – même si plus implicitement que les deux autres – une place prépondérante dans le processus de création d'une pièce, en employant pour cela la distanciation, « manière de jouer plus saine et plus digne d'un être pensant²⁵ ». Denis

¹⁹) B. Picon-Vallin, « L'acteur-poète, approches de l'acteur meyerholdien », *Théâtre Public* n° 164, mars-avril 2002, p. 24.

²⁰) C. Stanislavski, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1984, p. 48.

²¹) « L'acteur-poète, approches de l'acteur meyerholdien », art. cit., p. 15

²²) A. Vitez, « La méthode des actions physiques de Stanislavski », *Théâtre populaire* n° 4, Paris, novembre-décembre 1953, p. 21.

²³) C. Stanislavski, *La construction du personnage*, op. cit., p. 139.

²⁴) R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 77.

²⁵) B. Brecht, *L'Art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, p. 53.

Diderot, auteur du *Paradoxe sur le comédien*, ouvrage essentiel pour comprendre l'art du comédien²⁶, admet également que l'acteur est au même rang que d'autres artistes comme le peintre, l'orateur ou le musicien. Philippe Lacoue-Labarthe écrit, à propos de l'essai de Diderot, et malgré une approche différente du jeu d'acteur, que le comédien serait « l'artiste par excellence, supérieur même au poète²⁷ ». Dans un registre plus politique de valorisation du travail de l'acteur, le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine se fait remarquer par « l'absence d'une division habituelle du travail théâtral [ce qui] permet l'existence d'un rapport direct entre l'ensemble de la création et tous les autres membres de la troupe²⁸. »

Malgré toutes ces opinions fort convaincantes, il existe des théoriciens du théâtre qui déprécient l'aspect créateur du jeu de l'acteur notamment Edward G. Craig pour qui l'« acteur s'efforce uniquement de reproduire, il pense rarement à inventer ; il ne songe jamais à *créer*²⁹. » Craig base sa théorie sur la conception de la *mimésis* platonicienne dans laquelle le jeu de l'acteur est imitation de la nature et non création d'une nouvelle réalité. Pourtant, nous penchons plutôt pour la thèse selon laquelle le travail de l'acteur reste légitimement le point créateur et inventeur de la plupart de mises en scène théâtrales.

2.1. Les particularités de l'acteur-créateur au cinéma

Dans le cinéma, la question de la légitimité créatrice du comédien devient plus épineuse et difficile à trancher. Nacache écrit même que « l'acteur n'est pas l'affaire du cinéma », tellement le comédien peut être un élément accessoire dans certaines mises en scène³⁰. Boris Kazanski, membre du groupe des formalistes russes des années 20, pour qui « le 'rôle' de l'interprète n'exige nullement les facultés et les talents qui constituent l'art de l'acteur sur scène », propose même de qualifier le travail du comédien d'« art de la pose » plutôt que d'« art dramatique », réservant ce dernier terme aux acteurs de théâtre³¹. Le réalisateur, qui se veut maître unique du film et qui possède tous les moyens artistiques et techniques, serait-il ainsi en mesure d'empêcher un quelconque apport créatif du comédien ? Comme nous l'avons déjà suggéré, ceux qui refusent une légitimité créatrice aux acteurs de cinéma et l'accordent à leurs collègues du théâtre le font en premier lieu au nom d'une impureté, notion couramment utilisée à propos du cinéma.

La notion d'impureté cinématographique, telle que la développe André Bazin, ou plus

²⁶) D. Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien* (1773), Paris, Agora, 1995.

²⁷) P. Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes*, Paris, Galilée, 1986, p. 25.

²⁸) D. C. França de Vilhena, *Les modes de production au Théâtre du Soleil à l'aune de la production théâtrale française depuis 1968 : une exception dans l'exception culturelle ?*, *op. cit.*, p. 46.

²⁹) E.G. Craig, « L'acteur et la sur-marionnette » (1907), *De L'art du théâtre*, Paris, Editions Lieutier/Librairie Théâtrale, 1951, p. 60.

³⁰) *L'acteur de cinéma*, *op. cit.*, p. 20. Pour renforcer son hypothèse, Nacache cite la position de Bazin sur la façon dont l'homme n'est utilisé qu'accessoirement dans quelques-uns des chefs-d'œuvre du cinéma.

³¹) B. Kazanski, « La nature du cinéma », *Les formalistes russes et le cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 117.

précisément les conditions techniques qui sont au cœur du dispositif de captation et de traitement des images cinématographiques (éclairage des corps et visages, montage image et son) est effectivement l'un des aspects qui détermine la distinction du jeu interprétatif au cinéma et au théâtre. Nous avons déjà évoqué les opinions d'Edgar Morin et de Patrice Pavis sur la question. S'ajoutent à elles les propos de cinéastes et théoriciens d'univers distincts tels que Germaine Dulac, Walter Benjamin et Erwin Panofsky³². Nous ne prétendons pas dans ce travail trancher le débat sur la supériorité du jeu d'acteur de théâtre sur celui de l'acteur de cinéma – des expériences comme celle de Lev Koulechov avec l'acteur Mosjoukine nous ont déjà démontré la valeur relative d'un gros plan d'un acteur de cinéma. Nous proposons plutôt ici un regard d'ensemble sur le travail de l'acteur en interaction avec les codes spécifiques ou non-spécifiques du cinéma dans le but de mieux comprendre les relations poétiques et, par conséquent, esthétiques entre réalisateur et comédien.

La conception de l'apport actoral dans le processus de création d'un film est le point sur lequel s'opposent d'un côté Richard Dyer et Patrick McGilligan (et plus tard Luc Moullet) et, de l'autre, Edgar Morin, dans le domaine des *stars studies*. Dyer reprend le point de départ de McGilligan (selon lequel James Cagney serait également responsable de la forme finale des films où il joue) et propose, dans une sous-partie intitulée justement « *A note on autorship* » (« Note sur la question de l'auteur »), l'extension de la notion d'« actor-auteur³³ » à d'autres interprètes telles que Greta Garbo (dans *La Reine Christine*, Robert Mamoulian, 1933), Ellen Burstyn (dans *Alice n'est plus ici*, Martin Scorsese, 1974) ou Barbra Streisand (dans *Une étoile est née*, Franck Pierson, 1976).

Edgar Morin, quant à lui, n'aborde pas dans son essai la face créatrice de l'acteur et son influence sur la forme ou la thématique d'un film. D'ailleurs, Morin cite tout un éventail d'opinions de cinéastes et même d'interprètes pour justifier son opinion qui consiste à ne voir dans le jeu de l'acteur « qu'un moyen toujours annulable d'expression cinématographique³⁴ ». À côté de termes comme « robots perfectionnés », « marionnettes », « instruments de musique » ou « meubles » pour décrire les acteurs, attribués à des hommes comme l'acteur Leslie Howard, l'historien Georges Sadoul ou le metteur en scène Louis Delluc, Morin affirme que l'art de l'acteur n'exige « ni apprentissage, ni habilité » et que les acteurs sont « comme les enfants et les animaux³⁵ », autrement dit, une simple matière malléable entre les mains d'un esprit plus influent

³²) Dans ses conférences des années 1920, G. Dulac répand l'idée que, dans un cinéma pur, non rattaché ni au côté narratif de la littérature ni à la réalité photographique, « il n'y a guère de place à l'acteur sinon comme motif plastique, ligne ou tache » (propos de Dulac cités par F. Albera, *Albatros, des russes à Paris 1919-1929*, Milan/Paris, Mazzotta/Cinémathèque Française, 1995). W. Benjamin qualifie le jeu de l'acteur au cinéma comme « recomposé à partir d'une série de performances discontinues » qui mènent à la perte de l'aura de l'interprète, dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, d'Éditions Allia, 2003, p. 40-43 ; tout comme E. Panofsky qui voit le personnage de cinéma empêché de devenir un tout unifié parce qu'il vient à l'existence « morceau par morceau », in « Style et matériau au cinéma », *Revue d'Esthétique – Cinéma : Théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 58.

³³) La notion d'acteur-auteur sera développée plus longuement dans les pages qui suivent.

³⁴) E. Morin, *op. cit.*, p. 135. Néanmoins, Edgar Morin, citant André Bazin, attire l'attention sur l'idée que la direction d'acteur, par le metteur en scène, constituerait l'art essentiel de certains films.

³⁵) *Id.*, p. 135-136.

et perspicace que lui.

La notion de malléabilité de la figure de l'acteur ou de son corps, utilisée dans le cinéma en analogie avec les autres arts dans lesquels l'artiste modèle son corps comme une surface ou un matériau³⁶, a trouvé ses lettres de noblesse avec Robert Bresson. En appelant ses interprètes « modèles », et non « acteurs », Bresson non seulement leur retirait la responsabilité de jouer ou de créer un personnage de façon classique ou conventionnelle mais s'emparait aussi pour lui seul, de la force créative du film. Josef von Sternberg, un autre réalisateur connu pour son obsession à tout contrôler dans ses films, même le regard de son interprète-fétiche Marlène Dietrich³⁷, distille dans ses mémoires son venin contre les acteurs qu'il conçoit comme de simples matériaux dont « la personne doit s'effacer devant les idées qu'on lui a ordonné de transmettre³⁸ ». Tout comme Sternberg, Alfred Hitchcock, dont le mépris pour les acteurs est devenu légendaire dans le cinéma, appréciait plus les acteurs qui savaient le mieux ne rien faire³⁹.

Les propos de ces réalisateurs qui mépriseraient, au premier abord, l'acteur et son jeu sont porteurs d'un paradoxe ou d'une contradiction, visibles dans leurs écrits ou dans les déclarations de leurs collaborateurs. Andreï Tarkovski, par exemple, en même temps qu'il reconnaît que l'acteur de théâtre est davantage responsable de son travail que l'acteur de cinéma, trouve que l'important, chez ce dernier, « est qu'il exprime son propre caractère, inimitable, unique, la seule expressivité capable d'être contagieuse à l'écran et de traduire sa vérité⁴⁰. » De la même façon, Robert Bresson, qui affirmait que ses modèles n'exercent sur leurs intonations aucun contrôle, cherchait avant tout à « attraper, l'espace d'un éclair, ce que lui offrait de neuf et d'imprévu son modèle » se basant sur l'individualité de cette personne qu'il manipulait avec gestes et paroles, mais qui lui retournait « une substance », sa substance « unique et inimitable⁴¹ ». Ou alors Sternberg, en reconnaissant que le comédien est plus qu'un interprète, explique que « c'est celui qui sait enrichir son personnage d'une profondeur d'entendement dépassant la compréhension de l'auteur⁴². »

Même Hitchcock a été racheté par son acteur James Stewart lorsque celui-ci explique, que le mot « bétail » voulait en réalité dire que les acteurs, comme un troupeau, devraient être guidés pour ne pas s'égarer⁴³. Ces propos ne laissent pas envisager une quelconque prétention des

³⁶) Aumont affirme que, dans l'idée de figure, issue du verbe *figo* (modeler), il y a « toujours l'idée d'une main qui modèle, même dans un art sans les mains comme le cinéma », *Les théories des cinéastes* (2002), *op. cit.*, p. 10.

³⁷) Cf. notamment le texte de François Thomas, « L'œil du maître - Sternberg et la direction de regards », *Vertigo* n° 15, 1996, p. 88. Richard Dyer cite les propos de Sternberg publiés dans un article de presse : « dans mes films, Marlène n'est pas elle-même, souvenez-vous, Marlène n'est pas Marlène. Je suis Marlène, elle sait ça mieux que tout le monde », *Stars, op. cit.*, p. 179, je traduis.

³⁸) J. Sternberg, *De Vienne à Shanghai. Les tribulations d'un cinéaste, op. cit.*, p. 127.

³⁹) Le rapprochement entre ces deux cinéastes par le biais de l'idée de l'acteur qui joue sans rien faire est proposé par Jacqueline Nacache, *L'acteur de cinéma, op. cit.*, p. 74.

⁴⁰) A. Tarkovski, *Le temps scellé, op. cit.*, p. 169.

⁴¹) R. Bresson, *Notes sur le cinématographe* (1975), *op. cit.*, p. 41/60/103.

⁴²) *De Vienne à Shanghai. op. cit.*, p. 108.

⁴³) Les propos de James Stewart sont cités par Dominique Villain, *L'œil à la caméra. Le cadrage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile, 1984, p. 157. Villain ajoute qu'Hitchcock a reconnu, dans l'entretien filmé pour l'émission *Cinéastes de notre temps*, que le métier d'acteur de cinéma présentait plus de difficultés que celui d'acteur de

acteurs d'Hitchcock à remplacer le cinéaste dans la création du personnage, mais ils montrent qu'ils étaient bien entendu plus que de simples bêtes obéissantes. Au contraire, plusieurs exemples dans le cinéma moderne montrent que plus un acteur fait barrage ou résiste au regard ou à la direction d'acteurs du metteur en scène, en imposant sa personnalité, en créant par son individualité, plus inventif sera le rôle et, par conséquent, le film. Le cinéma de Maurice Pialat en est la preuve. En imposant à la néophyte Sandrine Bonnaire dans *À nos amours* (1983) sa cruauté – morale et physique en tant que réalisateur et personnage – Pialat finit par lui arracher une performance d'acteur saluée à son époque comme de nos jours. Comme l'écrit, par ailleurs, Vincent Amiel,

« On peut estimer que la faiblesse de *Police* réside dans le manque de résistance que Sophie Marceau oppose à la caméra de Pialat. Cette résistance que lui offre, ingénument sans doute, Sandrine Bonnaire⁴⁴. »

La question de la résistance qu'offre l'acteur – et tout collaborateur de façon générale – au réalisateur est centrale dans le processus de création de Manoel de Oliveira. C'est dans ce sens que le réalisateur cherche à percer le « masque » du personnage pour trouver et exposer l'individualité de l'interprète.

2.2. La *persona* créatrice de l'acteur : les enseignements du cinéma américain

Que ce soit aux Etats-Unis ou en Europe, notamment à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, la part de création de l'acteur de cinéma dans l'émergence d'un personnage est devenue flagrante, ne serait-ce que par la nécessité évidente du corps de l'acteur qui est censé donner chair à cette entité préalablement abstraite. En plus de cette présence corporelle, le personnage filmique peut aussi s'alimenter de la partie abstraite que compose tout être humain, ce que l'on pourrait qualifier de *persona*. Le terme *persona* est ici utilisé selon l'acception psychologique que lui donne Carl G. Jung, c'est-à-dire comme la partie émergente et visible de l'individualité de chacun. « On pourrait appeler *persona* l'ensemble représentatif de notre être [...] ce que chacun représente pour lui-même et pour son entourage, mais non ce que chacun est⁴⁵. » Selon Michel Cieutat et Christian Viviani, chez l'acteur de cinéma, la *persona* est formée de composants à la fois externes et internes : « les divers éléments thématiques [que l'acteur porte avec lui de personnage en personnage] et les caractéristiques les plus manifestes de son style de jeu⁴⁶. » Chez Cintra, à côté de cette *persona* qu'on pourrait qualifier de « publique », la *persona* « privée », celle qui concerne directement son individualité d'être humain, sera également évoquée

théâtre.

⁴⁴) V. Amiel, « Destins croisés », *Positif* n° 495, mai 2002, p. 7.

⁴⁵) C.G. Jung, *Types Psychologiques*, Genève, Georg & Cie., 1958, p. 211-212.

⁴⁶) M. Cieutat, C. Viviani, *Audrey Hepburn, la grâce et la compassion*, Paris, Scope, 2009, p. 10

lorsqu'il est amené à intervenir dans un film en tant qu'interprète. L'importance avouée de la *persona* de l'acteur se manifeste néanmoins de différentes façons selon qu'il s'agisse d'acteurs jouant dans le cinéma américain ou dans le cinéma européen.

Dans le tournant des années 40, à New York, Lee Strasberg, en tête de l'*Actors Studio*, met en place une méthode d'interprétation basée sur celle de Stanislavski. En adoptant « la Méthode », Strasberg défend un évident rapprochement entre acteur et personnage dans lequel l'individualité de l'interprète, sa *persona*, est clairement concernée. Cependant, c'est justement la dépendance étroite entre ces deux instances, forgée sur un mode de création psychologique du personnage, qui singularise la pensée américaine et l'éloigne de l'utilisation de l'acteur par le cinéma européen. « Ce qui importait aux yeux de Stanislavski, c'était la vérité de l'acteur, ce que l'acteur sent et connaît intérieurement et qui s'exprime dans les mots et dans les gestes du personnage⁴⁷ », résume Lee Strasberg, qui a développé ces enseignements pour former des acteurs comme Marlon Brando, Robert de Niro et Al Pacino.

Le problème ici n'est pas tant le « sentir » ou le « connaître » de l'acteur – tout comédien, américain ou européen, travaille forcément avec ces deux dimensions – mais plutôt la composante « interne », dont l'acteur doit se servir pour créer son personnage. La théorie de l'acteur selon l'*Actors Studio* débouche forcément sur ce que l'on appelle couramment les « rôles de composition », brillamment défendus d'ailleurs par les trois acteurs cités précédemment, mais qui ne sont pas ceux que l'on privilégie dans le cinéma moderne européen, encore moins dans celui d'Oliveira. Prolongeant certains enseignements de l'*Actors Studio*, notamment sur la valeur accordée à la personnalité du comédien, l'allemand Erwin Piscator y introduit néanmoins une nette rupture dans le processus de création d'un personnage, qui se base sur l'étroite liaison entre les dimensions esthétiques, sociales et politiques du travail théâtral qui font le socle de sa pensée. Pour Vincent Amiel, Piscator inaugure une façon d'aborder le personnage de l'extérieur et pas seulement à travers ce qui le meut intérieurement. « L'acteur n'est plus soumis aux effets psychologiques d'un rôle. Le geste sert à manifester et non plus à exprimer⁴⁸ ». Les enseignements de Piscator ouvrent la voie de l'apparition aux États-Unis d'un réalisateur et acteur comme John Cassavetes, chez lequel « l'hystérie est le lien entre l'intérieur et l'extérieur du corps, à la fois émanation de l'organisme qui fait craquer le corps et manifestation extériorisée d'une électricité inassimilable⁴⁹. »

2.2.1. La création première de l'acteur : l'improvisation

⁴⁷) L. Strasberg, *L'Actors Studio et la Méthode, le rêve d'une passion*, Paris, Interéditions, 1989, p. 59.

⁴⁸) V. Amiel, « Comment le corps vient aux hommes? Jeux de l'acteur américain », Conférences de la Cinémathèque, Paris, Cinémathèque Française, 20 novembre 2008.

⁴⁹) T. Jousse, *John Cassavetes, op. cit.*, p. 80.

C'est justement de l'œuvre de Cassavetes que provient l'exemple majeur de ce cinéma qui met la création de l'acteur, à travers l'improvisation, au centre de sa structure narrative et esthétique⁵⁰. En parlant de *Shadows* (1959), Nicole Brenez défend l'idée que l'improvisation n'est pas seulement une technique, mais qu'elle devient la forme même du film⁵¹. Cette affirmation pourrait presque être étendue à tous les films du réalisateur d'*Opening Night*, tellement « l'acteur est roi⁵² » sur le plateau. Tout y est mis en œuvre, les conditions techniques notamment, pour capter le meilleur moment de son jeu.

L'improvisation classique, état premier de la création de l'acteur, n'a cependant guère de place dans le cinéma de Manoel de Oliveira. Le respect du réalisateur portugais pour le texte littéraire ou théâtral adapté est bien connu. Le texte une fois transformé en scénario, et éventuellement modifié par le réalisateur, doit ainsi être suivi littéralement par les acteurs. Des trois disciplines évoquées par Brenez pour qualifier l'improvisation de *Shadows* – le théâtre, le *happening* et le jazz – la première et la troisième sont directement liées au jeu des comédiens et à l'exercice de l'improvisation théâtrale traditionnelle. Elles ne sont donc pas adéquates à notre objet d'étude. Cependant, la deuxième discipline, même si elle peut également lui paraître étrangère, serait plus applicable au cinéma d'Oliveira. Selon Brenez, le *happening* « abolit la séparation traditionnelle entre scène et salle, acte et spectacle, geste artistique et acte vital⁵³. » Cette suppression de la séparation fictive entre « scène et salle », ou entre film et spectateur est effectivement présente dans plusieurs films de Manoel de Oliveira. Elle apparaît d'abord dans l'organisation de la mise en scène ; dans le fait de montrer l'envers du décor (*Benilde*) ou de montrer la mise en place d'une équipe de tournage (*L'Acte du Printemps*) ; et dans les orientations de jeu données aux acteurs : le regard-caméra (*Francisca*) et l'interpellation directe du spectateur (*Mon Cas, Le Jour du Désespoir, Les Cannibales*).

Cette séparation atteint son comble quand elle est le thème même du film : l'invasion de la salle de théâtre par l'Inconnu de *Mon Cas* ne serait-elle finalement pas une sorte de *happening* contestateur qui devient la force motrice du film ? La non-séparation entre l'acte artistique et l'acte vital viendrait finalement couronner notre licence poétique d'introduire le *happening* dans le cadre de notre discussion. Manoel de Oliveira, centenaire, a fait du cinéma, surtout depuis les 20 dernières années, la raison même de son maintien en vie : pour lui, tourner signifie rester en vie. Il est vivant parce qu'il tourne et tourne pour bien rester vivant. Il a donc aboli, d'une manière radicale, toute séparation entre art et vie. Même si Oliveira crée un *happening* à sa manière, il n'est néanmoins pas convenable d'utiliser le concept d'improvisation pour parler de l'apport personnel

⁵⁰) Ceci n'empêchait pas d'avoir, à l'intérieur du cinéma classique hollywoodien, des acteurs avec assez de personnalité et de talent pour faire de l'improvisation. C'est le cas de Marlon Brando, selon le témoignage de son collègue Karl Malden qui modifiait les dialogues et les mouvements de caméra par des gestes improvisés, cf. P. Manso, *Brando, la biographie non-autorisée*, Paris, Presses de la cité, 1994, p. 301.

⁵¹) N. Brenez, *Shadows*, Paris, Nathan, 1995, p. 49.

⁵²) T. Jousse, *John Cassavetes, op. cit.*, p. 31.

⁵³) N. Brenez, *Shadows, op. cit.*, p. 52.

ou créateur du comédien dans le cinéma du réalisateur. On verra que cet apport de l'acteur oliveirien se déploie dans une tout autre sphère.

2.3. La séparation entre acteur et personnage : l'exemple européen

La façon européenne moderne de comprendre l'acteur de cinéma est débitrice du modèle américain en même temps qu'elle le dépasse et y ajoute des dimensions substantiellement distinctes. Cette conception se caractérise, *grosso modo*, par une envie de faire coexister, de façon durable, acteur et personnage au sein d'un même corps et de les transformer en deux instances qui interagissent sans que l'une n'efface l'autre.

Si ce phénomène est typique du cinéma européen à partir des années 50, il est pourtant difficile de donner un acte de naissance précis à ce moment libérateur qui marque l'affranchissement des réalisateurs des contraintes liées à la psychologie des personnages, aux types physiques et aux « rôles de composition ». Il est également naïf de voir cette avancée comme un mérite unique des réalisateurs européens, comme si cela n'était qu'une réponse à la tradition d'identification entre acteur et personnage et entre personnage et spectateur si en vogue en Amérique. Cependant, de nombreux critiques et théoriciens voient dans *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950) le moment fondateur où l'acteur a été compris dans toute son individualité, ne devant plus se cacher derrière le « masque » d'un personnage. L'interprète est désormais envisagé à la fois en tant que personne, avec son individualité et son vécu personnel et humain, et en tant que comédien, avec ses relations avec d'autres réalisateurs et avec d'autres types de personnages. Selon les cas, l'acteur jouait même sur le mode de la dérision avec sa propre image de *star*. C'est ainsi qu'en obligeant Ingrid Bergman à quitter sa posture de *star* pour livrer sa « vérité de femme⁵⁴ », Rossellini commence à partager la création d'un personnage avec son interprète et reconnaît qu'il se niche dans ces relations une grande partie de l'intérêt et de l'inventivité d'une œuvre cinématographique. Plus tard, Bergman, Bresson, Godard, Cassavetes, Pasolini, Rohmer, Pialat, Rivette, Resnais, Garrel et Oliveira suivront les préceptes mis en place dans *Stromboli*, chacun adaptant bien évidemment la relation avec les acteurs selon ses croyances et caprices.

L'interdépendance plus étroite qui lie la personnalité de l'acteur à son personnage touche directement l'évolution même du caractère du personnage fictionnel. Nous ne parlerons ici que du personnage abstrait (dans un scénario écrit ou dans une pièce de théâtre) qui, à un moment donné, se voit contraint de « prendre corps » malgré sa volonté. Autrement dit, nous considérerons uniquement le personnage dans le domaine du théâtre et, par voie de conséquence,

⁵⁴) J. Magny, *Maurice Pialat*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992, p. 26. Ironiquement, cette bonne définition des relations entre Rossellini et Ingrid Bergman se trouve dans l'ouvrage de Magny consacré à Maurice Pialat, où justement l'auteur compare l'approche de l'acteur chez les deux cinéastes.

du cinéma.

Selon Robert Abirached, cette impossibilité de l'identification entre acteur et personnage à travers le jeu est le point commun qui unit théoriciens et praticiens du théâtre à partir de la seconde moitié du XX^e siècle. Il s'agit pour lui d'un « degré zéro de la personnalité » du personnage, qui apparaît dans le théâtre d'avant-garde des années 50, celui de Ionesco et Beckett, où

« le personnage a perdu son nom, est désigné par une paraphrase (monsieur Quidonc, le Premier venu), par sa fonction (le client, le Professeur), son âge (le Vieux) ou son statut familial (la mère, la sœur) ; il n'a pas d'état civil⁵⁵. »

Ce n'est donc pas un hasard si Manoel de Oliveira adapte une pièce d'inspiration beckettienne écrite par José Régio, *Mon Cas*, où tous les personnages sont désignés par leurs fonctions (l'actrice, l'inconnu, l'auteur) en y ajoutant des extraits d'un texte de Beckett lui-même (*Pour en finir et d'autres foirades*). Le réalisateur utilise également l'une des pièces de Ionesco, *Le roi est mort*, comme angle d'approche du personnage Gilbert Valence dans *Je rentre à la maison*. Cette non-identification entre l'acteur et le personnage passe véritablement par l'idée de distanciation développée par Bertolt Brecht, théorie dans laquelle Manoel de Oliveira a puisé maints concepts et formes. Nous reviendrons sur l'influence de Brecht dans les pages qui suivent.

En parlant spécifiquement du cinéma, Gilles Deleuze disait même que la question de l'identification de l'acteur à un rôle était complètement dénuée de sens : « jamais un acteur ne joue un rôle, l'acteur de l'*Actors Studio* ne joue pas plus qu'un autre⁵⁶ ». Les spécificités du dispositif cinématographique de la « naissance » du personnage, le vedettariat autour des acteurs de cinéma, ainsi que leur absence physique de la représentation concrète – au contraire du théâtre, où l'acteur est là, devant le spectateur – ont contribué à renforcer cette nette séparation de corps entre personnage et acteur. Pour Béla Balázs, cité par Jacques Aumont, cette séparation se matérialise dans le visage de l'acteur, visage en gros plan, visage ultra-expressif, visage ne masquant pas son double registre : « le visage au cinéma est double parce que l'acteur représente à la fois lui-même et un autre [...] le visage vaut pour deux visages », écrit Aumont, d'après les théories de Balázs publiées à partir de 1924 dans son ouvrage *Der sichtbare Mensch (L'homme visible)*⁵⁷. Cela laisse envisager qu'au cinéma le visage serait un élément plus complexe et plus paradoxal qu'au théâtre. Il est à la fois le lieu par excellence de l'identification du personnage – on identifie le personnage à travers le visage de l'acteur – alors qu'il peut également laisser apparaître l'acteur derrière le personnage – on reconnaît la *star* à travers le visage du personnage. Le cinéma

⁵⁵) R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 393.

⁵⁶) G. Deleuze, *Cours sur le cinéma*, enregistrés à l'Université Paris VIII, le 20 avril 1982, et disponibles sous forme électronique dans le corpus Deleuze de la Bibliothèque Nationale de France.

⁵⁷) B. Balázs développe sa théorie à un moment où les questions sur la séparation acteur/personnage et sur la personnalité créatrice de l'acteur n'étaient pas encore d'actualité. C'est pour cela qu'il aborde la question du typage, considère « les gestes comme style » d'un acteur et aborde des thèmes assez obscurs comme le « miracle de la physionomie ». Tous ces propos sont cités par J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1992, p. 79-86.

d'Oliveira se plaît à démystifier le visage de l'acteur lorsqu'il lui enlève toute charge identificatrice de la psychologie d'un personnage. Le réalisateur garde néanmoins ce pouvoir attribué au visage de faire coexister acteur et personnage au sein d'un même corps.

Le cinéma moderne a vu naître des films dans lesquels l'acteur est pris comme matière créatrice première. Importent non seulement sa matière visible et presque objective (ses gestes, sa voix, ses expressions de visage) mais aussi sa matière invisible et subjective (son passé de comédien, son individualité, son travail sur d'autres fronts artistiques, ses engagements personnels). C'est un cinéma où « l'acteur est autant sujet que modèle⁵⁸ », où la caméra possède

« cette faculté ontologique de saisir de l'acteur, en même temps, son jeu conscient et autre chose qu'elle lui vole, plus ou moins à son insu, surtout lorsque cette caméra est aux mains d'un cinéaste pour qui ce rapt est constitutif de son désir de cinéma⁵⁹. »

Cette « interaction créative » entre réalisateur et acteur qui fait en sorte que l'acteur conditionne grandement la forme filmique peut advenir dans des œuvres quelque peu libérées des contraintes du scénario. C'est le cas des *jam sessions* visuelles entre Cassavetes et ses interprètes ; du face à face emplis de tension entre Pialat et Sandrine Bonnaire dans *À nos amours* ; des « documentaires » de Godard sur les corps et les réactions de ses acteurs (Jean-Paul Belmondo dans *À bout de souffle*, Brigitte Bardot dans *Le Mépris*, les acteurs interviewés de *Masculin Féminin* et *La Chinoise*, Anna Karina et Jean-Pierre Léaud dans tous les films où ils apparaissent) ; ou des instants arrêtés de Nico chez Philippe Garrel. Ce même phénomène peut se produire dans d'autres films où cette liberté d'invention au moment de tournage n'existe guère mais dans lesquels le choix de l'acteur et son apport personnel sont déterminants pour comprendre la forme et les enjeux du film : le cas de Ingrid Bergman/Karin, confrontées à une réalité qui n'est pas la leur, et surtout à Rossellini, dans *Stromboli* ; du portrait amoureux d'Harriet Andersson par Ingmar Bergman dans *Monika* ; du portrait également fasciné qu'Eric Rohmer fait de ses actrices notamment dans *L'ami de mon amie* ou *Les nuits de la pleine lune* ; de Sabine Azéma et Pierre Arditi jouant plusieurs rôles et aidant à créer l'artificialité qui compose le récit de *Smoking /No Smoking* d'Alain Resnais ; et plus précisément – et nous le détaillerons – celui des acteurs de Manoel de Oliveira. Ici, il faudrait également citer deux réalisateurs qui méritent de faire partie de cette liste mais qui n'y appartiennent pas complètement : Jean Renoir et Robert Bresson. Le premier car il peut être considéré comme un précurseur étant donné ses rapports aux interprètes, notamment Catherine Hessling, à l'époque du cinéma muet. Le second car, bien que considérant ses interprètes comme des « modèles expressifs involontaires », il ne cache pas son admiration devant leur capacité à « être divinement 'soi' » et constate que « la création de la ressemblance tient autant du réalisateur que du modèle⁶⁰. »

⁵⁸) *Id.*, p. 135.

⁵⁹) A. Bergala, « Le temple et le chaudron », art. cit., p. 172.

⁶⁰) R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit. p. 77, 81 et 109.

2.3.1. Un documentaire sur l'acteur

Cette influence de l'acteur dans la mise en scène atteint son comble avec la posture de Godard dans les années 60. « Faire un documentaire sur l'acteur », pratique que le réalisateur a propagée à cette époque, veut dire prendre ce corps de comédien agissant à l'intérieur d'une réalité tout à fait spécifique (un tournage) au lieu de faire semblant de représenter quelqu'un d'autre dans une situation fictive. Autrement dit, prendre cette réalité comme un simple enregistrement selon des codes précis, d'un moment donné où les comédiens se mettent à dire des textes et à faire des gestes selon des indications plus ou moins explicites du réalisateur. Godard n'est pas le seul à penser ainsi. Ces collègues critiques des *Cahiers du Cinéma* dans les années 60 estimaient également que tout grand film était, au fond, un documentaire sur son propre tournage.

Cette dimension qui lie intrinsèquement fiction et documentaire se vérifie, pourtant, bien avant l'avènement de la Nouvelle Vague. C'est ce que démontrent les réflexions d'André Bazin ou de Roger Odin sur la question. « Tout grand film, toute grande fiction, est une reprise de l'art documentaire », argumente Pascal Bonitzer en s'appuyant sur la lecture que fait André Bazin de *La Passion de Jeanne d'Arc* (Dreyer, 1928) lorsque le théoricien français appelle le film « un documentaire de visages⁶¹ ». Dans le champ d'études sur le documentaire, l'impression est la même, ce qui fait dire à Odin que « tout film de fiction peut être considéré, d'un certain point de vue, comme un documentaire⁶² ». Les propos de Bazin, Bonitzer et Odin sont renforcés par Robert Bresson, pour qui « les films de cinéma sont des documents d'historien à mettre aux archives : comment jouait la comédie, en 19... , M. X, Mlle Y⁶³. »

Le cinéma de Manoel de Oliveira est hautement influencé par le documentaire, genre dans lequel il a d'ailleurs commencé avec *Douro Faina Fluvial*. Jusqu'aux années 60, le réalisateur revient souvent à cette forme d'expression cinématographique, notamment avec des courts métrages ou des films de commande, dont certains sont restés inachevés. Pourtant, une fois entamée la phase plus prolifique et plus fictionnelle de son parcours de réalisateur (à partir d'*Acte du Printemps* – 1963, qu'Oliveira a justement appelé « film de transition »), le genre documentaire disparaît progressivement de sa filmographie, à quelques exceptions près : *Nice...à propos de Jean Vigo* (1983), *Lisbonne Culturelle* (1983) et *Porto da mon enfance* (2003) – ce dernier peut toutefois être considéré comme un essai poétique sur la ville natale du réalisateur plutôt que comme un documentaire à proprement parler. Mais le spectre du cinéma documentaire reste bien présent

⁶¹) P. Bonitzer, « Les morceaux de réalité », repris dans *Le champ aveugle* (1982), Paris, Cahiers du Cinéma, 1999, p. 89.

⁶²) R. Odin, « Film documentaire, lecture documentariste », *Cinéma et réalités*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, CIEREC, 1984, p. 263.

⁶³) R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 19.

dans les processus de création du réalisateur. Il suffit, pour cela, de constater le besoin qu'il a de toujours se référer à une réalité historique pour l'élaboration de ses personnages et scénarii. Il en va de même pour l'idée du « documentaire sur l'acteur ». Dans une démarche proche de celle de Godard, Oliveira fait annoncer à haute voix à ses acteurs dans *Le Jour du Désespoir* qu'ils ne sont que des acteurs qui vont jouer un rôle devant les yeux du spectateur. Luis Miguel Cintra défend cette idée en soulignant que

« même lorsqu'il fait un film de fiction, [Oliveira] fait du documentaire, sur les endroits et les gens (ses acteurs) qu'il a devant lui, tout ça caché derrière une fiction [...] Il invente donc devant la réalité qui existe déjà. Lorsqu'il fait une fiction, il filme des gens masqués de fiction⁶⁴. »

Faire « porter un masque de fiction » à l'acteur, masque qu'Oliveira s'amusera à crever pour faire apparaître le visage de l'acteur, n'est pourtant que la pointe visible de l'inventivité du cinéaste en ce qui concerne les interactions entre interprète et personnage. Tout comme chez Godard, faire un documentaire sur l'acteur pour Oliveira veut expressément dire ne pas laisser l'acteur s'effacer derrière le personnage. C'est en ce sens que les démarches des deux réalisateurs sont si proches. Au début de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), Godard annonce, de sa propre voix, que la jeune femme que nous voyons c'est « Marina Vlady, elle est actrice, elle porte un chandail bleu nuit [...] elle est d'origine russe... ». Le réalisateur utilise un autre procédé pour faire entrer en contact acteur et personnage, sans que l'un n'annule l'autre. Il force ses acteurs à s'entretenir et à se confesser, comme Jean-Pierre Léaud et Chantal Goya dans *Masculin Féminin* ou bien Léaud et Anne Wiazemsky dans *La Chinoise*. En parlant spécifiquement de *La Chinoise*, Bergala écrit que « l'interview des acteurs-personnages est le fondement même de ce film. Les réponses sont semi-improvisées et doivent mêler des éléments de la vie du 'comédien' et du personnage⁶⁵ ». Dans *Le Jour du Désespoir*, cette tâche de faire coexister acteur et personnage revient au sur tout au travail de montage mis en place par le réalisateur – nous en parlerons. Dans les deux cas, le désir du réalisateur de rompre avec l'identification entre personnage et acteur peut être largement ressenti. L'approche de l'acteur pour Oliveira prendra néanmoins deux modalités différentes selon qu'elle porte sur « le jeu de l'acteur » à proprement parler (acteur de théâtre, acteur d'une représentation artistique populaire) ou sur « la *persona* de l'acteur ».

A. Le jeu de l'acteur comme thème et motif plastique

Selon la première modalité, le « documentaire » prend chez Oliveira des sous-formes variées dans lesquelles ses comédiens jouent des personnages d'acteurs, professionnels ou

⁶⁴) Entretien de Luis Miguel Cintra, voir annexe II.

⁶⁵) A. Bergala, *Godard au travail*, op. cit., p. 354.

non-professionnels. La première est celle du pastiche, de la parodie et de la perversion du jeu d'acteur dans *Mon Cas*. L'histoire de la troupe de comédiens et de techniciens qui sont empêchés d'entamer leur représentation théâtrale par l'irruption d'un Inconnu sur scène se joue dans un registre burlesque et anarchique. Les manipulations faites par le réalisateur sur l'image filmique (accélération, remplacement de la bande sonore par un texte lu en voix *off* ou par des bruits et paroles incompréhensibles) minent et dénaturent complètement le jeu d'acteur. À partir de la deuxième répétition, on n'entend plus les voix des comédiens (le texte de Beckett les remplace, en voix *off*), ils jouent sur le mode du cinéma muet (exagération des expressions et des gestes) et tombent petit à petit dans la caricature. À la troisième, la bande sonore est inversée, ce qui rend les paroles des acteurs incompréhensibles et fantomatiques. *Mon Cas* constitue le paroxysme de la technique cinématographique tuant la performance d'acteur et, d'une certaine façon, montre comment cette technique restreint son apport créatif : dans ce film, les acteurs ressemblent à des marionnettes entre les mains du réalisateur qui s'en sert pour explorer les possibilités et les limitations des dispositifs cinématographique et théâtral. Au piège des manipulations techniques, il ne reste plus grand-chose d'une performance d'acteur.

Le jeu de l'acteur peut être également l'élément autour duquel s'organisent les débuts de films d'Oliveira et le motif plastique qui conditionne le commencement du récit filmique. C'est le cas de *Je rentre à la maison* et *Inquiétude*, où quelques personnages sont des acteurs professionnels de théâtre. Ce jeu d'acteur et tout ce qui l'entoure, c'est-à-dire l'organisation spatiale de la pièce de théâtre jouée dans le film, matérialisent ainsi ce que j'appellerais un « bouclier narratif », compris comme un ensemble d'éléments formels servant à retarder l'installation définitive de l'intrigue filmique, de la diégèse à proprement parler⁶⁶.

Dans la première séquence de *Je rentre à la maison*, les amis de l'acteur Gilbert Valence viennent lui annoncer la tragique nouvelle – la mort de sa famille dans un accident de voiture – qui le laissera seul avec son petit-fils et qui fera basculer toute son existence. Le caractère de repoussoir de la scène théâtrale peut être illustré ici par l'organisation spatiale des corps d'acteurs (filmiques). Derrière le rideau, les amis de Valence et les autres acteurs de la pièce jouée dans le film (redevenus acteurs uniquement filmiques) tournent autour de la scène, sortent et rentrent dans le champ, épient, guettent, regardent par les brèches des coulisses, en un mot, essaient de s'immiscer inutilement dans le déroulement de la pièce comme si une force, invisible mais omniprésente, les en empêchait. Le jeu de l'acteur scénique est donc respecté dans sa suprématie spatiale et temporelle à la fois par le montage (très peu découpé, il élimine quasi-entièrement le contrechamp donnant à voir le public dans la salle) et par les éléments scénaristiques (la nouvelle ne sera annoncée qu'une fois terminée la représentation de la pièce).

⁶⁶) Voir annexe IV, la traduction française de mon article, « Os escudos narrativos de Manoel de Oliveira », *Ler Cinema : O Nosso Caso*, Lisbonne, Câmara Municipal de Lisboa, 2008, p.200-208. On pense également à l'importance des débuts de films comme des « moments contractuels » qui fixent les règles du jeu entre récit et spectateur, A. Gardies, *Le récit filmique, op. cit.*, p. 44-45.

Dans *Inquiétude*, le récit des mésaventures d'un savant fou (José Pinto) qui essaie de convaincre son fils (Luis Miguel Cintra) de la beauté de la mort prématurée, est donné au spectateur comme une intrigue filmique. Il s'agit en réalité d'une mise en abyme, qui n'est révélée au spectateur filmique qu'après la première demi-heure du film. À la fin de la représentation, les acteurs de la pièce dans le film saluent le public alors que, sur les balcons, on aperçoit les cocotes Suzy (Leonor Silveira) et Gaby (Rita Blanco), qui sont les « vrais » personnages d'*Inquiétude*. L'anachronisme historique qui marque cette séquence accentue le caractère illusoire et irréel de ce début de film puisque le deuxième récit d'*Inquiétude* est censé se passer au tout début du XX^e siècle alors que la pièce à laquelle Suzy et Gaby assistent n'a été écrite qu'à la fin des années 60⁶⁷. La suprématie diégétique de la scène théâtrale (aucun plan de la salle n'est montré) et son pouvoir de se déplacer spatialement (dans la pièce, nous avons une scène tournée dans un vrai jardin) montrent la volonté d'Oliveira de valoriser le jeu d'acteur pour ce qu'il est, sans essayer de lui attribuer des effets narratifs directs – même si cette première partie du film peut être comprise comme une entrée en matière, en forme de métaphore thématique, qui introduit les questions qui tracasseront, plus tard, Suzy et son amant, séduits par une idée romantique de la mort.

Le jeu de l'acteur non-professionnel peut aussi être l'élément central de l'intérêt d'un film. *L'Acte du Printemps*, appelé maintes fois « film de transition », est l'« œuvre fondatrice » des conceptions d'Oliveira par rapport au « cinéma de la non-illusion⁶⁸ ». Jacques Parsi décrit la démarche du réalisateur en ces termes :

« Ce n'est jamais la Passion que nous voyons, mais une représentation de la Passion. Tout le chant, le décor, les décors, les perruques, barbes et moustaches maladroitement posés ou portés, la « mise en abyme » de la représentation dans le prologue, nous interdit toute identification⁶⁹. »

En assumant sa représentation comme rien de plus qu'une représentation – ce qui deviendra récurrent dans sa filmographie –, en la dépouillant d'une quelconque préparation ou prétention au professionnalisme ou à la vérité absolue des événements racontés, Oliveira mise courageusement sur les effets poétiques d'un jeu d'acteur pourtant absolument archaïque. Le réalisateur transporte ainsi dans une sphère esthétique des images qui n'auraient, en principe, de l'intérêt que dans les études sociologiques ou anthropologiques sur les représentations bibliques. M. Lavin considère effectivement que ce film se déploie dans une triple dimension, à la fois ethnographique, poétique et politique⁷⁰. En outre, le son du film a été enregistré après les images, ce qui augmente considérablement la charge de recréation et de distanciation qui domine le film. La façon qu'ont les acteurs de « pleurer leurs textes » ou d'exagérer l'intonation et l'articulation

⁶⁷) Il s'agit d'*Os Imortais*, de Helder Prista Monteiro (1922-1994), écrite en 1968, non-traduite en français.

⁶⁸) João Mário Grilo intitule justement ainsi un ouvrage consacré à l'étude des œuvres de Manoel de Oliveira, *O cinema da não-ilusão – histórias para o cinema português*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006.

⁶⁹) J. Parsi, « Filmographie de Manoel de Oliveira », *Manoel de Oliveira*, Paris/Milan, Centre Pompidou/Mazzotta, 2001, p. 34.

⁷⁰) M. Lavin, *La parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 44.

des mots concentre d'ailleurs autour du débit de ces paroles tout l'intérêt et l'originalité de l'œuvre.

La prise en compte de l'importance du jeu de l'acteur trouve son paroxysme dans une œuvre inclassable comme *Le Soulier de Satin*, où l'utilisation systématique du plan-séquence induit une espèce d'aura théâtrale – et donc une valorisation du travail de l'acteur – rarement vue au cinéma. Parmi ces plans, deux monologues atteignent le comble de l'interaction corps d'acteur et texte prononcé. D'abord, celui de la Lune, avec ses presque neuf minutes est, avant tout, « un hommage à cette grande actrice qu'est Marie-Christine Barrault⁷¹ », selon les propres mots d'Oliveira. Le deuxième monologue, qui concerne plus directement notre objet d'étude, est celui de Luis Miguel Cintra au début du film, où l'acteur dit son texte attaché à un mât de bateau, complètement immobile. Tout comme l'avait fait João César Monteiro dans sa première collaboration avec l'acteur, Oliveira met le corps de Cintra, encore néophyte au cinéma, au centre d'une image et d'un film qui flirte avec le jeu théâtral et qui retrouve dans le jeu de l'acteur toute sa puissance.

B. Filmer les acteurs à côté des personnages

Selon la deuxième modalité, c'est-à-dire la place donnée à l'individualité et à la subjectivité des acteurs, on pourrait suspecter le cinéma d'Oliveira d'exalter la figure de l'acteur au détriment des personnages, comme le suggère la formule de Luis Miguel Cintra : « filmer les acteurs plutôt que les personnages⁷² ». Or, Manoel de Oliveira n'encourage pas ses acteurs à entrer en compétition avec les personnages. Même si les interprètes sont très importants pour la conception du film, le rapport du réalisateur aux personnages, notamment historiques et de grande valeur humaine (le roi D. Sebastião, Camilo Castelo Branco, père António Vieira), est basé sur un énorme respect et sur une déférence incontestable.

En outre, Oliveira n'est pas contre un minimum d'interaction entre personnage et acteur : « pour moi, l'acteur, c'est le personnage. Donc si je trouve l'acteur qui correspond au personnage, le personnage devient l'acteur et tout en est facilité⁷³. » Cette identification primaire entre acteur et personnage ne doit pas pour autant s'accompagner d'une identification ou confusion totale qui annulerait ainsi la personnalité de l'acteur en faveur d'une interprétation psychologisante du personnage. L'identification qu'Oliveira cherche avant tout à éviter est celle du spectateur au personnage, ce qui passe souvent, il est vrai, par un effet de séparation entre personnage et acteur. En répondant aux critiques reçues à l'époque de *La Lettre*, Oliveira s'est exprimé ainsi :

⁷¹) Propos de Manoel de Oliveira, répondant à João Bénard da Costa qui lui demandait si ce plan était un hommage à Méliès, *Oliveira, l'architecte, Cinéastes de notre temps – Manoel de Oliveira*, réalisé par Paulo Rocha, en 1993.

⁷²) Voir annexe II.

⁷³) « Tous en scène, entretien avec Manoel de Oliveira », *Cahiers du Cinéma* n° 379, janvier 1986, p. 13.

« On a condamné la femme [le personnage de Chiara Mastroianni] parce qu'elle agissait de telle façon [elle refuse d'épouser son amant même après la mort de son mari]. C'est une bêtise, je fais le contraire du cinéma américain, eux, ils cherchent l'adhésion des spectateurs au personnage. Dans mon cinéma, je fais tout pour qu'il n'y ait pas cette adhésion. Chaque spectateur est différent et il n'est surtout pas le personnage⁷⁴. »

Comme personnage et acteur sont, en réalité, deux entités plus liées que ne voulaient le laisser croire les défenseurs de la distanciation brechtienne, il serait possible de nuancer la formule de Cintra en la reformulant : « filmer les acteurs et personnages, les acteurs à côté des personnages », dans un jeu de complémentarité plutôt que d'annulation. Celui est le premier parti pris important d'Oliveira concernant l'acteur. La triangulation s'établit alors car acteur et personnage se trouvent ainsi devant le spectateur, qui ne s'identifie à aucun d'eux, pas plus qu'acteurs et personnages ne se mélangent.

Dans le cinéma d'Oliveira, la problématique de l'acteur est si importante qu'elle met en jeu la notion même de mise en scène. L'acteur est ainsi la pointe de l'iceberg d'une problématique beaucoup plus large et profonde que la simple interprétation. Mathias Lavin distingue, dans sa thèse de doctorat qui sert de base à son ouvrage sur Oliveira, quatre régimes de figuration des personnages sur lesquels nous ne nous attarderons guère⁷⁵. Ces classifications, même si elles n'ont rien d'original ni de spécifique aux personnages du cinéma d'Oliveira, renforcent l'idée que le personnage oliveirien est presque un prétexte pour mettre en scène ses acteurs de prédilection.

Le fait de travailler souvent avec les mêmes acteurs, d'avoir formé autour de lui une espèce de « famille d'acteurs » est en réalité ce qui fonde les analyses sur l'individualité créatrice de l'acteur oliveirien. Il est impossible pour un réalisateur qui n'évolue pas à côté de ses interprètes de créer un rapport quelconque avec ses acteurs et de pouvoir jouer avec leurs personnalités et leurs corps. Les exemples du rapport entre John Cassavetes, Alain Resnais ou Andy Warhol et leurs acteurs confirment cette assertion. Chez Oliveira, cette relation intrinsèque avec les acteurs débute assez tard, plus précisément dans les années 70 avec la « tétralogie des amours

⁷⁴) Propos du réalisateur in « Um grito no deserto (entrevista a Manoel de Oliveira), J.M. Grilo, *O cinema da não ilusão*, *op. cit.*, p. 134-135. Je traduis.

⁷⁵) Il serait pourtant utile d'actualiser cette liste, étant donné le nombre de films réalisés par Oliveira depuis la soutenance de sa thèse en 2004. Les quatre régimes de création de personnages proposés par Lavin sont : a) le même personnage dans plusieurs films (Camilo Castelo Branco, nous ajouterons le roi dom Sebastião réapparu dans *Le Cinquième Empire*) ; b) plusieurs acteurs pour un même personnage dans le même film (Leonor Silveira et Cecilia Sanz de Alba jouent Ema ; Cintra, Ricardo Trêpa et Lima Duarte jouent le Père Vieira ; les petits-enfants d'Oliveira jouent le rôle du réalisateur dans *Porto de mon enfance* ; nous ajouterons Simão Botelho dont un remplacement d'un acteur par un autre à l'âge très proche rappelle celui opéré sur Ema) ; c) un même acteur dans différents personnages à l'intérieur du même film (les soldats de *NON ou la vaine gloire de commander*, auxquels il faudrait rajouter Leonor Silveira et Rita Blanco, à la fois cocotes et, pour un petit instant, dames dans *Inquiétude* ; et Ricardo Trêpa, qui apparaît comme commissaire de police à la fin du *Principe de l'Incertitude*), ici nous ajouterons comme un sous-cas celui analysé par la suite du *Principe de l'Incertitude/Miroir Magique* ; d) un même acteur comme entité présente dans plusieurs films (Cintra), dans lequel ne serait pas faux d'ajouter d'autres acteurs comme Leonor Silveira, Diogo Dória ou Isabel Ruth.

frustrées⁷⁶ », lorsque le réalisateur commence à travailler systématiquement avec des acteurs professionnels. La tétralogie est sans doute le moment fondateur de la filmographie d'Oliveira et elle jette les bases d'un grand nombre de partis pris esthétiques du réalisateur. Il ne saurait pas en être autrement pour ce qui est du travail avec les acteurs. Jorge Silva Melo, qui consacre un texte aux interprètes de ces quatre films, affirme que

« dans *Le Passé et le Présent*, Oliveira met ses acteurs en représentation [...] mais pas pour en filmer la représentation (ce qu'ils font) mais surtout pour, à travers celle-ci, filmer (cachées, révélées) les personnes (ce qu'elles sont – ou comment elles étaient)⁷⁷. »

Même si la plupart des acteurs de la tétralogie n'apparaissent pas dans les films d'Oliveira les plus récents, l'affirmation de Silva Melo garde bel et bien son actualité. Ce qui a pourtant changé depuis l'époque de la tétralogie, c'est l'établissement d'une complicité autour d'une poignée d'acteurs qui reviennent souvent dans les films du réalisateur. Il existe deux sortes d'acteurs avec lesquels Oliveira noue des liens de proximité et dont la répartition est essentielle pour comprendre ses différents rapports avec les comédiens. D'abord, ceux dont Oliveira suit de près le mûrissement professionnel dans une collaboration qui dure parfois plus de 20 ans : Luis Miguel Cintra, Diogo Dória, Isabel Ruth, Isabel de Castro, Manuela de Freitas ou Glória de Matos. Parmi ceux-là, se trouvent les plus importants interprètes portugais d'actualité, aussi bien de la scène que des plateaux. Cette catégorie comporte une sous-qualification si l'on pense à des acteurs comme Catherine Deneuve, John Malkovich, Michel Piccoli ou Irène Papas. L'arrivée, tardive d'ailleurs, de vedettes internationales implique un changement esthétique considérable dans l'univers oliveirien. D'abord, parce qu'elles ont ouvert aux films du réalisateur les portes du marché international, auquel ils n'avaient guère accès jusqu'alors. Ensuite, parce qu'elles entraînent une caractérisation spéciale de personnages, plus que les acteurs portugais d'ailleurs. Cette caractérisation prend en compte leur origine, leur langue maternelle, leur façon de parler le français – ou leur impossibilité, dans le cas de Malkovich –, ainsi que leur rayonnement international et leurs expériences avec d'autres réalisateurs importants du cinéma mondial.

Deuxièmement, apparaissent les acteurs sur les carrières desquels Oliveira garde un quasi-monopole : Leonor Silveira, Ricardo Trêpa, Leonor Baldaque, Julia Buisel et Duarte de Almeida. L'existence de ces acteurs dans le monde du cinéma n'est possible que grâce à leur collaboration étroite avec le réalisateur. Même s'ils ont déjà tourné avec d'autres metteurs en scène (notamment Duarte, avec Paulo Rocha et João César Monteiro), leur expression en dehors du cinéma d'Oliveira est restreinte et n'importe guère. Ces acteurs seront néanmoins importants notamment lorsque nous aborderons les contraintes infligées à l'image de l'acteur et au jeu de l'acteur par la

⁷⁶) Ce terme est utilisé pour parler des quatre films de Manoel de Oliveira réalisés entre 1972 et 1981 : *Le Passé et le Présent* (1972) ; *Benilde ou la Vierge Mère* (1975), *Amour de Perdition* (1978) et *Francisca* (1981). On se référera ici, désormais, à la « tétralogie ».

⁷⁷) « Intérpretes de Oliveira, os actores », *Manoel de Oliveira*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1981 p. 64, je traduis.

mise en scène d'Oliveira.

La démarche de Manoel de Oliveira envers ses acteurs actualise en quelque sorte la querelle entre « paraître » et « apparaître », entre des acteurs qui cherchent à imiter une réalité corporelle (la vraisemblance) et ceux qui se contentent d'être, ou d'être là (la semblance). Cette dichotomie, plus actuelle que jamais dans le cinéma moderne, est également le socle du cinéma des avant-gardistes américains des années 60 comme Jack Smith et Andy Warhol. Issus du cinéma expérimental, Smith et Warhol poussent l'utilisation du corps de l'acteur au-delà des limites expérimentées par Oliveira, comme le prouve la série de *Screen Tests*, d'Andy Warhol, des films tournés entre 1965 et 1966 composés uniquement de gros plans fixes de modèles, personnalités et inconnus, d'environ 3 minutes chacun. Jorge Silva Melo reconnaît que les interprètes d'Oliveira « appartiennent à une autre race que celle des acteurs, ils ne jouent pas, ils sont⁷⁸. » L'assertion de Silva Melo, quoique tout à fait juste, peut engendrer une confusion terminologique puisqu'il utilise le verbe « être » dans le sens de « *estar* » (en langue portugaise, dénotant situation passagère) par opposition à « *ser* » (situation permanente). Si, pour Silva Melo, Oliveira filme ses acteurs comme ils « sont/*estar* » (c'est-à-dire comme ils réagissent au moment précis du tournage) les propos d'Oliveira lui-même n'éliminent pas pour autant l'idée de filmer l'acteur étant lui-même de façon permanente, dans une acception plus élargie et personnelle, en bref, en gardant son individualité : « Je demande toujours à mes acteurs : ne jouez pas, réagissez⁷⁹. »

Un bon exemple des relations particulières entre personnage et acteur est celui du diptyque *Le Principe de l'Incertitude* (2002) et *Miroir Magique* (2005). Ce dernier est censé être une suite du premier film avec la reprise de quelques personnages, jeu créé en écho avec l'auteur des romans adaptés, Agustina Bessa-Luis. Le jeu pervers d'Oliveira consiste à reprendre les mêmes acteurs – à l'exception de deux, dont son petit-fils Ricardo Trêpa, qui sert de liaison entre les personnages – pour jouer des personnages aux caractères radicalement opposés à ceux du premier film. Ainsi, la jeune fille dépravée Vanessa devient la sainte Alfreda (Leonor Silveira) ; le gentleman Daniel Roper, prend l'allure du faussaire et manipulateur Filipe (Luis Miguel Cintra) ; et l'apparemment innocente Camila – au fond, une jeune fille dissimulatrice – devient l'apparemment opportuniste Abril/Vicenta – en réalité, une simple mère soucieuse de l'avenir de son enfant (Leonor Baldaque). Les personnages du deuxième film vont même jusqu'à faire référence à leurs confrères du premier film, parfois avec une pointe de malice et de sarcasme : « Tu penses toujours à Vanessa, n'est-ce pas, José Luciano ? », lance Leonor Silveira (la Vanessa du premier film), à Ricardo Trêpa ; « Cette robe appartenait à Camila et vu que Vicenta a la même carrure qu'elle... », dit José Luciano, alors que Camila et Vicenta sont effectivement jouées par Leonor Baldaque ; « Camila s'est mariée avec l'avocat, qui ressemblait beaucoup à Touro Azul », dit Filipe, alors que l'avocat et Touro Azul sont joués par Ricardo Trêpa, etc. Le peu de psychologie

⁷⁸) « Intérpretes de Oliveira, os actores », art. cit., p. 63.

⁷⁹) A. de Baecque, J. Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1996, p. 107.

des personnages qui restait chez Oliveira est finalement complètement réduit à néant dans ces deux films.

La contrainte de séparer les esprits des acteurs et des personnages, et d'éviter ainsi une interprétation psychologique du rôle, est imposée aux acteurs, parfois, par les caractéristiques des personnages créés par Manoel de Oliveira. Les acteurs ne peuvent pas s'approcher très près de ces personnages ni essayer de leur donner une profondeur psychologique tout simplement parce qu'ils ont à faire à des mythes ou à des personnages littéraires ou historiques devenus de vrais icônes et symboles de toute une gamme d'actions et de comportements humains. C'est comme si l'entité à laquelle ces comédiens étaient censés donner vie les dépassait par leur puissance métaphorique. Dans cette perspective, deux œuvres s'imposent à l'esprit. D'abord, *La Divine Comédie*, où les personnages du film (des internes d'un asile de fous) ne font que recréer des passages de la vie (imaginaire ou supposée réelle) du personnage qu'ils incarnent toute la journée durant. Ainsi, Raskolnikov (Miguel Guilherme) prend une espèce de plaisir à revivre le crime qui a amené le personnage de Dostoïevski à se perdre ; Ève (Silveira) et Adam (Carlos Gomes) s'amuse (et amusent les autres internés) à rejouer la scène du Pêché original ; et Jésus (Paulo Matos) profite de la moindre occasion pour rejouer l'épisode de la Cène ou du Sermon de la Montagne. L'une des internes, Leonor Silveira, se donne même le privilège de changer de personnage en cours de route : influencée par l'ambiance vertueuse et religieuse qui domine la maison, elle passera d'Ève (pécheresse) à Sainte Thérèse (vertueuse). Même s'il s'agit de personnages porteurs d'une forte charge dramatique et sentimentale, le récit d'Oliveira ne légitime pas la souffrance ou les interrogations des personnages qui les représentent (dans la diégèse filmique) puisqu'ils ne sont, en dernier lieu, que des acteurs jouant des fragments détachés de textes, mythiques, historiques ou littéraires, entendus mille fois.

Dans un registre analogue, Xavier Carrère remarque que les personnages du *Convent* ne font « qu'imiter les mythes » : Michael Padovic (John Malkovich) imite Faust ; son épouse fatale, Hélène, (Catherine Deneuve), Hélène de Troie ; le mystérieux gardien Baltar (Luis Miguel Cintra), Lucifer ; et l'innocente Piedade (Leonor Silveira), Sainte Thérèse⁸⁰. L'œuvre de Goethe, *Faust* agit ici comme un intertexte donnant de la substance aux actions des personnages oliveiriens : l'œuvre est d'ailleurs citée plusieurs fois dans le film, ainsi que dans le roman d'Agustina Bessa-Luis, *Les terres du risque*, dont est adapté le film. Sans coller étroitement à la peau de leurs modèles, les personnages du *Convent* sont invités, par la sobriété de la mise en scène et l'enfermement (spatial et symbolique) dans ce lieu hors du temps, à laisser apparaître la face de leurs interprètes sous la menace de ne pas exister en tant que simples êtres fictionnels. Ce n'est pas par hasard qu'Oliveira, pour décrire le film, dit qu'il « ne raconte pas d'histoire » et que « les acteurs jouent à

⁸⁰) X. Carrère, « L'imitation de la parole selon Oliveira », *Trafic* n° 17, hiver 96, p. 21. La formulation la plus adéquate ici serait « essaient d'imiter les mythes », sous peine de confondre la tentative frustrée des personnages du *Convent* de ressembler aux personnages de Goethe à une imitation, au sens aristotélicien, réussie des mythes littéraires.

vide⁸¹ ». Il faut ajouter le poids de la présence de deux vedettes internationales, Deneuve et Malkovich, dans une œuvre ouvertement « auteuriste » : cette intégration des *stars* dans le cinéma d'Oliveira est un tournant important dans sa filmographie⁸².

La création du personnage selon l'acteur

Une deuxième variation de la cohabitation entre acteurs et personnages au sein d'un même corps surgit lorsque le choix des acteurs détermine les traits caractéristiques de quelques personnages. C'est la première chose à montrer dans ce chapitre : comment l'acteur peut non seulement déterminer son personnage mais aussi, plus profondément, la structure thématique et formelle de l'œuvre. Que le choix d'un acteur soit déterminant pour la création d'un personnage est sans doute devenu monnaie courante dans les discours de réalisateurs – combien de fois n'a-t-on pas entendu un cinéaste dire qu'il a créé un personnage en pensant à un acteur ? Cette dimension garde néanmoins sa fraîcheur et son originalité dans le processus de création d'Oliveira car le choix de l'acteur ne va pas forcément entraîner une définition claire de la psychologie d'un personnage, mais va plutôt agir dans les petits détails de son élaboration (création d'un dialogue, respect d'un accent, etc.) Dans cette perspective, deux films sont exemplaires. Dans *Party*, les personnages portent les mêmes prénoms que les acteurs, moins dans le but de créer une identification entre acteur et personnage, que dans un souci de ne pas créer un personnage fictionnel à part entière. Jean A. Gili analyse ainsi ce parti pris d'Oliveira :

« Ils [les personnages] sont délibérément donnés comme archétypes – voire stéréotypes – auxquels l'auteur ne s'est même pas donné la peine de créer une identité pleinement autonome⁸³. »

Les archétypes sont également évoqués dans *Un film parlé*, surtout dans la séquence du dîner à bord où Catherine Deneuve, Stefania Sandrelli, Irène Papas, John Malkovich et Leonor Silveira parlent chacun dans sa langue maternelle⁸⁴. Au lieu de filmer une séquence avec un dialogue dans une langue commune à tous, Oliveira se sert de l'individualité de chaque interprète pour jouer sur les particularités et différences culturelles, ce qui constitue l'un des points de départ du récit. Chaque acteur représente ainsi non seulement un personnage mais surtout toute l'identité culturelle et linguistique d'un peuple : les trois vedettes internationales (Deneuve, Sandrelli et Papas) incarnent, dans leurs splendeurs vieillissantes, la chute des valeurs de la vieille

⁸¹) *Conversations avec Manoel de Oliveira, op. cit.*, p. 113.

⁸²) Luis Miguel Cintra raconte que « sur le plateau, les relations avec Deneuve étaient imposées par elle. J'ai eu de l'admiration et du respect envers elle, elle s'isole, ne reste pas en contact avec les autres acteurs, cela m'intimidait », voir l'annexe II. Nous verrons plus tard ce que la présence de Catherine Deneuve dans un film implique pour la conception de la mise en scène.

⁸³) J.A Gili, « L'amour ou les mots de l'amour », *Positif* n° 428, octobre 1996, p. 33.

⁸⁴) Dans *Inquiétude*, Irène Papas et Leonor Baldaque discutent ensemble, chacune dans sa langue maternelle, ainsi que Marisa Paredes avec Leonor Silveira et Glória de Matos, dans *Miroir Magique*.

Europe, anciennement reluisante ; Leonor Silveira, en maîtresse d'école et mère dévouée, plus jeune et d'autant plus fascinante que les autres, montre encore une fois – pour le meilleur comme pour le pire – la place détachée du Portugal dans ce contexte ; et John Malkovich, capitaine américain pimpant, apparaît comme l'hôte séducteur et puissant symbolisant les États-Unis.

Le respect de la langue maternelle chez les acteurs se revêt d'un respect de leur façon de parler une langue étrangère. Puisqu'ils tournent souvent en France, les acteurs d'Oliveira, notamment les portugais, sont amenés à parler en français et cela ne présuppose, à aucun moment, un entraînement prosodique dans le but de masquer leur origine étrangère. Si l'accent de quelques acteurs comme Luis Miguel Cintra, Leonor Silveira ou Leonor Baldaque est quasiment imperceptible, ceci n'est pas le cas pour d'autres comme Marcello Mastroianni, Irène Papas, Ricardo Trêpa ou Julia Buisel – pour les deux premiers, Oliveira invente toujours un prétexte scénaristique, une origine étrangère bien définie, pour justifier leur accent. Pour Alain Fleischer, l'accent qui affecte un parler introduit dans le discours un effet « d'écart et de dissemblance » qui compromet le mimétisme parfait⁸⁵. L'accent des acteurs est alors non seulement respecté par le réalisateur mais parfois même sur-joué par les interprètes – voir la façon dont Papas prononce le mot « é-nig-ma-ti-que » dans *Party*, en faisant attention à bien séparer les syllabes ; les tirades du garçon de café (Ricardo Trêpa) dans *Belle Toujours*, à la limite de la non-intelligibilité. L'attention portée à l'individualité que les interprètes expriment à travers leur expression orale fonctionne donc comme un moyen d'atteindre la matérialité de la langue, en plus d'introduire une mise à distance considérable – et parfois perturbatrice comme dans le cas de Trêpa – dans le jeu de l'acteur.

L'influence de l'interprète est plus profonde dans *Belle Toujours*, où le choix de l'actrice conditionne non seulement les dialogues, mais la thématique du récit et la forme d'une séquence tout entière. En effet, il est impossible de remplacer Catherine Deneuve dans le rôle de Delphine Sérizy (personnage de Buñuel dans *Belle de Jour*, 1967) sans se plier à l'évidence du changement ontologique apporté par le remplacement des actrices. « Je suis une autre femme, aussi étrange qu'il vous paraisse / je ne suis plus la femme que vous avez connue autrefois / aujourd'hui je suis une autre personne et pas celle que vous avez connue », lance avec insistance la nouvelle Séverine, Bulle Ogier, à Husson, toujours joué par Michel Piccoli.

Belle Toujours est la preuve définitive de comment le choix de l'acteur peut modifier aussi la forme et le contenu filmiques. Ce film est placé sous le signe des apparences et de l'enchevêtrement de représentations, notamment la séquence du dîner final qui se présente sous une forme absolument emplâtrée. Des partis pris radicaux au niveau du montage (ils prennent le temps de manger sans dire un seul mot), d'éclairage (les silhouettes) et des décors (la fausseté du paysage nocturne parisien) ne cachent à aucun moment la prédominance de l'artificialité qui

⁸⁵) A. Fleischer, *L'accent, une langue fantôme*, Paris, Seuil, 2005. p. 78.

baigne cette fin de film. Ce jeu d'apparence et de fausses pistes atteint non seulement le personnage de Delphine, mais aussi celui de Husson, qui dissimule son rôle de bourreau lorsqu'il avoue être « observateur et provocateur » du drame entre une femme infidèle, son mari et le meilleur ami de celui-ci, comme s'il ne faisait pas partie des personnages concernés.

Le conflit de jeu

Ce respect de l'individualité de l'acteur peut mener à un conflit de jeu, notion appliquée, d'abord, par Jorge Silva Melo et, ensuite, par Mathias Lavin à l'univers de Manoel de Oliveira⁸⁶. Le conflit de jeu n'est autre qu'un symptôme de cette cohabitation entre l'acteur et son personnage, le dernier greffé sur le premier et non le contraire. L'acteur est ainsi parfois affranchi de l'obligation d'adapter sa façon de jouer à l'univers oliveirien, et, même si la mise en scène impose un certain standard de jeu, l'acteur peut avoir la liberté de suivre sa propre méthode.

C'est de cela dont parle Jorge Silva Melo lorsqu'il dégage neuf types de jeu à l'intérieur des quatre films qui composent la tétralogie. Mathias Lavin, de son côté, limite son analyse aux différences entre le registre du jeu et la parole prononcée. Tous les deux néanmoins posent véritablement la question du conflit de jeu comme essentielle pour le cinéma d'Oliveira.

Les exemples abondent dans les deux textes – nous nous permettons néanmoins de porter un peu plus d'attention à deux d'entre eux qui n'ont pas été cités ou pas assez développés par les deux théoriciens. D'abord, le cas de la participation du chanteur Pedro Abrunhosa dans *La Lettre*. Il s'agit ici non pas d'un conflit de jeu à proprement parler car le jeu d'Abrunhosa, chanteur populaire et acteur non-professionnel, ne tranche guère avec celui de Chiara Mastroianni, sec et renfermé. Pour le rôle qui serait celui du duc de Nemours dans l'œuvre adaptée, *La Princesse de Clèves*, Oliveira cherchait un acteur qui ait le pouvoir de séduction et la beauté parfaite du personnage, c'est-à-dire avec un charisme à toute épreuve. Plusieurs noms ont été avancés, comme ceux du coureur automobile Jacques Villeneuve et même de Leonardo di Caprio, mais c'est Abrunhosa qui a finalement été retenu par Oliveira.

Le choix de ce chanteur paraît pour le moins inattendu – pour ne pas dire audacieux – de la part d'un réalisateur qui n'utilise pratiquement pas de chansons à textes dans ses films et qui puise ses références musicales plutôt dans le registre classique. On a pu justifier ce choix par une

⁸⁶) Cf. également les considérations de J. Aumont et F. Thomas sur le conflit de jeu. J. Aumont parle, dans son acception générale, des différents statuts du jeu des figurants « qui ne relèvent pas des mêmes consignes de jeu », in « La mise en scène feuilletée », *La mise en scène*, Bruxelles/ Paris, De Boeck Université, 2000, p. 131. F. Thomas analyse les deux styles d'interprétation de *La Dame de Shanghai*, « Tournage et retournage : les deux styles d'interprétation de *La Dame de Shanghai* », *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, *op. cit.*, notamment p. 95 : « ce que l'on retient de *La Dame de Shanghai* dans le domaine du jeu de l'acteur, c'est la ligne de partage radicale entre d'un côté les vedettes magnifiées Rita Hayworth et Welles, de l'autre les gargouilles grotesques interprétées par Everett Sloane et Glenn Anders. »

analogie entre l'univers à l'eau de rose des déboires romantiques décrits par Abrunhosa dans ses paroles et le roman sentimental de Madame de Lafayette. Oliveira a expliqué plus tard qu'en choisissant Abrunhosa, il voulait jouer sur l'effet des « contraires qui s'attirent », la popularité (voire la vulgarité et la banalité) du chanteur et le raffinement du personnage de Chiara Mastroianni⁸⁷. Dans cette optique, le choix de *casting* du réalisateur prend une autre ampleur, plus ironique en réalité, mais qui échappe au spectateur ignorant la genèse de l'œuvre.

Le deuxième exemple d'un conflit de jeu est plus flagrant. Il s'agit du décalage entre les manières de jouer des acteurs représentant le Père Vieira dans *Parole et Utopie*. Le film, une mise en image de la parole évangéliste des sermons et des lettres du père jésuite, s'appuie sur le jeu d'acteur de trois comédiens : Ricardo Trêpa, Luis Miguel Cintra et Lima Duarte. Tout comme Leonor Silveira, le fait de jouer presque uniquement dans les films de son grand-père fait de Ricardo Trêpa un modèle facilement modelable par l'univers oliveirien qui semble l'envelopper et le dépasser. Le conflit à proprement parler vient des deux autres comédiens. L'interprétation du père Vieira passe ainsi d'un jeu au ton déclamatif et oratoire d'un acteur avec une solide carrière dans le théâtre (Cintra) à un jeu pseudo-naturaliste et télévisuel d'une vedette de feuilletons brésiliens (Duarte). Le critique Stéphane Bouquet remarque cette différence et écrit que

« Trêpa et Cintra jouent façon Oliveira, voix de récitant et visage figé. Lima incarne vraiment le personnage, doublant effets oratoires d'effets de voix. Il est étrange de voir apparaître un acteur aussi vivant (aussi acteur) dans un film du cinéaste portugais⁸⁸. »

En faisant appel à Lima Duarte pour remplacer Luis Miguel Cintra, Oliveira voulait en réalité, par respect de l'histoire du personnage réel, profiter de l'accent brésilien de l'acteur étant donné que le Père Vieira avait longtemps vécu parmi les indiens et les noirs brésiliens et avait appris leur « façon » de parler le portugais. L'acteur brésilien Lima Duarte, *star* de la télévision brésilienne, a tourné sa première *telenovela* en 1951, à l'âge de 21 ans. Son jeu d'acteur est ainsi chargé de sentiments dramatiques exacerbés, ce qui contraste de façon incongrue avec l'univers d'Oliveira. Lima paraît, quelques années plus tard, nettement plus « oliveirien » et se démarque moins de l'ensemble des acteurs dans *Miroir Magique* – l'obligation de jouer dans une langue étrangère servant de contrainte pour empêcher une représentation naturaliste, comme dans *Le Soulier de Satin*, *Voyage au début du monde* ou *Le Couvent*. À ce stade de la réflexion, on peut appliquer la différenciation faite par Denis Diderot entre acteurs qui « jouent de réflexion » et ceux qui « jouent d'âme⁸⁹ », qui peut prendre des allures de jugement de valeur – ce que Diderot se permet lorsqu'il dit préférer ouvertement le premier type – étant donné que la participation de l'acteur brésilien dans *Parole et Utopie* a été l'un des arguments utilisés par la critique pour déprécier le film.

⁸⁷) Cf. les propos du réalisateur in « Amores de Perdição em Paris », *Público*, 16 octobre 1998, repris dans Sérgio C. Andrade, *Ao correr do tempo. Duas décadas com Manoel de Oliveira*, Lisbonne, Portugália, 2008, p. 31.

⁸⁸) « L'Empire des mots - *Parole et Utopie* », *Cahiers du Cinéma* n° 553, janvier 2001, p. 72.

⁸⁹) C'est l'argument sur lequel s'appuie une bonne partie des réflexions du *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*

C. *Le Jour du Désespoir* : un condensé de la pensée oliveirienne sur l'acteur

« Jusqu'où un corps d'acteur peut-il être celui qui n'est plus ?⁹⁰ »
Charles Tesson

Il existe sans doute une œuvre qui mélange les deux modalités de l'effet « documentaire sur l'acteur » précédemment analysé : « jeu d'acteur professionnel » et « acteur à côté du personnage ». Il s'agit du *Jour du Désespoir*, une reconstitution des derniers jours de l'écrivain Camilo Castelo Branco sur fond de rigueur documentaire. Oliveira a souvent insisté sur le respect des sources historiques dans la reconstitution des événements narrés dans le film. Il a même raconté avoir enlevé un plan prévu dans le découpage (celui du revolver qui a tué l'écrivain) parce que la femme de Camilo a avoué ne pas avoir vu le pistolet⁹¹. En outre, il a tourné son film dans l'ancienne résidence de Camilo, devenue musée.

Même ce souci de vérité documentaire n'a pas empêché le réalisateur de gommer tout effet de reconstitution historique ordinaire et de créer, en fin de compte, plutôt qu'un documentaire sur la vie de l'écrivain, un essai sur la façon dont acteur et personnage peuvent apparaître côte à côte : Mário Barroso à côté de Camilo Castelo Branco ; Teresa Madruga, à côté d'Ana Plácido, femme de lettres et maîtresse du romancier. Le choix de ces comédiens montre également le souci d'Oliveira d'attacher une voix d'acteur nette, inspirant de la crédibilité, à un film qui s'inspire d'événements réels. Mário Barroso raconte qu'Oliveira le choisissait souvent pour dire la voix *off* ou la narration dans ses films parce qu'il avait une bonne diction et qu'Oliveira aimait les mots prononcés avec netteté⁹², outre le fait que Barroso avait déjà « joué » l'écrivain dans *Francisca*. Teresa Madruga soigne elle aussi sa diction et joue dans le même registre que Barroso, en donnant à chaque mot une clarté presque métallique.

Comme chez Godard, l'effet « documentaire d'acteur » chez Oliveira est indissociable de la distanciation brechtienne – avec plus d'insistance même que dans *La Chinoise* ou dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, qui commence par une citation du « père Brecht » dans la bouche de Marina Vlady⁹³. À tout moment, la tentation de la représentation historique est contrecarrée par de constants retours (du personnage vers l'acteur, de l'acteur vers le personnage) et par la posture même des comédiens à regarder droit vers la caméra et à énoncer ouvertement leur démarche d'incarnation : « Je suis Mário Barroso, qui va représenter et évoquer l'une des plus grandes

⁹⁰) C. Tesson, « L'abîme de la passion - *Le jour du désespoir* », *Cahiers du Cinéma* n° 466, avril 1993, p. 39.

⁹¹) Cf. interview du réalisateur par Jean A. Gili, « Une conception mentale du cinéma », *Positif* n° 375, mai 1992, p. 83.

⁹²) Entretien de Mario Barroso, par Jean A. Gili, « Un désir d'image », *Positif* n° 391, septembre 1993, p. 13.

⁹³) Le texte exact dit par Marina Vlady est : « Parlez comme des citations de vérité. C'est le père Brecht qui disait ça, que les acteurs doivent citer ».

figures des lettres et du roman portugais du XX^e siècle / Je suis l'actrice Teresa Madruga, je vais incarner des moments de la vie d'Ana Plácido ». Le fait de revenir toujours à l'acteur (ou de partir de lui) et de le débarrasser des obligations liées à l'imitation physique – Madruga et Barroso sont souvent habillés comme de nos jours, lorsqu'ils disent les textes – renforce la coexistence entre les deux entités. René Predal décrit ainsi ce mouvement :

« Le passage de l'acteur au personnage se fait progressivement avec des retours à l'acteur qui interrompt l'identification de l'un à l'autre [...] contrairement au cinéma de la transparence, qui suture personnage à l'acteur, ce film procède à une sorte de 'montage' du personnage à côté de l'acteur⁹⁴. »

En outre, les acteurs semblent prendre des libertés sur les tâches qui leur ont été assignées. Teresa Madruga, par exemple, dépasse le simple « contrat » d'incarner Ana Plácido et assume parfois elle-même la fonction de raconter la souffrance de Camilo et de reprendre des textes de ses lettres. Madruga et Barroso se permettent même un rapide dialogue entre collègues sur le registre de la discussion entre amis (leur intonation de voix n'est pas la même qu'avant, ils jouent comme dans une conversation détendue), lorsqu'ils spéculent sur ce que les œuvres picturales (dessins, tableaux) retrouvés dans leur lieu de tournage laisseraient comprendre de la personnalité de Camilo.

Oliveira se sert de toutes les possibilités que lui permet le dispositif cinématographique du montage pour mettre côte à côte personnage et acteur. Quand il préfère la continuité spatiale et temporelle, le réalisateur met dans la même image le personnage de Camilo et l'actrice Teresa Madruga. On atteint le comble de cette cohabitation lorsque dans la même séquence se trouvent simultanément le personnage incarné (Ana Plácido), l'acteur subissant la désincarnation (Teresa enlève sa perruque, la bande sonore s'arrête) et l'acteur désincarné de son personnage qui s'adresse au spectateur en tant que comédien (Teresa dit en français une phrase attribuée à George Sand repêchée dans le premier livre d'Ana Plácido). Dans cette séquence, Oliveira a pourtant recours au découpage, ce qui amoindrit l'effet d'incarnation/désincarnation, sans pourtant l'effacer.

Lorsqu'il utilise le montage, Oliveira crée des champs-contrechamps entre Teresa Madruga (actrice) et Teresa Madruga (incarnant Ana Plácido) avec un parfait raccord de regard entre l'interprète et son personnage. Plus tard, il place un faux raccord de mouvement dans la séquence où l'on voit Teresa (habillée avec des costumes d'époque) monter les escaliers et Teresa (habillée comme de nos jours) terminer la montée (annexe I, image 1). Pour paraphraser Jacques Rivette, on pourrait dire qu'Ana Plácido est « passée dans la collure⁹⁵ », laissant la place à Teresa. Le

⁹⁴) « Théâtre et théâtralité dans l'œuvre de Manoel de Oliveira », *Études Cinématographiques. Manoel de Oliveira*, vol. 70, Caen, Lettres Modernes Minard, p. 111, je souligne.

⁹⁵) Formule utilisée par Rivette pour expliquer les « ellipses provocantes, volontairement dérangeantes » utilisées par Dreyer dans *Gertrud* : « le spectateur est obligé de se demander, par exemple, où est 'passée' Gertrud : or, elle est passée *dans* la collure », « Montage », table ronde entre Rivette, Jean Narboni et Sylvie Pierre, *Cahiers du Cinéma* n° 210, mars 1969, p. 33.

montage assurera plus tard le retour de l'actrice au personnage, dans un jeu de balancement constant qui domine tout le film. Le hors-champ devient ainsi l'espace de la désincarnation ou de la réincarnation, une zone d'ombre au pouvoir magique, prenant en charge le passage entre acteur et personnage.

Le jeu de dédoublement du corps de l'acteur atteint son paroxysme lors d'une imbrication, à l'apparence désordonnée, entre personnages de différents récits et acteurs. Teresa Madruga et Mário Barroso incarnent non seulement l'écrivain et sa maîtresse, mais aussi les personnages du roman de Camilo, *Amour de Perdition* : les jeunes amoureux Simão Botelho (oncle de Camilo) et Teresa de Albuquerque. Séparés par le découpage, qui renvoie à la condition des personnages du roman (Simão et Teresa se sont peu vus, la plupart du temps, ils ont communiqué par correspondance), Barroso et Madruga récitent, chacun dans son cadre, des textes des lettres échangées entre les deux amants. La coïncidence des prénoms de l'actrice et du personnage littéraire laisse, pendant un petit moment, entrevoir une confusion presque totale entre temps et espaces : dans le hors-champ, Mário Barroso, récitant Camilo, qui citait, à son tour, le personnage Simão, appelle sa bien-aimée par son prénom, ce à quoi Teresa (l'actrice) répond avec un petit battement d'œil et un léger mouvement de tête signifiant l'attention⁹⁶. L'incrustation des personnages littéraires dans l'intrigue filmique est pourtant moins intrusive qu'elle n'en a l'air. Les acteurs jouent leurs personnages (originellement littéraires) de manière légèrement distincte de l'ensemble du film. Leur jeu s'approche d'une transe, vocale et physique, comme s'ils voulaient renforcer la différence de registre entre personnages filmiques et personnages littéraires. À la fin de la représentation, Teresa Madruga s'occupe de fermer métaphoriquement les rideaux du drame, en réalité les rideaux qui séparent les chambres à coucher de Camilo et d'Ana Plácido (annexe I, image 2), en même temps que la musique subit une coupure brusque. C'est la fin du spectacle théâtral, le film peut donc continuer !

En analysant le film de près et en considérant le jeu de l'acteur, on se rend compte qu'il n'existe en réalité que deux séquences de reconstitution historique ordinaire dans *Le Jour du Désespoir* : celle où Camilo dicte à Ana Plácido une lettre pour son médecin ; et la dernière, plus longue, du suicide de Camilo et de la déposition officielle d'Ana Plácido. La suprématie de l'acteur sur le personnage, cinématographique ou littéraire, devient dans ce film incontestable. C'est ce premier qui fait avancer le récit en annonçant les événements des derniers jours de Camilo, plutôt que les extraits mimétiques ordinaires éparpillés par le récit qui, quant à eux, servaient à varier la nature de l'image ou à mettre en mots les textes des lettres écrites par Camilo

⁹⁶) Une autre confusion entre le nom du personnage et le nom de l'acteur qui le joue apparaît à plusieurs reprises dans *Christophe Colomb, l'énigme*, lorsque Silvia (Maria Isabel de Oliveira, la femme du réalisateur) s'adresse à son mari Manuel Luciano (joué par Oliveira) en l'appelant par son prénom. Ceci augmente la charge de véracité des situations, surtout celle du touchant dialogue sur leur 40 ans de vie commune. De la même façon, lors de la soirée artistique dans *Singularités d'une jeune fille blonde*, les invités chantent un air en évoquant un personnage fictif nommé Ricardo, et font semblant de s'adresser à Macário, joué par Ricardo Trêpa. Malgré cette confusion de noms, il n'existe pas dans les exemples cités de confusion de personne entre acteur et personnage.

ou par ses personnages. Dans ce film, l'acteur prend en charge la vérité historique tant recherchée par Oliveira, vérité par la parole, et non par l'imitation de gestes ou d'actions des personnages historiques, ce qui atteindra son comble avec *NON ou la vaine gloire de commander*.

Il n'est pas donc exagéré d'envisager *Le Jour du Désespoir* comme un condensé de la pensée de Manoel de Oliveira concernant l'acteur. En dévoilant le « mouvement pendulaire entre personne et personnage⁹⁷ », Oliveira affirme avec ce film l'extrême interchangeabilité de ces deux instances, la constante réversibilité qui marque le processus d'interprétation d'un personnage par un acteur et leur coexistence dans un même corps, à la manière des deux faces d'une pièce de monnaie.

Ainsi, après ces réflexions sur la dimension et le statut de l'apport de l'acteur à la représentation théâtrale ou filmique, il ne subsiste plus de doute : tout travail d'acteur est effectivement créateur. Il reste à savoir quel est le caractère de ce jeu et la valeur que l'on peut donner à cette création. Bien évidemment, le terme « création » dans le sens où nous l'avons employé jusqu'ici pour parler de l'acteur ne renvoie pas forcément à l'inventivité, à l'innovation et à l'originalité – l'originalité est d'ailleurs, selon Winckelmann, le critère premier du jugement esthétique⁹⁸. C'est grâce à ces caractéristiques qu'un acteur pourra, par la suite, être considéré comme un artiste ou plus profondément comme un auteur.

3. Jouer sans jouer : imposer des contraintes pour ne pas interpréter

*« On peut voir Francisca
comme un film assez drôle
(comme Méliès peut être drôle)
toutes les fois qu'une figure 'oublie'
de se comporter selon le code naturaliste⁹⁹. »*
Serge Daney

Parler de « la direction d'acteurs selon un réalisateur » est sans doute une question piège. Pour Lavin, la théorie du jeu oliveirien n'existe pas en tant que telle¹⁰⁰. En effet, si l'on analyse uniquement le jeu des comédiens, certains films (*Le Passé et le Présent*, *La Divine Comédie*, *Voyage au*

⁹⁷) Cette définition a été proposée par Regina Guimarães lors du colloque « Manoel de Oliveira, l'invention cinématographique à l'épreuve de la littérature », 13 et 14 novembre 2008, Université Paris Diderot - Paris 7, à paraître.

⁹⁸) Selon Winckelmann, « il faut déterminer si l'artiste a pensé lui-même ou s'il a simplement copié sans comprendre », propos cités dans R. Mortier, *L'Originalité, une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Paris, Droz, 1982. p. 47.

⁹⁹) S. Daney, « Que peut un cœur ? », *Cahiers du Cinéma* n° 330, décembre 1981, p. 38.

¹⁰⁰) M. Lavin, *La parole et le lieu*, op. cit., p. 151.

début du monde, Je rentre à la maison et Belle Toujours), dont la direction d'acteurs ne vise pas à marquer le jeu de l'acteur d'effets antinaturalistes trop voyants, paraissent foncièrement différents de quelques autres (*Benilde ou la Vierge Mère, Amour de Perdition, Francisca, Le Soulier de Satin, Le Jour du Désespoir, Val Abraham, Parole et Utopie* et *Le Cinquième Empire*).

En outre, l'expression « direction d'acteurs » s'est, elle-même, vidée de sens à cause d'utilisations souvent inappropriées, notamment de la part de la presse cinématographique. Alain Bergala, dans un texte intitulé justement « La direction d'acteurs n'existe pas », explique qu'il s'agit d'une « expression figée employée par commodité et convention, le nom générique de tous ces bouts de 'méthodes' pragmatiques¹⁰¹. » Pour le réalisateur Frédéric Sojcher, le terme « direction d'acteur » pose en soi problème car il est pertinent de se demander exactement « qui dirige qui ?¹⁰² » Le réalisateur dirige, *a priori*, l'acteur ; mais et si le contraire était vrai aussi ? – c'est ce que nous essayerons de montrer plus loin.

Même s'il note des différences remarquables dans l'évolution du style de Manoel de Oliveira, João Bénard da Costa, affirme que « ce qui a persisté est bien plus important que ce qui a changé¹⁰³ ». Dans cette perspective, on peut relever quelques traits stylistiques formels constants de toutes les phases et époques du réalisateur, pour envisager un traitement systématique ou récurrent des corps et voix d'acteurs. Ce sont les partis pris du réalisateur concernant le jeu de l'acteur.

Le premier de ces partis pris est le refus systématique d'Oliveira d'établir un profil psychologique pour ses personnages. Albert Laffay a, par ailleurs, défendu l'absence d'indications psychologiques excessives pour les acteurs, non seulement du cinéma, mais aussi du théâtre : « la psychologie d'un acteur de théâtre n'est rien d'autre que paroles plus paroles [...] de l'acteur du cinéma, sa psychologie se réduira donc également à l'apparence qu'il a dans ses images¹⁰⁴. » Les acteurs oliveiriens, dans leurs entretiens, s'accordent à dire que les consignes du réalisateur concernant un personnage ne passent jamais par des orientations psychologiques. Oliveira rejoint ainsi la conception moderne du jeu de l'acteur qui est liée à une volonté de briser les méthodes classiques d'interprétation et de jeu théâtral et notamment Godard qui condamne la « perversité de l'interprétation¹⁰⁵ ».

Qu'il s'agisse de séparer délibérément acteur et personnage par des effets de distanciation brechtienne¹⁰⁶ ou de rompre avec les effets naturalistes de l'interprétation dite classique, Oliveira

¹⁰¹) A. Bergala, « La direction d'acteurs n'existe pas », *Catalogue du festival de cinéma de Dunkerque*, 1994.

¹⁰²) F. Sojcher (dir.), *La direction d'acteur. Carnation, incarnation*, Monaco/Paris, Éditions du Rocher, 2008, p. 7.

¹⁰³) « La Pierre de Touche », *Manoel de Oliveira*, Paris/Milan, *op. cit.*, p. 96. Dans plusieurs films dont *Amour de Perdition, Le Passé et le Présent* ou le plus récent *Miroir Magique*, João Bénard da Costa, longtemps président de la Cinemateca Portuguesa jusqu'à sa mort en mai 2009, joue « déguisé » sous le nom de Duarte de Almeida.

¹⁰⁴) A. Laffay, *Logique du cinéma, création et spectacle*, Paris, Masson et Cie, 1964, p. 142.

¹⁰⁵) A. Bergala, « La non-direction d'acteurs selon Godard », art. cit., p. 68.

¹⁰⁶) Nous nous permettons d'utiliser la référence à la distanciation brechtienne pour parler d'Oliveira même si, dans une analyse plus complète, Lavin accorde que « l'étrangeté brechtienne, si elle aide à se défaire du naturel, veut libérer le sujet de son aliénation sociale en retournant sur elle-même la fascination du spectacle. Chez Oliveira, même si on peut déceler le désir de s'adresser à un spectateur adulte, la perspective est bien différente. La distance cherche plutôt

cherche à tout moment à briser l'adhésion acteur-personnage et spectateur-personnage. Cela passe souvent par l'emploi qu'il fait du corps et de la voix de l'acteur, mais aussi par sa propre idée de mise en scène, qui impose des contraintes importantes au jeu de l'acteur.

3.1. Les contraintes corporelles

« On ne voit plus Mlle Montez.
Elle s'est enfoncée dans le décor ou bien, il l'a recouverte.
elle est peut-être là quelque part, mais tout simplement
nous ne pouvons pas la voir, mais le film la révélera¹⁰⁷. »
Jack Smith

Les instructions corporelles d'Oliveira à ses acteurs concernent majoritairement des recommandations de placement et de posture devant la caméra, qui prennent en considération le corps dans sa totalité ou un détail comme la tête ou le regard. Ces consignes vont rapidement tourner aux contraintes dues au caractère antinaturaliste et anti-psychologisante qu'elles cherchent à déclencher. L'actrice Leonor Baldaque explique ainsi les ordres du réalisateur :

« Les indications physiques deviennent des contraintes psychologiques, la psychologie des personnages est donnée par cette mise en scène très concrète, au millimètre même, du corps de l'acteur dans l'espace¹⁰⁸. »

Ces consignes aux acteurs sont donc de trois ordres. D'abord, celles qui visent à faire s'adresser l'acteur directement à la caméra, par le moyen d'une adresse directe au spectateur du film. Il s'agit de ce que Lavin appelle des interpellations du spectateur « sans effet d'ambiguïté », trouvées dans des films où la dimension théâtrale est très présente comme *Mon Cas*, *Le Soulier de Satin*, *Les Cannibales*¹⁰⁹. Cette adresse directe est néanmoins présente aussi dans d'autres films qui ne concernent pas directement la théâtralité mais dont la mise en scène semble incrustée d'effets propres au théâtre (frontalité du plan, jeu d'acteurs). C'est le cas exemplaire d'*Amour de Perdicion ou Francisca*, deux films adaptés d'œuvres romanesques mais qui, selon les mots d'Oliveira lui-même, finissent par être davantage du théâtre que ses adaptations de pièces écrites pour la scène¹¹⁰.

Interviennent ensuite les consignes qui visent à faire parler les acteurs sans se regarder en

à stupéfier le spectateur, non à détruire ou à limiter la fascination mais à la maintenir à un autre niveau. Ainsi, à l'évidence, il reste inadéquat de faire coïncider les deux pratiques, puisqu'il ne semble pas y avoir de recoupement possible entre le cinéma d'Oliveira et la finalité politique de distanciation brechtienne », *La parole et le lien*, Thèse de doctorat, Études Cinématographiques et Audiovisuelles, Paris III, 2004, p. 255.

¹⁰⁷) « Wait for me in the bottom of the pool » (1963), repris dans *Wait for me in the bottom of the pool, the writing of Jack Smith*, Londres, Plaster Foundation, 1997, p. 38.

¹⁰⁸) Propos de Leonor Baldaque dans l'émission *Manoel de Oliveira ou le principe de l'incertitude*, France Culture, 1^{er} juillet 2006.

¹⁰⁹) *La parole et le lien*, op. cit., p. 99.

¹¹⁰) Cf. infra la discussion sur le montage, chapitre III.

face, qui actualise le parti pris de mettre « l'acteur à côté du personnage », devenu ici « l'acteur à côté de l'acteur ». Au lieu de viser directement le champ de la caméra, les personnages parlent la tête tournée vers un point anodin du champ ou du hors-champ. Cela rejoint directement la pratique de la déclamation et transforme ces dialogues rapidement en monologues, dans lesquels la dimension de la parole échangée est déconstruite à cause de la posture des acteurs, bien qu'une impression de continuité thématique soit maintenue. C'est le cas exemplaire des dialogues entre Camila et Vanessa dans *Le Principe de l'Incertitude*, où les deux femmes ont beau se livrer à un combat de forces voilé, elles sont avant tout préoccupées par la mise en valeur de leur parole (annexe 1, image 3). Cette contrainte corporelle est l'un des éléments constants dans l'ensemble de l'œuvre d'Oliveira, que ce soit dans les films de la tétralogie, dans *NON ou la vaine gloire de commander*, *Val Abraham* et *La Lettre* jusqu'aux œuvres plus récentes. L'acteur Mário Barroso commente ainsi la façon de faire d'Oliveira :

« C'est tellement rigoureux et contraignant qu'il veuille qu'un acteur parle à un autre sans le regarder, mais en regardant plutôt la caméra. Je suis persuadé que j'ai éprouvé de la facilité à le faire car je ne suis pas un acteur professionnel, qui aurait trouvé plus de résistance à le faire parce que cela, très probablement, ne correspond pas à l'image que l'acteur a de lui-même¹¹¹. »

Finalement, la troisième consigne prend en considération directement le texte et le contexte social à l'intérieur duquel les personnages vont évoluer. Cette consigne vise à faire intervenir une impression de décalage temporel lorsque le réalisateur choisit de respecter l'organisation stylistique et thématique de textes écrits voilà plus d'un siècle dans des films qui transposent l'action des récits dans le monde d'aujourd'hui (*La Lettre*, *Singularités d'une jeune fille blonde*). Dans n'importe quel autre cinéma, l'histoire de la jeune femme qui refuse de se donner à son amoureux même lorsqu'elle devient veuve et celle du jeune homme qui rompt rudement avec son amante parce qu'elle est possédée par un trouble de comportement seraient difficilement admises. Dans celui d'Oliveira, ces récits gagnent en véracité et deviennent crédibles à travers la mise en scène du réalisateur. *L'Acte du Printemps* peut être l'objet d'une analyse analogue étant donné que le texte de la Passion joué par les paysans portugais est adapté de *l'Acto da muito dolorosa paixão de Nosso Senhor Jesus Christo, conforme a escrevem os quatro evangelistas*, de Francisco Vaz de Guimarães, écrit au XVI^e siècle.

Cette contrainte peut atteindre aussi les textes contemporains, comme ceux d'Agustina Bessa Luis (*Val Abraham*, notamment). À partir du moment où le réalisateur transpose les dialogues du roman ou du conte tels quels dans son film et les dilemmes des personnages, cela constitue une entrave importante à la représentation naturaliste des acteurs. Dans ces quatre films, le traitement de la parole inflige à la mise en scène une sobriété unique. Les acteurs sont placés dans la rigidité des dialogues et des codes sociaux qui conditionnent nettement leur interprétation. Chiara Mastroianni, interprète du premier film, a pu déclarer que « la difficulté

¹¹¹) Entretien avec Mario Barroso, « À imagem do realizador », *Diário de Notícias*, 30 octobre 1992. Je traduis.

créée par un tel texte finit par servir le jeu. Cela revient à jouer avec un corset. Vous vous tenez différemment et la moitié du chemin est accomplie¹¹². »

« Jouer avec un corset » est sans doute la meilleure image de contrainte physique imposée à l'acteur, même si Oliveira dépasse la métaphore d'attachement du tronc de l'acteur et, dans un film comme *Le Soulier de Satin*, élargit cet empêchement des mouvements à l'ensemble du corps de l'acteur. En effet, dans cette adaptation de l'œuvre de Paul Claudel, Oliveira impose à ses acteurs des contraintes corporelles dignes du Beckett d'*Oh Les beaux jours*, en les soumettant physiquement à un morceau du décor. Le plan emblématique de ce film est celui maintes fois analysé du monologue de la Lune, dans lequel Marie-Christine Barrault se voit obligée de grimper sur une échelle, placée derrière un carton peint, pour ne faire apparaître que son visage dans un trou qui figure, par une peinture presque enfantine, l'astre qu'elle est censé représenter. Dans ce plan, qui « condenserait presque le film en son entier par sa sobriété et son goût de l'artifice¹¹³ », l'acteur est complètement sous l'emprise du décor et son jeu dépend de sa posture immobile et, par conséquent, de la mise en valeur du texte prononcé.

Cette sujétion, Oliveira la renouvelle à plusieurs reprises au cours du film. C'est le cas du dialogue entre doña Isabel (Manuela de Freitas) et don Ramire (Jacques Le Carpentier), transformés en cartes de tarot, à la manière des cartons peints avec un trou pour placer la tête que l'on trouve dans les fêtes foraines (image 4). Dans ces moments d'ailleurs, il est possible de se rendre compte de la proximité de Paul Claudel et d'Oliveira sur la question du jeu de l'acteur, puisque ces indications de contrainte du corps du comédien sont explicitement marquées dans le texte adapté et se conforment aisément à la conception de mise en scène du réalisateur¹¹⁴. Luis Miguel Cintra, quant à lui, subit également, et peut-être plus féroce, cette obsession pour la statique qui foudroie la mise en scène d'Oliveira. Qu'il soit attaché à un morceau du décor (*Le Soulier de Satin*), au visage quasiment escamoté derrière un épais maquillage (*Mon Cas*) ou emplâtré dans un faux corps en bois (*Les Cannibales*), l'acteur n'échappe pas à ce sentiment de gêne éprouvé par l'ensemble des acteurs d'Oliveira en ce qui concerne les entraves corporelles à une interprétation naturaliste.

« Diriger l'acteur comme un objet¹¹⁵ », écrit Jacqueline Nacache, pour parler de l'approche commune de réalisateurs comme Godard, Rossellini et Bresson du jeu d'acteur. Chez Oliveira, l'acteur est aussi un objet, immobile, corseté par la mise en scène, mais c'est un objet parlant, qui ancre son existence dans le monde diégétique avant tout par le langage oral. Cette façon singulière de voir le jeu de l'acteur est à la base de la préoccupation générale du réalisateur qui vise à traiter les éléments liés à l'individu comme des choses (le corps de l'acteur, le texte qu'il dit,

¹¹²) Entretien avec Chiara Mastroianni, *Cahiers du Cinéma* n° 535, mai 1999, p. 75.

¹¹³) M. Lavin, *La parole et le lieu*, op. cit., p. 161.

¹¹⁴) Une autre utilisation du corps de l'acteur commune à Claudel et Oliveira comprend les silhouettes, les corps d'acteurs qui dialoguent en total contre-jour aussi bien dans *Miroir Magique* et *Belle Toujours*, que dans la scène de l'Ombre Double (Deuxième journée, scène XIII) du *Soulier de Satin*.

¹¹⁵) J. Nacache, « La direction d'acteurs, un roman des origines », *La direction d'acteurs au cinéma*, op. cit., p. 27.

cf. *infra* chapitre VI, 5.1.1 « le texte comme chose ») ainsi que les choses comme des individus (cf. *infra* l'analyse sur les plans de détails, chapitre III).

3.1.1. Je ne bouge pas comme tout le monde, donc j'existe

*« Brigitte Bardot, c'est bien sûr avec Robert Bresson
qu'elle aurait dû tourner [...]
Aurait alors été réglée, peut-être une fois pour toutes,
la question de Brigitte Bardot comédienne et de son supposé parler faux,
par une arrivée dans l'univers d'un metteur en scène dont tous les interprètes,
justement, parlent faux, ou plutôt sonnent faux,
par rapport à la diction et aux conventions de jeu du moment¹¹⁶. »*
Alain Fleischer

Nous nous intéresserons ici à une dimension plus obscure et moins étudiée de l'œuvre d'Oliveira : la gestuelle des acteurs. Essayer de voir les gestes comme manifestations expressives appartient à une tradition millénaire renforcée par l'utilisation du corps de l'acteur dans le théâtre classique. Cette pratique a même eu ses théoriciens, comme Alfred Giraudet, spécialiste de l'analyse du geste à la fin du XIX^e siècle, qui se proposait d'analyser, d'après la méthode de François del Sarte, professeur de chant et de déclamation, l'expression des sentiments selon les gestes et mimiques de chaque partie du corps (sourcil, bouche, mains, etc)¹¹⁷.

Cependant, tout comme le disait déjà Stanislavski, « l'usage excessif des gestes dilue un rôle comme l'eau dilue le bon vin¹¹⁸ ». Dans cette perspective, Oliveira interdit à ses acteurs d'aller chercher dans l'excès gestuel ou dans la répétition de gestes quotidiens une quelconque identification avec le monde réel, et les oblige à ne pas entraver, par leurs mouvements, les deux objectifs majeurs de son cinéma : la non-identification avec le spectateur par un jeu naturaliste et la préférence donnée à la communication d'un texte par la parole, et non par les gestes. Nous savons bien que la conception stanislavskienne de l'acteur doit être envisagée avec prudence, si l'on veut la rapprocher du cinéma d'Oliveira, étant donnée l'optique qui était celle du théoricien du théâtre¹¹⁹. Cependant, le rapprochement devient ici possible justement car Stanislavski prévoit d'autres éléments comme l'intonation de la voix ou la souplesse des jeux de physionomie, pour remplacer la charge communicative des gestes, ce qui peut tout à fait être appliqué au rapport

¹¹⁶) « Brigitte Bardot : destin d'une image du siècle », *Faire le noir : notes et études sur le cinéma*, Paris, Marval, 1995, p. 62.

¹¹⁷) A. Giraudet, *Mimique – Physionomie et gestes, méthode pratique d'après le système de F. del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1895.

¹¹⁸) C. Stanislavski, *La Construction du personnage*, *op. cit.*, p. 97.

¹¹⁹) Il existe des différences considérables entre la conception de l'acteur chez Stanislavski et chez Oliveira. Michel Cieutat analyse quelques principes énoncés par Stanislavski dans *La Formation de l'Acteur* qui sont en contradiction avec la conception d'Oliveira, notamment : « tout comportement sur scène doit être justifié psychologiquement par une série de motivations et de justifications puisées dans le passé du personnage » ; « toute émotion exprimée doit être authentique et emprunté à la mémoire affective de chacun » ; « obligation de pratiquer l'improvisation aussi bien pendant les répétitions que durant les représentations, afin de rendre toute interprétation spontanée », « Histoire d'une méthode », *Positif* n° 473/474, juillet-août 2000, p. 39.

d'Oliveira aux gestes. En assumant la différence de gestes de ses personnages, Oliveira essaie de les inscrire dans une réalité filmique qui obéit à des préceptes de vraisemblance particuliers. « L'art s'appelle « art » parce qu'il n'est pas la vie¹²⁰ » a-t-il déclaré. Donc, on ne peut pas bouger dans un film, une œuvre d'art, comme dans la vie, semble nous dire Manoel de Oliveira.

C'est Mário Barroso, encore une fois, qui explique la démarche du réalisateur en remarquant que les acteurs ont « l'obligation de ne faire aucun geste que l'on fait dans la vie normalement¹²¹ ». Dans cette logique, le geste peut être solennellement supprimé ou effacé de l'image (le dîner sans nourriture ou boissons dans *Party* ; l'arrêt sur image au moment où le capitaine aperçoit l'explosion du navire dans *Un film parlé*). Il arrive aussi, et même plus souvent d'ailleurs, que le geste soit renforcé, exagéré ou bien ouvertement dilaté dans le temps, ce qui enlève tout caractère naturaliste à l'action. C'est ainsi que peuvent être compris le sourire enragé d'Ema lorsqu'elle affronte les sœurs Melo, son regard aux yeux grand ouverts lorsque Carlos lui touche la main pour la première fois (image 5), ainsi que l'insistance dans sa claudication (*Val Abraham*) ; l'éclat de rire machiavéliquement sur-joué de Baltar dans la grotte (*Le Couvent*) ; les corps de femmes courbées vers l'avant en signe de réflexion (Mme de Clèves, *La Lettre* ; Camila, *Le Príncipe...*, image 6) ; les allers-retours sans destin de Wanda et son mari dans le couloir de l'église (*Le Passé et le Présent*) ; la façon dont Suzy porte sa pipe et se tient devant son amant (*Inquiétude*) ; la réaction de Mme de Clèves lorsqu'elle apprend l'accident de son amoureux (*La Lettre*) ; l'entrée à cheval de José Augusto chez Camilo (*Francisca*) ; le long et silencieux dîner de *Belle Toujours* ; et finalement, la pose sexuelle et nonchalante de Luisa, bras tombants du canapé et jambes écartées, à la fin de *Singularités d'une jeune fille blonde*.

3.1.2. L'art de la pose : celui qui ne bouge pas parle mieux

« *Le jeu est l'ennemi du texte*¹²². »

J. L. Godard

Le deuxième souci d'Oliveira concernant la non-utilisation des gestes réside dans le respect des textes qu'il adapte. Si Stanislavski dit que le geste dilue un rôle, Oliveira pourrait également ajouter que le geste dilue un texte. Il dit par exemple :

« L'attention du spectateur est distraite par l'action. Si l'acteur reste plus calme, l'attention du spectateur retombe complètement sur la richesse poétique, musicale du texte, sur la qualité de ce que ce texte contient¹²³. »

¹²⁰) M. de Oliveira, « Acto de filmar e consciência fílmica no meu caso em particular », J. Fernandes, J.B. da Costa (dir.), Manoel de Oliveira vol 1/3, Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves/Civilização Editora, 2008. Nous nous référons ici à la traduction de Mathias Lavin parue dans *Trafic* n° 71, automne 2009, p. 38.

¹²¹) Entretien avec Mário Barroso par Jean A. Gili, *Positif* n° 391, art. cit., p. 12.

¹²²) Propos cité par A. Bergala, « La non-direction d'acteurs selon Godard », art. cit., p. 82

¹²³) Y. Lardeau, P. Tancelin, J. Parsi, *Manoel de Oliveira*, Paris, Dis, Voir, 1988, p. 100.

En outre, à l'époque d'*Amour de Perdition*, Manoel de Oliveira affirme que « l'idéal serait que, sur des images d'acteurs immobiles [...] un texte se fasse entendre¹²⁴. » Effectivement, Oliveira n'a jamais été aussi proche de cet idéal que dans l'adaptation cinématographique de l'œuvre de Camilo Castelo Branco. Pour cela, il suffit de se rendre compte de la façon dont Oliveira dévoile le texte de lettres échangées entre Simão et Teresa. Très souvent, les acteurs disent le texte de la lettre qu'ils sont en train d'écrire, complètement immobiles, la tête tournée non vers le papier mais en direction de la caméra. Le comble de cette utilisation du corps de l'acteur est la lettre aux intentions funèbres que Simão dit, debout derrière une porte entrouverte, comme s'il était déjà enterré : « on dirait que le froid de ma tombe me glace le sang et les os » (image 7). Cette rigidité des acteurs est également présente dans *Francisca* et *Le Soulier de Satin*, mais elle a été amoindrie avec l'évolution de l'œuvre d'Oliveira en faveur d'une expression moins statique, mais toujours assez limitée dans l'utilisation des gestes.

Ceci a, bien évidemment, un rapport direct dans le traitement du corps et de la voix des acteurs et, par conséquent, dans la conception du personnage, et finit par contaminer toute la représentation filmique. La posture des acteurs dans les films d'Oliveira est donc capitale. L'immobilité des corps des acteurs oliveiriens, fondamentale pour comprendre le rapport du réalisateur non seulement à ses interprètes mais aussi au texte et au cadrage, ne trouve d'équivalent que dans le cinéma de Straub et Huillet ou de Robert Bresson. De Bresson, Bazin disait qu'il ne demandait pas

« aux interprètes de jouer un texte [...] pas même de le vivre : seulement de le dire. Ce parti pris s'oppose non seulement à l'expression dramatique de l'acteur, mais même à toute expressivité psychologique¹²⁵. »

Ces réalisateurs revalorisent donc définitivement « l'art de la pose », notion par ailleurs critiquée par la conception classique de Boris Kazanski, et montrent l'inventivité et la richesse cinématographique du jeu d'un acteur immobile. Charles Tesson écrit que Jean-Marie Straub filme le corps humain comme « une plante ou un arbre¹²⁶ », ce qui renvoie directement à la formule de Serge Daney pour décrire le cinéma d'Oliveira : « les acteurs deviennent des paysages¹²⁷ ». Chez Oliveira, comme chez les Straub, c'est le cadrage qui emprisonne les acteurs, qui « délimite et enclot les corps selon une procédure qui [...] empêche au mouvement de

¹²⁴) Propos cités par les interviewers Y. Lardeau, P. Tancelin, J. Parsi et réitérés par le réalisateur in *Manoel de Oliveira, op. cit.*, p. 100. Parfois, Oliveira se servit des acteurs pour lire un texte à l'écran, ce qu'il fit avec Diogo Doria (qui rejoue le passage des *Frères Karamazov* où Ivan lit à son frère le passage du Grand Inquisiteur dans *La Divine Comédie*) et Agustina Bessa-Luis, qui lit des extraits d'un texte à elle sur le nouveau visage des femmes contemporaines.

¹²⁵) A. Bazin, « Le 'Journal d'un curé de campagne' et la stylistique de Robert Bresson », repris dans *Qu'est-ce que le cinéma, op. cit.*, p. 115.

¹²⁶) C. Tesson, « Les pieds sur terre – à propos de *Noir Pêché* », *Jean-Marie Straub Danièle Huillet*, Paris, Ed. Antigone, 1990, p. 54.

¹²⁷) S. Daney, « Que peut un cœur ? », art. cit., p. 38. Dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Godard emploie la même formule, mais à l'envers : « le paysage c'est comme un visage. »

prendre¹²⁸. » Ce refus du mouvement corporel de l'acteur est accentué, en principe, par le statisme de la caméra. Cependant, notamment chez Oliveira, il n'est pas uniquement lié au plan fixe, étant donné que des films comme *Le Soulier de Satin*, *Val Abraham*, *La Lettre*, *Le Principe de L'Incertitude* ou *Le Cinquième Empire* recourent souvent à des mouvements de caméra sans ébranler l'extrême rigidité de la posture des comédiens.

La démarche oliveirienne relève d'une envie de « photographier les gens qui parlent », selon la formule négative de Jean Mitry¹²⁹, mais qui a ouvertement été adoptée par Oliveira, Straub et Huillet, Marguerite Duras ou le réalisateur brésilien Júlio Bressane. C'est une conception radicale du jeu d'acteur qui finit par devenir un vrai style cinématographique. Il s'agit, en dernier instance, du socle sur lequel s'établit une certaine modernité du cinéma qui différencie radicalement Mitry de ces réalisateurs. En bref, il s'agit d'utiliser les corps des acteurs posés simplement devant la caméra pour laisser passer plus facilement et sans obstacle un texte qui devient, finalement, la pièce centrale de la représentation filmique. Ceci est le mot d'ordre de la conception de films comme *Benilde*, *Amour de Perdition*, *Francisca*, *Le Soulier de Satin*, et dans une moindre mesure, *La Lettre* et *Le Cinquième Empire*. Les acteurs d'*Amour de Perdition*, défend Evelyne Bachelier, « passent leur temps à poser [...] à essayer, face à un miroir, face à face ou face caméra ; ils semblent tous à la fois mener une ultime répétition et se visionner¹³⁰. » Ne pourrait-on pas appliquer cette description aux films déjà cités pour rejoindre l'idée du « corset » textuel qui conditionne l'interprétation de l'acteur mentionnée par Chiara Mastroianni ? Le jeu d'acteurs « corseté » de ces films devient encore plus frappant si on le compare à ceux de films comme *Le Passé et le Présent*, *Val Abraham* ou *Party*, œuvres qui misaient également sur la puissance du texte parlé (adapté d'une œuvre littéraire, théâtrale ou non), mais dont la mise en scène libérait d'une certaine façon ses acteurs de l'immobilisme.

L'immobilité du corps des acteurs oliveiriens prend une nouvelle allure dès que ce statisme est confronté à son opposé, la mobilité. Ce n'est pas un hasard si les statues ou statuettes, qui incarnent dans leur matérialité cette dichotomie entre « l'animation et la pétrification¹³¹ », sont massivement présentes dans l'univers oliveirien. Dans la séquence du meurtre du cousin Baltazar dans *Amour de Perdition* ou celle du bal dans *Francisca*, l'immobilité du corps des acteurs, apparue de manière brusque au milieu d'une séquence « animée », ne vient que renforcer et amplifier l'effet de figement de ces figures. L'art de la pose des acteurs d'Oliveira ne prend donc pas en considération uniquement l'immobilité du corps. Dans sa confrontation directe et soudaine avec

¹²⁸) E. Bullot, « Sous le plan – Note sur un photogramme de Moïse et Aaron », *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet – Conversations en archipel*, Paris/Milan, Cinémathèque Française/Mazzotta, 1999.

¹²⁹) J. Mitry affirme que l'action du réalisateur, « consiste à les faire vivre [les acteurs], à les mettre au monde, à déterminer leurs réactions réciproques et à les situer relativement entre eux [...] il ne s'agit pas de photographier les gens qui parlent », *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Paris, Editions Universitaires, 1990, p. 27.

¹³⁰) E. Bachelier, « Amour de Perdition », *Cahiers du Cinéma* n° 303, septembre 1979.

¹³¹) M. Lavin, *La parole et le lieu, op. cit.*, p. 134. Voir également l'analyse détaillée de Lavin sur l'importance du sculptural dans l'œuvre d'Oliveira.

le mouvement, le réalisateur signale l'effet de cassure que l'arrêt soudain du mouvement peut infliger au déroulement temporel du récit. Dans *Francisca*, la continuité filmique est profondément ébranlée par ce soudain figement des corps, qui non seulement arrête le temps, mais le fait aussi revenir en arrière et nous redonne à voir le même dialogue qu'auparavant.

En effet, pendant la tétralogie des amours frustrées, Oliveira se sert de cette façon de figer l'image sans arrêter la pellicule, un « arrêt dans l'image¹³² », plutôt qu'un « arrêt sur image ». Procédé aussi vieux que le cinéma, l'arrêt dans l'image d'Oliveira renvoie à celui utilisé par les premiers expérimentateurs du cinéma, comme René Clair dans *Paris qui dort* (1925) dans la mesure où il sert à évoquer l'essence de l'image filmique elle-même – le mouvement naissant d'une série d'images fixes. Cependant, alors que l'arrêt spatial des parisiens du film de Clair avait des causes scientifiques bien explicitées dans la diégèse et permettait au héros d'évoluer parmi des hommes et des femmes figés dans leurs mouvements, la fixation temporelle du corps de l'acteur d'Oliveira n'a pas d'explication scénaristique précise. Elle finit, néanmoins, par contaminer la totalité du plan et renverser même les rapports temporels à l'intérieur de la diégèse.

Mathias Lavin a déjà attiré l'attention sur l'aspect de tableau vivant que peuvent prendre certains passages de *Benilde*, *Francisca* et *Amour de Perdition*¹³³. Dans ce dernier, notamment, la famille de Simão pose devant un peintre (joué par Oliveira) pour un tableau dans une disposition de corps qui est reprise, par la suite, pour un autre plan de tableau vivant, qui évoque cette fois une scène idyllique aux tonalités claires-obscurées. D'une façon générale, il est évident que l'inertie à laquelle les corps des acteurs sont soumis dans la plupart des séquences de ces trois films favorise l'apparition de ces moments où le corps « fait tableau¹³⁴ », selon l'expression de Bernard Vouilloux. « J'aurais voulu faire des tableaux vivants, sans bouger [*sic*], avec le bruit des oiseaux dans un jardin ou les pas de quelqu'un qui marche¹³⁵ », témoigne Oliveira à l'époque de la sortie de *Francisca*. Puisque, pour le réalisateur, c'est avant tout le son et la parole qui font le mouvement au cinéma, ce que répète sans cesse le réalisateur dans ses entretiens, la voix *off* ou la parole déclamative d'un acteur immobile prend décidément à elle seule toute la charge narrative d'une bonne partie des séquences de ces films.

Du point de vue de l'acteur, cet arrêt dans l'image sert à montrer, encore une fois, la sujétion de l'acteur aux codes cinématographiques. Cette soumission est illustrée de façon exemplaire par la séquence d'*Amour de Perdition* où Simão, devant contenir sa rage de ne pas pouvoir s'entretenir tranquillement avec Teresa, se jette brusquement sur le lit et y reste complètement immobile pendant presque une minute – la seule chose qui bouge est son bras, qui

¹³²) Cf. la conférence de Philippe Dubois, « L'Effet Photo », à la Cinémathèque Française, dans le cadre du cycle de conférences *Du Mouvement et de l'Immobilité*, au Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique, le 15 mars 2006.

¹³³) Cf. *La parole et le lieu*, op. cit., p. 134-142.

¹³⁴) B. Vouilloux, *Le tableau vivant, Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002, p. 31.

¹³⁵) Entretien de Manoel de Oliveira à Jean-Claude Bonnet et Emmanuel Decaux, *Cinématographe* n° 72, novembre 1981, p. 52. Il s'agit sans doute d'une maladresse d'expression du réalisateur, les mots « sans bouger » renvoient évidemment à la posture des acteurs dans le plan.

tombe du lit, en signe d'abandon (image 8). Le corps de Simão fait alors tableau, le visage caché par la position de son corps couché sur le lit, il se laisse submerger par la tranquillité que dégage cette image. À défaut du mouvement des corps, c'est la musique et un léger changement de lumière qui prennent en charge l'écoulement du temps. Le changement de plan n'intervient que beaucoup plus tard, une fois que Simão, remis de son coup de colère, se relève, tourne un peu en rond et retourne s'asseoir sur le lit. Ces derniers moments de vide éprouvé par le personnage servent alors à montrer que, chez Oliveira, ce n'est pas l'acteur qui a le dernier mot, mais qu'il est toujours soumis, comme on le verra dans les chapitres suivants, aux impératifs de l'image filmique.

3.1.3. Le geste ne crée rien

« Moins l'acteur fait de gestes et mieux c'est¹³⁶. »
Manoel de Oliveira

Cette analyse du refus du geste n'aurait pas sa place dans notre travail si ce n'était justement pour montrer que, chez Oliveira, les gestes ne sont point créateurs, si l'on prend, bien évidemment, comme modèle la gestuelle de l'acteur cherchant l'innovation, la reconnaissance ou la proximité maximale d'une réalité corporelle. La gestuelle est la manière la plus flagrante pour identifier et caractériser le système de jeu d'un acteur. Cette analyse détaillée du geste est la base de la plupart des études actorales citées dans ce travail. Alain Masson remarque qu'il arrive souvent que l'acteur soit l'un des auteurs de son programme gestuel, ce qui renforce l'idée qu'un acteur peut devenir auteur par les gestes qu'il invente ou répète¹³⁷, ce qui est le présupposé d'ailleurs de l'analyse de Luc Moullet sur Cary Grant. Cette logique du geste créateur s'applique ainsi plus facilement aux *biopics* (les rôles de composition) et au cinéma burlesque ou comique, où la gestuelle de Chaplin, Keaton, Tati, voire de Cary Grant, devient une espèce de « marque déposée » de ces comédiens. L'existence physique des personnages de ces acteurs est totalement dépendante des gestes par lesquels ils se manifestent.

Oliveira repousse au contraire cette « affectation » des gestes, pour reprendre un terme de Kleist¹³⁸, à plusieurs reprises et pour différentes raisons, mais avec des résultats analogues. Refus de l'affectation des gestes dans une logique qui distancie personnage et spectateur ne veut pas pour autant dire refus de l'émotion : « Le rejet de l'identification ne résulte pas plus d'un rejet des

¹³⁶) Entretien avec Manoel de Oliveira, *Cahiers du Cinéma* n° 326, octobre 1981, p. 13.

¹³⁷) A. Masson, « D'où vient le geste ? », *L'acteur de cinéma : approches plurielles, op. cit.*, p. 87.

¹³⁸) Pour Kleist, l'avantage des poupées et marionnettes, c'est qu'elles ne seraient jamais affectées : « l'affectation apparaît lorsque l'âme se trouve en un tout autre point qu'au centre de gravité du mouvement », H.V. Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810), Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 14.

émotions qu'il n'y conduit¹³⁹ », soutient B. Brecht. Pourtant, des œuvres comme *Benilde* et *Francisca* trouvent justement leurs significations en grande partie grâce à un jeu proche de la transe ou du somnambulisme¹⁴⁰. Guy Scarpetta résume ainsi la démarche du réalisateur quant à l'expression des sentiments par les acteurs :

« Il [Oliveira] exclut l'identification primaire, aveugle, hypnotique (trop d'artifices sont présents pour que nous puissions être capturés), mais n'en préserve pas moins une imprégnation continue d'émotions diverses, qui ne sauraient nous laisser indifférents. Comme s'il tissait son film non de sentiments (vecteurs d'adhésion), mais d'*affects* dispersés, entre lesquels nous pouvons légèrement circuler¹⁴¹. »

L'acteur d'Oliveira ne se verrait donc pas empêché de manifester des sentiments ou des émotions, mais il ne les manifeste pas par l'imitation banale des gestes du quotidien. Le cinéma d'Oliveira s'efforce de vider d'un sens immédiat les gestes des acteurs, en les singularisant et en les empêchant à la fois d'être porteurs d'un message narratif déchiffrable instantanément et de se servir d'un « geste créateur » dans la logique du style d'un acteur. Chez Oliveira, l'acteur est bel et bien porteur d'une énergie créatrice, qui se manifeste d'une façon abstraite et quasi-involontaire et qui se matérialisera forcément dans la conception de l'image. Dans le cas particulier de Cintra, son système gestuel ne peut pas être dégagé à travers l'analyse de sa gestuelle d'acteur, mais plutôt dans l'utilisation de sa voix. Bien que la perception de la voix d'un acteur soit plus subjective que celle de la gestuelle, plus facilement identifiable et mesurable, nous essayerons d'analyser cette « voix créatrice » de Cintra dans les pages qui suivent.

3.2. Les contraintes codiques

*« Le cinéma, s'il veut être du cinéma,
devrait absolument abolir toute expression théâtrale
y compris les expressions des acteurs [...] à partir du moment où l'acteur se met à faire l'acteur
comme il le fait au théâtre,
c'est-à-dire, de vouloir s'exprimer par des gestes
– faux d'ailleurs, comme toujours –
vous ne pouvez plus rien faire de votre image¹⁴² »*
Robert Bresson

L'assertion de Bresson touche à un point central de notre étude : celle qui prévoit qu'en éliminant l'obligation de communiquer par le jeu classique de l'acteur, il est possible pour le

¹³⁹) B. Brecht, *Théâtre épique, Théâtre dialectique*, Paris, L'Arche, 1999. p. 103.

¹⁴⁰) L'aspect somnambulesque des acteurs de *Francisca* a été soulevé par João Bénard da Costa, *Os filmes da minha vida*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1990, p. 67.

¹⁴¹) « Inquiétude. Variations sur l'immortalité », *Positif* n° 451, septembre 98, p. 9.

¹⁴²) Entretien avec Robert Bresson, « Une mise en scène n'est pas un art », *Cahiers du Cinéma* n° 543, février 2000, p.4.

réalisateur de disposer plus facilement de son image, c'est-à-dire de jouer avec ses codes de mise en scène et par conséquent de créer des effets sur la performance de l'acteur. Chez Oliveira, ce précepte de liberté vis-à-vis des codes classiques de la narration cinématographique prend une telle ampleur qu'il mérite d'être envisagé en soi et non comme un simple corollaire du jeu d'acteur. Si l'acteur n'exprime rien, le réalisateur peut plus facilement lui faire exprimer ce qu'il souhaite par sa mise en scène. Par conséquent, puisque le réalisateur est plus libre d'imprimer des marques personnelles dans sa mise en scène, ceci va forcément influencer le jeu de son acteur. Bref, il s'agit d'une relation à double sens : le jeu de l'acteur, étant limité, donne une plus grande liberté à la mise en scène, et la mise en scène, plus libre, conditionne non seulement le jeu du comédien, mais détermine aussi le *casting* et la propre image du comédien. Ainsi, Renato Berta a pu déclarer que :

« Le travail d'Oliveira est de coincer les comédiens qui, du coup, trouvent d'autres moyens, d'autres ressources. Le film fini, les comédiens sont surpris par ce conflit entre le naturel et le non-naturel. On dépasse le côté fausse liberté ou ce naturalisme qui consiste à courir après les gens¹⁴³. »

Effectivement, un acteur, s'il veut rentrer dans le monde d'Oliveira, doit être conscient des inflexions que sa mise en scène et sa conception du montage infligent à son jeu et à son image – Cintra en est le meilleur exemple, comme nous le verrons. Le rapport d'Oliveira à l'acteur relève d'un paradoxe, puisqu'il valorise à l'extrême l'individualité de chacun de ses interprètes, mais en même temps, il leur donne une leçon d'humilité et de soumission au langage et aux codes cinématographiques en refusant de filmer avant tout leurs visages en tant que lieu de l'expression de l'acteur par excellence. D'abord, en ne filmant que des fragments de leur corps lorsqu'ils parlent ou agissent (les doigts de Diogo Dória dans *Francisca*, les pieds de Piccoli et d'Antoine Chappey dans *Je rentre à la maison*, le bas du corps de Leonor Silveira dans *Party*, les pieds de John Malkovich et Catherine Deneuve dans la toute fin du *Couvent* – image 10¹⁴⁴). Ensuite, en les plaçant dans un noir complet ou partiel lorsqu'ils disent leur texte (*Amour de Perdition*, *Francisca*, *Le Principe de l'Incertitude*, *Le Cinquième Empire*, *Belle Toujours*) ou trop loin de la caméra pour apercevoir leurs expressions (*Amour de Perdition*, *Francisca*). Oliveira établit ainsi un rapport de distance ou de blocage entre le spectateur et les paroles des personnages notamment dans les discussions derrière les vitres de *Je rentre à la maison* ou le plan large de la rencontre entre Séverine et Husson dans *Belle Toujours*. Finalement, en plaçant l'acteur en concurrence avec les objets du décor, soit dans les plans de détail, soit dans une mise en espace où leur corps est soumis à un objet de scène – dans la séquence du dîner de *Party*, Oliveira avait expressément recommandé à son chef-

¹⁴³) R. Berta, « Propos », *Manoel de Oliveira*, J. Parsi (dir.), *op. cit.*, p. 192.

¹⁴⁴) Encore une fois, concernant les corps des acteurs, le cinéma d'Oliveira se rapproche de celui des Straub. C. Tesson écrit ainsi que « paradoxalement, chez les Straub, si la bouche est un organe sollicité (le siège de la parole), il n'est pas représenté comme l'axe central du corps. Par contre, l'autre extrémité, celle où les corps se terminent (les pieds, les orteils) est celle qui définit entièrement la relation du corps au monde, son appartenance », « Les pieds sur terre », art. cit., p. 54.

opérateur de faire le point sur les statues et sur le gros poisson empaillé placés sur la table, ce qui laissent les acteurs légèrement flous¹⁴⁵, image 9). Oliveira se rallie ainsi à cette tendance, « peut-être marginale, mais à coup sûr significative », selon Jacques Aumont, qui traite le visage « comme un objet [...] dénué de sens, dénué de valeur [...] interdit à la contemplation¹⁴⁶. »

Le montage peut également conditionner le jeu de l'acteur. Valérie Loiseleux, monteuse attitrée d'Oliveira, se souvient de la façon dont le réalisateur prenait soin d'éviter de choisir, au moment du montage, les prises où l'on voyait « des mimiques ou des expressions du visage trop marquées¹⁴⁷ » chez les acteurs – ce fut le cas notamment de Maria de Medeiros dans *La Divine Comédie*. Au-delà du choix des prises, constatation banale de la façon dont le montage détermine le jeu de l'acteur, c'est le refus de l'utilisation classique du montage qui entraîne également une variation importante de l'utilisation de l'acteur. Le côté rigide des acteurs dans *Benilde, Amour de Perdition et Francisca* est donc indissociable des plans très longs et frontaux qui composent ces œuvres. De la même façon, dans *Francisca* encore, mais également dans *Benilde* et *Je rentre à la maison*, le choix de cadrer l'acteur qui écoute, plutôt que celui qui parle, entraîne un renversement de la fausse naturalité du champ-contrechamp, qui visait justement à pouvoir suivre de près une conversation, même si cela brisait toutes les lois de l'espace et du temps. Ce « retour aux sources » tant évoqué par Oliveira (qui est une limitation des « effets de montage » comme nous l'approfondirons dans la partie concernée), renverse aussi la manière de jouer de l'acteur, qui voit sa simple réaction à un texte entendu en hors-champ transformé en élément essentiel d'une séquence. L'acteur est donc contraint de ne jamais cesser de jouer et de maintenir sa posture, même lorsque ce n'est pas lui qui dit un texte. En outre, il est parfois obligé de répondre par des réactions corporelles à un texte qu'il n'entend pas forcément au moment du tournage – l'une des astuces de base du montage est de rajouter un texte pré ou post-enregistré à une image.

D'un autre côté, les libertés de la mise en scène quant à l'éclairage des corps des acteurs atteint son sommet dans les films les plus récents, avec la mise en place progressive de décors de moins en moins éclairés, depuis *Amour de Perdition* jusqu'au dialogue en contre-jour total de *Belle Toujours*, en passant par *Francisca*, *Le Jour du Désespoir*, *Le Couvent*, *Parole et Utopie*, *Le Principe de L'Incertitude* et *Le Cinquième Empire*.

Pour les comédiens ayant plus l'expérience de l'univers oliveirien, notamment les Portugais, la mise en scène d'Oliveira est l'occasion de jouer dans un registre qu'ils connaissent bien et où, malgré la rigidité des consignes sur l'interprétation, l'acteur est libre d'apporter sa touche personnelle au personnage. Dans le cas des vedettes internationales enrôlées par le réalisateur, la dimension qui oblige l'acteur à apporter son « moi » dans le film ne paraît pas non plus une entrave. Au contraire, cette condition devient justement la raison d'être du récit, comme lors de la

¹⁴⁵) Voir propos de Renato Berta, annexe II.

¹⁴⁶) J. Aumont, *Du visage au cinéma*, op. cit., p. 150.

¹⁴⁷) Entretien de Valérie Loiseleux. Voir annexe II.

participation de Catherine Deneuve et John Malkovich qui jouent avec leur propre image dans *Le Couvent* ou *Un film parlé*. Le cas de Michel Piccoli et Marcello Mastroianni est plus particulier étant donné que ces acteurs jouent des personnages faisant explicitement référence au réalisateur, dans un jeu où « l'acteur et le réalisateur semblent solidaires sans être confondus et sans que celui-là serve de porte-parole ou de simple substitut à celui-ci¹⁴⁸. » Mastroianni endosse même le nom, le métier, l'allure et la biographie d'Oliveira dans *Voyage au début du monde*, mais le réalisateur est lui aussi présent, même discrètement, à l'image, ce qui empêche tout risque d'amalgame complet.

La mise en scène d'Oliveira contraint certains acteurs, notamment les peu expérimentés, à une espèce de « moulage », lorsqu'elle « façonne un comédien à son image, un être foncièrement paradoxal [...] possesseur d'un véritable don d'impropriété¹⁴⁹. » Même s'ils ne sont qu'une minorité, Leonor Silveira, Ricardo Trêpa, Leonor Baldaque, Julia Buisel et Duarte de Almeida sont des acteurs créés « dans » et « par » la filmographie d'Oliveira. Il s'agit là d'une exception puisque ce sont les relations personnelles qui déterminent le choix de ces acteurs et non pas la reconnaissance de leurs compétences d'interprètes. Par exemple, Trêpa et Baldaque sont, respectivement, le petit-fils d'Oliveira et la petite-fille d'Agustina Bessa-Luis ; Julia Buisel est la scripte attitrée d'Oliveira ; et Duarte de Almeida, *aka* João Bénard da Costa, critique, théoricien et ancien président de la Cinémathèque Portugaise. On peut également noter que sa muse inspiratrice, Leonor Silveira, est ensuite devenue fonctionnaire de l'ICA (*Instituto de Cinema e Audiovisual*), l'équivalent portugais du CNC. Ces figures semblent, néanmoins, être complètement à l'aise dans cette mise en scène qui, à la fois, leur donne vie et se sert d'eux pour exister. Ce poids du cinéma d'Oliveira sur les esprits les plus néophytes est par exemple ce qui a fait dire à Chiara Mastroianni qu'elle a eu l'impression de « ne jamais avoir joué dans le cinéma » jusqu'à sa rencontre avec le réalisateur et, pendant le tournage de *La Lettre*, d'éprouver le sentiment d'être sa marionnette¹⁵⁰. Le meilleur exemple de l'action du réalisateur sur le jeu d'un acteur peu expérimenté nous est donné par Leonor Silveira :

« il faut d'emblée comprendre que c'est un univers qui ne ressemble à aucun autre. Et en tant que jeune actrice, j'ai justement une personnalité assez vierge pour être modelée par cet univers. Mais pour quelqu'un qui a tourné avec des réalisateurs différents, c'est parfois ingrat [...] puisque ce qu'il demande sur un plateau n'est pas explicable¹⁵¹. »

Leonor Silveira décrivait ainsi ce mélange entre la liberté créatrice qui peut être expérimentée par quelques-uns des comédiens d'Oliveira (ceux avec qui il noue des rapports de

¹⁴⁸) M. Lavin, « À l'épreuve de l'étranger, Oliveira en français », *Sigila* n° 21, *Entrelacs-Entrelacos*, printemps-été 2008, p. 99.

¹⁴⁹) M. Lavin, *La parole et le lieu*, *op. cit.*, p. 151. La notion de « don d'impropriété » est empruntée par Lavin à P. Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁰) Entretien à M. Ciment et N. Herpe, « On ne saura pas ce qui dit la lettre », *Positif* n° 463, septembre 1999, p. 25-29. Pendant la promotion du même film à Cannes, Chiara Mastroianni avait déjà précisé que « les indications de jeu qu'il [Oliveira] donne sont uniquement d'ordre physique et gestuel, et d'une précision fascinante », « *Inquiétude* - entretien avec Chiara Mastroianni », *Cahiers du Cinéma*, n° 535, mai 1999, p. 73.

¹⁵¹) Propos de Leonor Silveira, recueillis par Noel Herpe, *Positif* n° 451, septembre 1998, p. 22.

confiance ou symbiose, selon Silveira¹⁵²) et la rigidité des instructions de jeu et de placement des acteurs qui feront l'objet des prochaines analyses.

3.3. Le paradoxe du jeu oliveirien : comment l'acteur peut créer au milieu de tant de contraintes ?

*« Je suis plus libre que jamais.
La liberté de cœur vaut plus que tout¹⁵³. »
Teresa de Albuquerque*

Cette condition de manipulation du corps de l'acteur¹⁵⁴, de la précision des consignes concernant leurs gestes, des subterfuges du dispositif cinématographique introduits dans le but de fuir la représentation classique pousse le cinéma d'Oliveira, dans son rapport avec l'acteur, à un paradoxe : comment l'acteur oliveirien peut-il apporter son individualité créatrice parmi tant de contraintes physiques et de mise en scène ? Que peut-il apporter de son bagage professionnel, artistique et humain dans l'univers oliveirien qui le façonne, l'empêche de mettre de soi directement dans le rôle (par l'improvisation), le force à aller contre les règles déjà établies dans les représentations cinématographiques courantes et le pousse à ne pas se servir des gestes pour s'exprimer ? Bref, comment peut-il exprimer son « moi » parmi toutes les contraintes du jeu d'acteur oliveirien ?

Ces questions trouvent un début de réponse non pas dans l'affirmation d'une théorie, mais dans un film qui relève de l'exception dans la conception de l'acteur selon Manoel de Oliveira : *La Cassette*. Plusieurs dimensions font de ce film une œuvre singulière. Adaptée d'une pièce de théâtre de Prista Monteiro, *La Cassette* a été tournée entièrement en décors naturels (les *escadinhas* de São Cristovão, région populaire du centre de Lisbonne) et a utilisé grand nombre de figurants – seulement *NON ou la vaine gloire de commander* en avait demandé plus. La façon de parler des acteurs, empruntée fidèlement au texte théâtral, s'éloigne beaucoup de la manière calme et pondérée des autres œuvres d'Oliveira. Ce film a été un choc stylistique et thématique pour les habitués de l'univers du réalisateur, surtout parce qu'il succède à *Val Abraham*. C'est également une œuvre où les options d'éclairage et de montage sont utilisées de la manière la plus classique. Il est important de ne pas interpréter le classicisme de la mise en scène comme une

¹⁵²) Lors du même entretien, l'actrice ajoute que « ce que je sais faire, c'est grâce à lui ; et il me suffit à peine d'un mot pour savoir si tout va bien, s'il est content ou non. Si aujourd'hui il m'appelait pour me proposer un rôle dans son prochain film, je dirais oui, et je demanderais ensuite de quoi il s'agit », *id.*, p. 23.

¹⁵³) Tirade du personnage féminin d'*Amour de Perdition*, créée par Camilo Castelo Branco et reprise par Manoel de Oliveira dans son film. Teresa dit cette phrase en rentrant au couvent où son père l'enferme pour l'empêcher d'aimer le fils de son ennemi.

¹⁵⁴) Manoel de Oliveira a cependant déclaré : « Je n'aime pas manipuler les acteurs. Je veux qu'ils ouvrent leurs cœurs au personnage. J'aime qu'ils arrivent avec leur spontanéité », *Positif* n° 487, septembre 2001, et également dans l'entretien avec Léon Cakoff, *Manoel de Oliveira*, A. Machado (dir.), São Paulo, Cosac Naify/Mostra, 2005.

trahison des principes fondateurs du cinéma d'Oliveira : la distanciation avec la réalité et la dimension théâtrale. La séquence du ballet, en forme d'allégorie politique, qui sert d'épilogue au récit, en est une preuve. Mathias Lavin décrit ainsi le paradoxe qui se dégage de cette séquence :

« Loin de l'inscription réaliste, le film se rapproche de la fable [...] dans la volonté d'opérer un passage vers l'allégorie à partir d'une impression de réalité initiale [...] Comment peut-on interpréter la présence de ce ballet désuet, si ce n'est pour indiquer que l'espace faussement réaliste était en fait l'équivalent d'une scène ?¹⁵⁵ »

Manoel de Oliveira dit que les personnages de *La Casette* sont « les enfants d'*Aniki Bobo* qui ont grandi¹⁵⁶ », ce qui lie intimement ces deux films, les deux uniques succès populaires du réalisateur. C'est donc avant tout le jeu de l'acteur, et une certaine quête d'identification entre personnage et spectateur, qui distingue ce film de tous les autres. Cintra interprète l'aveugle qui est officiellement autorisé à mendier et dont la cassette est l'objet de convoitise de tout le quartier. L'acteur joue de manière exacerbée, avec une affectation de la voix, des cris, des grimaces et une gesticulation exagérés (image 11). Son jeu, notamment, mais aussi celui des autres comédiens, subit une surenchère d'effets dramatiques qui, s'ils ne rendent pas le petit aveugle attachant comme les personnages d'*Aniki-Bobo*, éveillent du moins chez le spectateur un mélange de sentiments proche du *pathos*, de la pitié et de la complaisance, sentiments si étrangers aux autres fictions d'Oliveira.

Dans ce film justement, que toutes ces conditions singularisent, l'apport créateur des acteurs se trouve à son niveau le plus bas, le jeu de l'acteur et l'identification aux personnages étant finalement des éléments qui paralysent un travail plus profond, non-stéréotypé, des comédiens, de la mise en scène et du film dans son ensemble. « Imiter le mieux possible, c'est créer le moins possible¹⁵⁷ », note Pierre Reverdy dans ses observations sur les rapports entre l'art et la réalité. Ceci est la preuve que plus les acteurs oliveiriens sont encadrés par une mise en scène rigide, plus ils sont créateurs et influent sur leurs rôles et sur la conception globale du film, ce qui renforce le paradoxe que nous avons annoncé précédemment. Chiara Mastroianni, son interprète de *La Lettre*, a résumé ainsi cet apparent paradoxe :

« La liberté s'acquiert dans l'acceptation de la contrainte. Elle a été possible dès que j'ai cessé de questionner ses indications. Il fallait accepter le fait qu'il était en train de construire un tableau qui ne prenait tout son sens qu'une fois le film terminé¹⁵⁸. »

Dans *La Casette*, si n'importe quel autre bon acteur avait joué le rôle de l'aveugle, le film n'aurait été guère différent. Pourquoi ces effets antinaturalistes cherchés par Oliveira, au lieu de diminuer l'apport de l'acteur ou de gommer la *persona* de comédien, servent-ils à mettre encore

¹⁵⁵) *Id.*, p. 176-177.

¹⁵⁶) Propos du cinéaste cités par Jacques Parsi, « Filmographie de Manoel de Oliveira », *Manoel de Oliveira*, J. Parsi (dir.), *op. cit.*, p. 52.

¹⁵⁷) P. Reverdy, *Le gant de crin*, Paris, Flammarion, 1968, p. 28.

¹⁵⁸) « Inquiétude – entretien avec Chiara Mastroianni », art. cit., p. 74.

plus en évidence certains aspects de son individualité ? Pourquoi en jouant avec des contraintes, les acteurs d'Oliveira seraient-ils plus maîtres de leurs personnages et capables d'influencer davantage la mise en scène ou d'être plus libres dans leur jeu ?

Cette apparente contradiction au centre de la discussion sur l'acteur d'Oliveira renvoie à un autre paradoxe, énoncé par Philippe Lacoue-Labarthe qui reprend le paradoxe qui fonde le *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot. Selon lui,

« pour tout faire, pour tout imiter – pour tout (re)présenter ou tout (re)produire, au sens le plus fort –, il faut n'être *rien* par soi-même, n'avoir rien de *propre*, sinon une 'égale aptitude' à toutes sortes de choses, de rôles, de caractères, de fonctions, de personnages [...] seul 'l'homme sans qualités', l'être sans propriété ni spécificité, le sujet sans sujet (absent à lui-même, distrait de lui-même, privé de soi) est à même de présenter et de produire en général¹⁵⁹. »

Dans le cas des acteurs d'Oliveira, le paradoxe énoncé par Lacoue-Labarthe n'est qu'à moitié vrai. Il fonctionne pour les acteurs non expérimentés cités précédemment, ces comédiens qui – à cause de leur manque d'expérience – apportent peu de leur individualité en tant que comédiens et en tant que personnes et peuvent donc être modelés plus facilement par le réalisateur.

Le deuxième cas – et ce sera celui qui nous intéressera le plus – est celui de l'acteur qui, comédien expérimenté, sait se servir de ses prédicats humains, artistiques et intellectuels, pour établir des rapports de confiance avec le réalisateur et peut ainsi influencer, par sa *persona*, non seulement le *casting* d'un film (et par conséquent, la suite de sa carrière) mais aussi les choix des réalisateurs. Nous rejoignons ici la position de Patrick McGilligan qui explique que « si un acteur possède une myriade de qualités en tant qu'être humain, sa *persona* possédera un large éventail. Plus la personnalité originelle de l'acteur sera limitée, plus limitée sera l'interprétation¹⁶⁰. »

À ces qualités, rattachées au jeu interprétatif et que j'ai appelées antérieurement innovation, inventivité et originalité (toutes très subjectives, d'ailleurs), il serait possible d'en ajouter d'autres, plus objectives : la possibilité de partager la vision du monde et de l'art avec le metteur en scène, condition *sine qua non* pour établir une collaboration étroite avec un réalisateur, et, par là, la possibilité d'être plus qu'un collaborateur, mais un véritable auteur.

4. L'acteur-auteur

« L'acteur est aussi un moteur de la mise en scène
il est presque l'auteur du film
au même titre que le réalisateur.
Les bons acteurs ont un rythme,

¹⁵⁹) P. Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes*, op. cit., p. 27.

¹⁶⁰) « L'acteur comme auteur : James Cagney, Ronald Reagan et Clint Eastwood », *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, PUR, 2007, p. 123. McGilligan se sert de cette formule pour ponctuer la différence de posture et d'approche de personnages et, finalement, de la distinction de la conception de cinéma entre James Cagney et Ronald Reagan.

un tempo particulier
Delon, par exemple, n'est vraiment bon
*que dans les rôles de perdant*¹⁶¹. »
Luc Moullet

Les réflexions autour de l'« acteur-auteur » sont celles qui cherchent chez les acteurs des instances créatrices légitimes capables d'influencer la conception formelle et thématique d'un film. Selon cette conception, les acteurs

« inventent un système de jeu qui leur est propre, indépendant de la direction d'acteur, et que leur personnalité, leur anatomie et leur façon de jouer influencent plus ou moins consciemment les films dans lesquels ils jouent¹⁶². »

Ce phénomène de l'« acteur-auteur » n'est pas un privilège du cinéma et ces analyses ne composent pas une théorie à part entière¹⁶³. Elles proposent plutôt des réflexions qui partent d'un cas de figure (généralement le comédien) et cherchent à l'appliquer à l'ensemble de ses prestations, notamment au cinéma. Ceci est le cas pour les études citées jusqu'ici, celle de Patrick McGilligan, le précurseur de la notion, celle de Richard Dyer, celle de Luc Moullet et celle de Cieutat et Viviani, sur Audrey Hepburn. Il faudrait ajouter celles de Christophe Damour sur Al Pacino, que nous venons de citer, et celle Gwénaëlle Le Gras, sur Catherine Deneuve¹⁶⁴. Pour être entièrement applicable à notre objet d'étude, l'acteur Luis Miguel Cintra, la notion d'acteur-auteur nécessite d'être reformulée, grâce au caractère particulier de Cintra-acteur-metteur en scène dans le paysage théâtral et audiovisuel portugais et européen. Cette reformulation concerne directement le statut de la *star* de cinéma.

4.1. Acteur-auteur : une notion réservée à la *star* ?

« Une grande actrice est une femme capable
d'incarner un grand nombre de rôles dissemblables,
une star est une femme capable de faire naître
*un grand nombre de scénarios convergents*¹⁶⁵. »

¹⁶¹) « Anatomie d'un personnage – entretien avec Luc Moullet », *Vertigo* n° 15, Le corps exposé, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶²) C. Damour, *Al Pacino, le dernier tragédien*, Paris, Scope, 2009, p. 7. L'ouvrage de Damour et celui de Cieutat/Viviani sur Audrey Hepburn sont les premiers numéros de la collection Jeux d'acteurs et sont issus des réflexions du GRAC.

¹⁶³) G-D. Farcy et C. Simon-Bacchi racontent que Sarah Bernhardt aurait inventé les mouvements où son personnage, La Tosca, dépose des chandeliers près du corps de Scarpia et un crucifix autour de son cou, pendant la mise en scène de Victorien Sardou à la Porte Saint Martin, en novembre 1887. Ces mouvements auraient été repris plus tard par Puccini et ses librettistes, « Quand le monstre sacré se fait dramaturge », *Double Jeu Théâtre/Cinéma, L'acteur créateur*, *op. cit.*, p. 59-63 et C. Simon-Bacchi, *Sarah Bernhardt - Mythe et réalité*, Angers, Catherine Simon-Bacchi, 1984. p. 88.

¹⁶⁴) G. Le Gras, « Catherine Deneuve, Star et/ou auteur de 'ses' films, entre *Drôle d'endroit pour une rencontre* (1988) et *Indochine* (1992) », *Double Jeu Théâtre/Cinéma. L'acteur créateur*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003 ; et « L'ambivalence de Deneuve au service du Dernier Métro (Truffaut, 1980) : perception, recomposition et utilisation de sa persona », *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, *op. cit.*, 2007.

¹⁶⁵) A. Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1939), Paris, Nouveau Monde éditions, 2003, p. 65.

Les réflexions sur l'acteur en tant qu'auteur d'une œuvre cinématographique ont été placées jusqu'ici dans un univers étranger à notre champ de recherche : celui du cinéma industriel, notamment du cinéma hollywoodien, ou alors du cinéma européen des grandes vedettes. Avoir comme objet d'études les grandes *stars*, qu'elles soient européennes ou américaines, est le point commun des analyses déjà citées. Le Gras touche à un point névralgique de notre questionnement puisqu'elle dit ouvertement que « la question de l'acteur/auteur n'est vraiment pertinente que lorsque nous avons affaire à une *star* comme Deneuve¹⁶⁶. »

Or, il nous semble intéressant de mener notre analyse sur les relations entre Luis Miguel Cintra, ses personnages et ses metteurs en scène selon la logique des *stars*, étant donné que cet acteur possède des caractéristiques que l'on accorde généralement aux vedettes sans pour autant faire partie de l'univers du cinéma commercial et du *star system*. Edgar Morin propose une liste de critères pour qualifier un acteur de *star*¹⁶⁷. Parmi ces critères, quelques-uns ne peuvent évidemment pas être appliqués à Luis Miguel Cintra.

C'est le cas tout d'abord du critère économique. Cintra joue presque uniquement dans des films européens à budget restreint. Même dans sa seule incursion dans un film de langue anglaise (*The Dancer Upstairs*, John Malkovich, 2002), il était loin de participer à un *blockbuster*. Cintra n'aurait donc pas ce pouvoir d'attirer des foules, aspect décrit par Morin comme la « *star*-marchandise [...] institution spécifique du grand capitalisme¹⁶⁸. » Les vedettes ont forcément un attrait médiatique très grand et leur vie privée donne constamment matière à la presse à scandale et à la presse *people*¹⁶⁹. Leur image d'acteur est alimentée par leur image personnelle ou mondaine et vice-versa. Or, Cintra ne prête le flanc à aucune spéculation sur sa vie personnelle et n'apparaît que très peu dans les pages des journaux – lorsque cela arrive, c'est surtout à la sortie de l'un de ses films ou de ses pièces de théâtre dans des articles au ton tout à fait respectueux et louangeur. Cintra est ainsi reconnu dans le milieu théâtral et cinématographique de son pays d'origine comme un homme à la sensibilité unique, acteur d'exception et référence éthique¹⁷⁰ et ne fait pas partie de la presse à potins qui se nourrit de l'image des *stars*.

À ces conditions économiques, il s'ajoute le fait que Cintra tourne surtout au Portugal, pays dont les acteurs de cinéma ne connaissent pas le *star system* et même ceux de la télévision semblent subir très peu les influences positives ou négatives de l'engouement public ou

¹⁶⁶) G. Le Gras, « Catherine Deneuve, Star et/ou auteur de 'ses' films ... », art. cit., p. 143.

¹⁶⁷) Selon E. Morin, la *star* serait absente « là où il manque de puissants moyens économiques, là où il n'y a pas osmose mais absorption de l'acteur par le personnage, là où il n'y a pas affinité durable entre personnage et acteur (rôles de composition), là, enfin, où il n'y a osmose entre l'acteur et le personnage que sur le plan d'un rôle secondaire », *Les stars*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶⁸) *Id.*, p. 118.

¹⁶⁹) Cf. notamment le chapitre « La star et nous », E. Morin, *Les Stars*, *op. cit.*, p. 152-172.

¹⁷⁰) Cf. les témoignages sur Cintra recueillis par M. H. Serôdio, *Questionar apaixonadamente : o teatro na vida de Luis Miguel Cintra*, Lisboa, Cotovia, 2001.

médiatique¹⁷¹. En outre, lorsqu'il tourne avec des réalisateurs étrangers, notamment espagnols ou français, c'est avec des réalisateurs qui se déploient eux aussi dans un circuit de cinéma d'art et essai : Pablo Llorca, Jean-Charles Fitoussi, Christine Laurent, Patrick Mimouni. Le critère qui éloigne définitivement Luis Miguel Cintra du rang des *stars* est celui qui rattache la vedette aux rôles de composition. Comme nous l'avons vu, Cintra n'a rien d'un acteur de composition, et lorsqu'il s'y essaie (*La Cassette*), le résultat reste en deçà de ses autres prestations.

Le critère qui permet de voir quelques attributs d'une *star* chez Luis Miguel Cintra renvoie directement à la non-identification entre personnage et acteur – « l'acteur à côté du personnage », on se souvient. Pour Morin, la *star* est cet « être mixte » qui naît du mariage entre l'acteur et le personnage à l'intérieur duquel ces deux instances ne s'engloutissent pas et lorsque le film se termine, « l'acteur redevient acteur, le personnage reste personnage¹⁷² ». Richard Dyer, un autre spécialiste de la question, qualifie ainsi la *star* pour la distinguer des acteurs ordinaires :

« Dans une conception idéale de l'acteur, l'interprète disparaît derrière le rôle [...] tandis que la *star* est toujours choisie pour ce qu'elle apporte au rôle, pour sa personnalité – qu'il s'agisse de sa personnalité médiatique 'à la ville' ou de celle qu'elle déploie habituellement dans les rôles qu'elle interprète¹⁷³. »

Il est flagrant que l'acteur et metteur en scène portugais possède cette particularité couramment associée à la vedette d'être à la fois produit et producteur d'une « contamination réciproque¹⁷⁴ », selon les termes d'Edgar Morin. Parce qu'il évolue dans un registre de cinéma dans lequel l'individualité de l'acteur est autant, voire plus, prise en compte que les traits psychologiques du rôle, Cintra n'est jamais caché derrière les mimiques d'un personnage et son individualité d'interprète prend toujours le dessus, et ce, même lorsqu'il apparaît dans un second rôle – voir supra les critères énoncés par Morin.

La démarche d'Oliveira par rapport à l'ensemble de ses acteurs renforce ce privilège accordé à l'acteur de pouvoir apparaître en tant que tel sous le « masque » d'un rôle. Tout comme Cary Grant – et les essais de Luc Moullet l'ont bien montré –, Luis Miguel Cintra garde aussi des manifestations de ces « orientations essentielles¹⁷⁵ » qui dirigent la carrière cinématographique de ces acteurs et qui sont appliquées aux personnages qu'ils sont censés incarner. Moullet dit de Grant qu'il était un « auteur, beaucoup plus qu'un Feyder ou un Coppola¹⁷⁶ ».

Cintra ne va pas aussi loin que Grant et ne pourrait pas être qualifié d'auteur au même titre

¹⁷¹) Pour montrer que le prestige des acteurs dans le cinéma portugais est une chose du passé, Grilo énumère les différentes phases de ce cinéma : « cinéma d'acteurs, années 30-50 ; cinéma d'auteurs ; années 60-90 et cinéma de producteurs années 90-... », « Pequena história do cinema português », *O cinema da não ilusão. Histórias para o cinema português*, Lisbonne, Livros Horizonte, 2006, p. 11-36.

¹⁷²) *Les Stars*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷³) R. Dyer, « Federico Fellini et l'art du *casting* », *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁷⁴) *Les Stars*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷⁵) Ces « orientations essentielles ou figures », au nombre de neuf, que Moullet identifie chez Cary Grant, recouvrent la gestuelle employée par l'acteur pour imprimer une marque personnelle à ses personnages pendant toute sa carrière. Dans le cas de Cintra, il ne s'agit évidemment pas de l'importance des gestes, nous insistons.

¹⁷⁶) *Politique des acteurs*, *op. cit.*, p. 81.

que l'acteur américain, et ce, pour deux raisons. D'abord, parce que l'acteur portugais ne travaille pas dans le même registre, souvent comique, de Grant, dont la gestuelle est propice à l'émergence des traits qui impriment, de façon facilement reconnaissable, une personnalité constante à chacun de ses rôles. Deuxièmement, parce que Cintra a souvent collaboré avec un nombre réduit de cinéastes – il se dit plutôt acteur de théâtre – et qu'il n'a pas eu la chance de Grant de s'expérimenter dans différents, et parfois antinomiques, registres de mise en scène (de Hitchcock à Cukor, de Hawks à McCarey). L'acteur portugais peut néanmoins être placé à côté de Grant et d'autres (Humphrey Bogart, notamment¹⁷⁷), dans le sens où il s'agit sans doute de ce que l'on pourrait appeler « une migration de l'acteur » de film en film, et non une « migration du personnage », cas évident chez les acteurs burlesques (Chaplin, Keaton, Tati ou Jerry Lewis) et qui sont aux antipodes de Cintra.

Au milieu de ceux-là, il existe des acteurs hybrides comme John Wayne, qui passent de film en film à la fois en tant que personnage, ou plutôt, comme un « type de personnage¹⁷⁸ », et en tant qu'acteur, reconnaissable sous les traits de n'importe quel personnage. Dans la carrière de Cintra, le type de personnage ne « migre » qu'en se subordonnant à la « migration de l'acteur ». L'acteur est grandement influencé par la vision qu'Oliveira transmet de lui dans ses films (notamment par l'utilisation de sa voix qui en fait une sorte de messager de la vérité), lorsqu'il est amené à jouer chez d'autres réalisateurs. Ajoutons à cela le fait d'être facilement reconnu, depuis longtemps au Portugal et à l'étranger, comme l'acteur préféré d'Oliveira et de jouir positivement et négativement de cette reconnaissance. Cintra affirme que cette reconnaissance, quelque peu forcée et réductrice pour l'acteur, a une influence pour beaucoup de réalisateurs étrangers. En contrepartie, pour les réalisateurs portugais,

« c'est bien le contraire ; ils n'aiment pas m'avoir dans leurs films car je suis l'acteur qui apparaît beaucoup dans les films d'Oliveira, excepté les cas plus intelligents où cette répulsion envers l'univers d'Oliveira n'existe pas¹⁷⁹. »

Pour tout cela, il nous semble légitime de mener une étude sur Cintra dans la même perspective que les réflexions portant sur d'autres *stars* telles que Cary Grant, James Cagney ou Catherine Deneuve. Cependant, l'expérience unique de l'acteur portugais demande que nous développons une autre terminologie que celle d' « acteur-auteur ».

4.2. De l'acteur-auteur à la « figure d'autorité de l'acteur »

¹⁷⁷) La puissance symbolique de l'acteur Bogart, directement liée aux œuvres qui l'ont construite, est ainsi décrite par Stanley Cavell : « 'Bogart' veut dire 'la figure qui a été créée dans un ensemble de films donnés [...] si ces films n'existaient pas, Bogart n'existerait pas, le nom 'Bogart' ne signifierait pas ce qu'il signifie », *La Projection du monde* (1971), Paris, Belin, 1999, p.57.

¹⁷⁸) Selon Luc Moullet, « il y a une formidable unité dans l'œuvre de John Wayne, ou tout du moins dans ces meilleurs films : la vieillesse, la décrépitude, le temps qui passe », *Politique des acteurs, op. cit.*, p. 61.

¹⁷⁹) Voir annexe II.

En effet, le statut d'auteur d'un film peut revenir à l'acteur de deux façons. D'abord, si l'acteur participe effectivement à l'une des étapes de la construction du film qui lui octroie le droit d'être co-auteur présumé, à savoir : le scénario, l'adaptation, le texte parlé, les compositions musicales, ou alors s'il est lui-même le réalisateur du film. Ces cas où l'acteur aurait une contribution effective et mesurable (son nom en tant que scénariste ou réalisateur est bien explicité sur le générique) vont de Charles Chaplin à Clint Eastwood, d'Eric von Stroheim à Nanni Moretti, en passant par les cas sporadiques des acteurs scénaristes (Emma Thompson dans *Raisons et Sensibilité*, 1996 et *Orgueil et Préjugés*, 2006 ; et Ben Affleck et Matt Damon dans *Will Hunting*, 1997). Quoique relevant de l'exception, ces cas de figures sont tout de même plus nombreux que ceux qu'on analysera plus profondément.

La dimension créatrice de l'acteur qui nous intéresse ici est justement celle où le comédien ne signe ni scénario ni mise en scène mais arrive à imprimer une marque personnelle à la construction du film et à sa mise en scène. C'est dans cette perspective que le terme « acteur-auteur » a été forgé par McGilligan en 1975 pour étudier l'apport créatif de James Cagney dans les films où il apparaît en tant qu'acteur. Depuis le début des années 90, on remarque un regain d'intérêt pour la question, suscité par l'essai de Luc Moullet, qui milite ouvertement en faveur des acteurs chez qui il voit des instances créatrices pures.

À l'opposé de quelques ces acteurs analysés par ces théoriciens, Luis Miguel Cintra travaille dans une réalité bien distincte de celle du *star system* hollywoodien et n'a jamais cherché à rivaliser avec ses réalisateurs ou ses scénaristes, comme c'est le cas pour James Cagney. En outre, il ne s'est jamais non plus essayé à la mise en scène de cinéma comme Clint Eastwood, John Wayne ou Cagney. Pour tout cela, il serait plus approprié de parler d'une « figure d'autorité » – figure créatrice influençant naturellement et légitimement la construction d'un plan ou d'une séquence – plutôt que d'un vrai « acteur-auteur ». Pour décrire le statut particulier de John Wayne, un acteur qui crée non par les gestes mais simplement par sa présence, Moullet propose le terme d'« auteur par intérim¹⁸⁰ », que nous jugeons trop irrégulier pour parler d'une présence si constamment créatrice comme celle de Luis Miguel Cintra. Nous gardons néanmoins cette idée d'une création par la simple présence, qui sera l'une des manifestations de la « figure d'autorité » de Cintra. La première à être analysée, néanmoins, est celle qui est liée au moment du *casting* du film, où la *persona* de l'acteur va jouer un rôle prépondérant dans l'attribution d'un personnage par le réalisateur.

5. Les manifestations de la figure d'autorité de Luis Miguel Cintra

¹⁸⁰) L. Moullet, *Politique des acteurs*, *op. cit.*, p. 62.

*Manoel prend possession de l'acteur, ou du personnage,
ou de la vie qui est entre l'un et l'autre,
où il retrouvera ce qu'il a imaginé, dans un rêve quelconque[...]
temps d'une étrange délivrance jusqu'à une implacable appropriation
et ce qui a commencé par être un honneur se transforme en défi
jusqu'à ce que ça devienne un vertige¹⁸¹. »*
Manuela de Freitas

L'utilisation de Luis Miguel Cintra dans la filmographie d'Oliveira relève d'un dernier parti pris du réalisateur concernant ses comédiens. Le corps et la voix de l'acteur sont à la fois le champ d'action et le résultat de la relation qu'Oliveira établit, de manière diluée dans le temps, avec la plupart de ses comédiens. Cintra est alors un condensé de l'acteur oliveirien, avec lequel le réalisateur entretient des relations parfois fort tendues et paradoxales mais d'autant plus prolifiques qu'elles démarquent l'interprète des films du réalisateur de la plupart de ses pairs.

5.1. Le *casting* : créer par la voix et la parole

Il est couramment admis que le choix de l'acteur est l'un des points centraux du moment de la préparation du film, un premier choix qui déterminera la forme finale de la mise en scène. Dans le cas d'Oliveira, ceci devient encore plus flagrant car il entretient avec ses interprètes des relations de proximité et de complicité. Le *casting* fait donc partie des choix de mise en scène, choix opérés au préalable et, souvent, de façon arbitraire puisque les conditions économiques ou pratiques d'un tournage (budget, planning de tournage) ne permettent pas toujours à un réalisateur de pouvoir disposer entièrement des acteurs ou actrices qui lui conviennent le mieux.

Alain Bergala dénombre trois actions qui orientent normalement le *casting* dans le cinéma : « choisir », qui correspond au *casting* traditionnel ; « rencontrer », lié au hasard de toute rencontre dans la vie ; et « élire », lorsque l'acteur élit « souverainement, hors de toute comparaison avec d'autres postulants ni même avec le pseudo-personnage¹⁸². » La plupart des castings au cinéma se font à travers le choix du réalisateur parmi des candidats qui se présentent, le *casting* traditionnel. Il existe néanmoins des cas comme celui de Pasolini, qui se laissait aller au gré des rencontres et trouvait ainsi les acteurs pour ses films. Dans *Carnet de notes pour une Orestie africaine*, film préparatoire d'un film à venir, le réalisateur s'amuse à filmer des Africains et à les imaginer comme ses personnages pour une adaptation de la tragédie d'Eschyle qu'il prépare.

Le rapport qui unit Cintra et Oliveira est tributaire de la dernière modalité de *casting* : l'élection. Le comédien n'a jamais dû passer un *casting* pour figurer dans les films d'Oliveira, tout

¹⁸¹) « Em representação », *Manoel de Oliveira*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1981, p. 61. Manuela de Freitas est l'interprète de Raquel dans *Francisca* et de Noêmia, dans *Le Passé et le Présent*.

¹⁸²) A. Bergala, « De l'impureté ontologique des créatures de cinéma », art. cit., p. 27.

comme la plupart de ses acteurs. La relation qui s'est établie au fur et à mesure que la complicité entre les deux hommes se solidifiait n'est comparable qu'avec celle qui unit le réalisateur à sa muse, Leonor Silveira, trouvée, quant à elle, par le moyen d'un casting traditionnel en 1988 (*Les Cannibales*). Par la récurrence de leur présence et par les liens intimes entre le réalisateur et ces deux comédiens, Cintra et Silveira sont les interprètes qui personnifient le mieux cette influence que peut avoir le comédien sur le réalisateur. Le cas de Leonor Silveira serait également intéressant à étudier, notamment dans le film *Party* où le réalisateur joue au chat et à la souris avec Leonor (personnage et actrice) dans une ronde de séduction en se servant de son *alter-ego* joué par Michel Piccoli. Nous trouvons néanmoins, par les raisons explicitées avant, que celui de Cintra offre plus de variétés et de défis à l'analyse étant donné que le comédien possède une solide carrière d'interprète en dehors des films d'Oliveira.

En parlant de Leonor Silveira, il est flagrant de remarquer qu'Oliveira n'a pas le même rapport avec ses acteurs et ses actrices. Le « désir » qu'il a pour ses interprètes, bien que présent dans les deux cas, varie selon le sexe du comédien. S'il s'agit de Leonor Silveira ou des autres interprètes féminines qui lui ont « succédé » (Leonor Baldaque, Catarina Wallenstein), ce « désir » passe par la voie de la séduction ou par les pulsions sexuelles refoulées – Oliveira ne se permet de dénuder son actrice fétiche que lorsqu'elle joue Ève dans *La Divine Comédie*. Dans le cas de Luis Miguel Cintra, il s'agit d'un « désir » de l'acteur, qui passe par le respect de l'homme, du professionnel de théâtre et par la véracité et la clarté du discours véhiculé par la voix de l'acteur.

Pour revenir au *casting*, c'est pour Manoel de Oliveira à la fois un moment de souffrance et de plaisir. Le réalisateur subordonne même le succès ou l'échec d'un film aux choix des interprètes¹⁸³. Puisqu'il possède assez de notoriété dans le milieu du cinéma d'auteur, le réalisateur peut se permettre de choisir parmi les plus grands interprètes de son pays d'origine et même de l'étranger. Pourtant, ironiquement, il va choisir une dizaine de comédiens pour se relayer dans ses films, notamment dans les plus récents.

Parmi ces acteurs, Luis Miguel Cintra a une place d'honneur. Le comédien est présent dans 18 des 23 longs métrages tournés par Oliveira depuis 1985, année de leur première collaboration (*Le Soulier de Satin*). Ce film concrétise un désir couvé depuis dix ans par le réalisateur, celui de faire entrer l'acteur dans son monde artistique. Auparavant, Oliveira lui avait proposé de jouer le rôle du cousin Eduardo, dans *Benilde ou la vierge mère*, invitation que Cintra avait déclinée parce qu'il se sentait dans un moment trop politisé pour jouer un texte apparemment assez peu politique comme celui de Régio. Ensuite, l'acteur a également refusé le rôle du cousin Baltazar dans *Amour de Perdition*, en estimant qu'il devait jouer Simão, le rôle principal¹⁸⁴. Après tant de refus, Cintra débute dans l'image d'Oliveira avec le personnage principal du film-fleuve qu'est *Le*

¹⁸³) « Cela m'angoisse, le choix des acteurs. Si je choisis mal un acteur, c'est perdu d'avance. Si je choisis bien, le film sera réussi », entretien du réalisateur à Leon Cakoff, *Manoel de Oliveira*, A. Machado (dir.), *op. cit.*, p. 30.

¹⁸⁴) Pour ces précisions sur les choix de Luis Miguel Cintra, voir annexe II.

Soulier de Satin. Cintra tiendra le rôle principal dans six autres films d'Oliveira, place qui, jusqu'à son apparition, était dévolue à Diogo Dória.

Mais l'adaptation cinématographique de la pièce de Paul Claudel n'est pas vraiment la première collaboration entre Oliveira et Cintra. Deux années auparavant, en 1983, Cintra prête sa voix à la récitation d'un poème du père Antonio Vieira dans *Lisbonne Culturelle*. Cela fait du prêtre portugais, « l'empereur de la langue portugaise » selon l'expression du poète Fernando Pessoa, le premier personnage de l'acteur dans la filmographie d'Oliveira, rôle qu'il reprendra d'ailleurs dans *Parole et Utopie*. Cintra n'apparaît pourtant pas à l'image de ce film, ce qui renforce l'utilisation de la voix de Cintra comme élément moteur de leur collaboration. À plusieurs reprises, par ailleurs, la voix de Cintra va précéder l'apparition de son corps, comme dans *Le Cinquième Empire* et *Un film parlé*. À travers cette mise en valeur de sa voix, Cintra détermine, dans un certain sens, le type de personnage qui lui est attribué.

Même si Oliveira évite tout effet psychologisant des personnages, le réalisateur a plutôt tendance à offrir à Cintra des personnages forts ou qui prennent un certain relief sur les autres. Le réalisateur a même avoué qu'il avait finalement trouvé plus approprié que l'acteur ne tienne pas le rôle du cousin Eduardo dans *Benilde ou la Vierge Mère* – le jeune homme promis en mariage à la protagoniste, complètement aveugle par sa passion pour Benilde et manipulé par sa mère –, « à cause de la fragilité du personnage qui était en contradiction avec la forte personnalité de Luis Miguel, en tant qu'acteur, avec sa voix puissante¹⁸⁵. » Cela n'a pas pour autant empêché l'acteur d'être choisi pour jouer des personnages « effacés », comme Carlos Paiva, de *Val Abraham*, rôle dans lequel Cintra fait néanmoins preuve d'une « pulsion créatrice involontaire » qui dépasse le rôle du mari trompé et le met au cœur de la création formelle d'un plan (cf. infra 5.2.1)¹⁸⁶.

5.1.1. Cintra : « corps conducteur » des vérités oliveiriennes

*Cintra a un côté Glória de Matos et un côté Leonor Silveira,
il possède « l'école » et « la spontanéité¹⁸⁷. »
Manoel de Oliveira*

Le rapport au texte, compris comme un instrument de base qu'il faut à la fois respecter et retravailler par la voix du comédien, ainsi que la façon de comprendre le travail de l'acteur sont deux dimensions qui unissent le travail de Manoel de Oliveira et celui du metteur en scène de théâtre Luis Miguel Cintra. La charte de conduite du Teatro da Cornucópia, dont Cintra est le

¹⁸⁵) A. de Baecque, J. Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, op. cit., p. 107.

¹⁸⁶) Concernant le rôle de Carlos, Cintra a pu déclarer : « Carlos est un raté, pour moi c'est plus difficile de jouer un personnage comme ça, je suis plutôt à l'aise en jouant des personnages forts, comme ceux que je joue chez Oliveira. C'est cependant un défi rigolo et complètement différent qu'il me fait. D'ailleurs, je sens qu'il me provoque d'une manière différente à chaque film », interview de Luis Miguel Cintra, *Publico*, 20 novembre 1992.

¹⁸⁷) Propos du réalisateur dans l'entretien filmé constant de l'ouvrage *Ao correr do tempo. Duas décadas com Manoel de Oliveira*, op. cit.

directeur, prévoit que la compagnie fait « un théâtre qui part du texte, de la construction et destruction du texte, une relation de passion avec la parole¹⁸⁸. » Cette importance de la parole est l'élément légitimateur du travail créateur de Cintra à l'intérieur de la filmographie oliveirienne, et renvoie directement à la première facette de l'emploi de Cintra comme « figure d'autorité » dans les films d'Oliveira : la puissance du discours énoncé par la voix de l'acteur, ce qui devient déterminant pour l'attribution de ses rôles. « Il reconnaît dans ma voix et dans ma présence une capacité à rendre vraisemblable ou sérieux le discours que j'interprète¹⁸⁹ », estime Cintra, à propos de cette récurrence des rôles portés par la voix. Ceci représente une responsabilité encore plus grande pour l'acteur puisque, comme nous l'avons vu, Oliveira a plutôt l'habitude de bannir les gestes et les mouvements exagérés des acteurs, ce qui augmente la charge de la voix comme instrument principal du jeu d'acteur et élément déclencheur des actions et du récit.

Luis Miguel Cintra incarne donc pour Oliveira une première manifestation du concept de « l'acteur comme corps conducteur », utilisation complémentaire du concept inventé par Alain Bergala¹⁹⁰. Le corps et la voix de Cintra, plus que tout autre interprète, vont être mis à disposition de la transmission d'un texte, à la bonne entente et à la pleine compréhension de celui-ci. L'emploi de l'acteur dans la filmographie d'Oliveira répond au besoin de la manifestation du concept de « sous-texte » défendu par Stanislavski. La façon dont Cintra dit les mots imaginés par Oliveira (ou retravaillés par lui, dans le cas des adaptations) va le démarquer de tous les autres acteurs oliveiriens et lui donner une place centrale dans la filmographie du réalisateur. Les personnages incarnés par Cintra portent, ainsi, d'une certaine manière, le secret du titre et/ou de l'essence de quelques œuvres – secrets plus ou moins énigmatiques qui seront dévoilés, soutenus ou expliqués systématiquement par sa voix. Cintra devient alors le « pôle émanateur de paroles » (et d'images) par excellence, en même temps qu'il est aussi récepteur des paroles (et des actions) des autres. C'est cela la manifestation de la « voix créatrice » de l'acteur.

Dans *Mon Cas*, c'est Luis Miguel Cintra, dans le rôle d'un Inconnu – personnage beckettien sans nom et sans profil défini – qui vient sur le devant de la scène pour raconter « son » cas, ce qui déclenche chez les autres personnages une nécessité de parler à leur tour de « leurs » cas. C'est Cintra, dans le rôle de l'Aveugle, qui possède la petite boîte magique (*La Cassette*), l'objet des désirs de tous les autres personnages et l'élément qui donne le ton du film : récit sur les

¹⁸⁸) L.M Cintra, « A Cornucópia, um projeto », Vértice II série n° 48, maio-junho de 1992. p. 98. On remarquera que d'autres points de la charte de conduite du travail théâtral de la Cornucópia sont proches de la démarche d'Oliveira, à savoir : « un théâtre qui ne se substitue pas à la vie ou qui ne se confonde pas avec elle [...] qui montre ses coulisses ; un théâtre qui assume son artificialité ; un théâtre qui refuse la simple décoration, le superflu, qui fuit les maniérismes. »

¹⁸⁹) Voir annexe II.

¹⁹⁰) Bergala développe le concept de « corps conducteur » à partir de son étude sur Jean-Luc Godard (*Godard au travail, op. cit.*). Cf. également « L'acteur comme corps conducteur », conférence présentée à la journée d'études actorales *Ontologie de l'acteur cinématographique*, organisée par le GRAC (Groupe de recherche sur l'acteur de cinéma), à l'INHA, Paris, le 7 février 2009. La notion de « corps conducteur », en opposition à celle de « corps combustible », se réfère surtout aux acteurs du cinéma moderne, acteurs qui ne se limitent pas aux contraintes d'une interprétation pseudo-naturaliste et à la construction traditionnelle d'un personnage.

convoitises humaines.

C'est aussi Cintra qui, comme l'ami et confident de Camilo Castelo Branco, Freitas Fortuna, devient le destinataire des derniers vœux de l'écrivain d'être enterré dans la tombe de la famille de Freitas, pierre tombale qui apparaît justement dans le dernier plan du film. *Le Jour du Désespoir* présente aussi une utilisation volontairement ambiguë de la voix de Cintra, ce qui en augmente la puissance énonciatrice. Lors de la lecture d'une lettre de Camilo à son ami sur la pension que l'écrivain devrait recevoir du gouvernement à cause de son fils handicapé, Cintra, en tant que le récepteur de la lettre, s'adonne à une lecture en voix *off* du texte intégral de la missive. Ceci entraîne une confusion étant donné que Cintra n'apparaîtra en tant que personnage de l'ami de l'écrivain que plus tard, alors que sa voix aura déjà été entendue à l'écran. La voix de Cintra dépasse ainsi « l'emballage physique » de son personnage (Freitas Fortuna) puisqu'elle remplace, pour un bref moment, la voix *off* de Camilo, jusque-là prise en charge par Mário Barroso, interprète de l'écrivain.

Le même principe d'utilisation multiple de la voix de Cintra se vérifie dans *Le Cinquième Empire*. L'apparition du personnage de Simão, le cordonnier béat, est précédée par sa voix *off* lorsque le roi D. Sebastião adresse ses vœux à Dieu devant une tapisserie représentant un homme agenouillé, regard tourné vers les cieux et mains jointes en signe de prière. Il s'agit en réalité d'une peinture représentant le roi portugais Afonso Henriques, premier roi du Portugal, en train de recevoir un supposé message divin de la victoire des armées portugaises dans la bataille d'Ourique (1139). La voix de Cintra, encore une fois, dissociée au premier abord du corps de son personnage, est intentionnellement associée à celle de Dieu par la mise en scène (on l'entend avec un léger effet d'écho) et par des éléments scénaristiques (D. Sebastião croit vraiment entendre la voix de Dieu). Simão sort alors de derrière le rideau, joue avec l'ambiguïté divin/humain et finalement reprend son rôle qui fonctionnera comme une espèce de voix de la conscience du « roi caché », le seul à avoir le courage de dénoncer ses projets de conquête comme une folie des grandeurs. L'organisation spatiale des corps d'acteurs renforce cette image de voix de la conscience car Simão est souvent montré debout, parlant à l'oreille du roi assis.

Lorsqu'il se voit engagé pour jouer de petits rôles, Luis Miguel Cintra reçoit, par les choix scénaristiques d'Oliveira, une tâche importante qui le porte au-delà de la fonction d'un second rôle. Ainsi, dans *La Lettre*, c'est à monsieur Da Silva (nom typiquement portugais pour un autre personnage aux accents sophistiqués évoluant avec aisance dans un milieu aristocratique parisien) que revient la tâche de présenter Madame de Clèves (Chiara Mastroianni) à celui qui sera l'objet de son amour et la raison de sa perte (Pedro Abrunhosa). Ou bien dans *Christophe Colomb, l'énigme*, Cintra n'apparaît que dans les dix dernières minutes avant la fin pour couronner la quête de Manuel Luciano et de sa femme, en leur montrant le musée de la ville de Porto Santo, lieu de mémoire des navigations portugaises. Non par hasard, Cintra y est amené à réciter un poème, O

Monstrengo (*Le Mastodonte*), de Fernando Pessoa, qui raconte comment le roi D. João II, en entreprenant l'un des premiers voyages transatlantiques, défie les mystères de la profondeur de l'océan.

Dans *Un film parlé*, Cintra se voit détenteur de certaines propriétés réservées, selon les règles de l'univers oliveirien, aux personnalités et artistes : celle de jouer son propre rôle. Tout comme la pianiste Maria João Pires (*La Lettre* et *La Divine Comédie*), le chanteur Pedro Abrunhosa (*La Lettre*), la harpiste Ana Paula Miranda (*Singularités d'une jeune fille blonde*) et Manoel de Oliveira lui-même (qui « joue » le réalisateur dans *L'Acte de Printemps*), Cintra est « l'acteur portugais » – il est décrit ainsi dans le générique – rencontré par le professeur jouée par Leonor Silveira et sa fille, en Egypte. « Je sais bien qui vous êtes, vous êtes acteur, je vous ai déjà vu jouer plusieurs fois à Lisbonne, je suis votre admiratrice [...] vous n'êtes pas un inconnu comme moi », lui lance le personnage de Silveira, mettant ainsi une nette distanciation entre la mise en corps de son personnage (qui inclut une utilisation de la parole très peu naturaliste) et celle de Cintra. Oliveira réitère ce goût de rassembler Cintra-personnage et Cintra-acteur dans *Singularités d'une jeune fille blonde*, où l'acteur apparaît pendant la soirée culturelle. Le présentateur invite les spectateurs à applaudir « le grand Luis Miguel Cintra », avant que celui-ci ne s'adonne, encore une fois, à la lecture du poème *Le Gardeur de Troupeaux*, d'Alberto Caeiro, un hétéronyme de Fernando Pessoa.

Même s'il ne l'a jamais engagé pour jouer ses *alter-egos* – comme Mastroianni ou Piccoli –, Manoel de Oliveira s'est servi de Cintra pour jouer des personnages porteurs de nobles valeurs, un héraut de vertus, notamment religieuses et humaines, auxquelles Oliveira est attaché en tant qu'humaniste et croyant. Cintra incarne des personnages appartenant à la catégorie que Philippe Hamon appelle « personnage-embrayeur », qui sont « la marque de la présence en texte de l'auteur [...] personnages porte-parole¹⁹¹. » C'est le cas du Prophète (*La Divine Comédie*) qui sert de contrepoids idéologique à l'athéisme et au désenchantement du très rationnel Philosophe (Mário Viegas) ; et celui de l'un des précurseurs dans la défense de la reconnaissance des droits humains, le père Antonio Vieira (*Parole et Utopie*). Par analogie avec l'intellectualisme et le raffinement de Manoel de Oliveira, le personnage Daniel Roper (*Le Principe de l'Incertitude*) peut également être vu comme un prolongement de la personnalité du réalisateur, un homme au goût épuré, descendant de noble lignage, respecté de tous et profond connaisseur des comportements féminins¹⁹². C'est dans ces films que Cintra incarne le mieux le corps conducteur des vérités et des valeurs si chères à Manoel de Oliveira. L'exception vient ici renforcer la règle générale, puisque le seul personnage

¹⁹¹) P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » (1972), repris dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 122.

¹⁹²) Ce personnage filmique garde néanmoins un peu de la connotation homosexuelle du personnage romanesque d'Agustina Bessa-Luis. Elle écrit : « ils [les Roper] étaient sexuellement indéterminés, ils se faisaient les chevaliers servant de femmes élégantes [...] on ne pouvait pas fréquenter les Roper sans bien connaître son Proust. Le jeudi après-midi, jour qu'il [Daniel Roper] consacrait aux femmes et à un brin de galanterie, donnant ainsi à ses vieilles bonnes la satisfaction de lui voir l'air hétérosexuel », extraits du roman *Jóia de Família*, Guimarães editores, Lisbonne, 2001, p. 63 et 150. Le passage cité est repris de la traduction française, *Le Principe de l'Incertitude* 1, Paris, Éditions Métailié, 2002.

à caractère douteux interprété par Cintra est Filipe, le faussaire (*Miroir Magique*), qui s'inscrit, nous l'avons déjà vu, plutôt dans une logique de filmer un acteur plutôt que de faire passer, à travers le personnage, une psychologie quelconque.

5.1.2. **NON ... ou le statut définitif des figures d'autorité par la parole**

Le pouvoir évocateur et performatif d'images et de faits incarné par les personnages de Cintra, comme dans *Mon Cas* et *Le Cinquième Empire*, atteint son comble avec le sergent Cabrita de *NON ou la vaine gloire de commander*. Un procédé similaire, quoique de moindre ampleur, est utilisé aussi dans *Le Principe de l'Incertitude*, où Daniel Roper (Cintra) convoque, en parlant avec son frère Torcato (José Manuel Mendes) les personnages principaux du récit qui deviendront image, c'est-à-dire le récit principal de l'œuvre. L'envie de transformer le personnage de Cintra en conteur est encore une fois présente car, dans le roman d'Agustina Bessa Luis, Daniel et Torcato Roper sont des personnages secondaires qui, malgré une grande interaction avec les personnages principaux, ne sont pas les narrateurs de l'histoire. Dans le film, d'un autre côté, la conversation entre les frères déclenche l'histoire de Camila, Vanessa et Touro Azul.

Selon Michel Chion, l'une des trois utilisations de la voix au cinéma est celle où « le son de la parole a une valeur de *texte* en soi », où le son est alors « le porteur du verbe, du Logos qui, en une minute, fait surgir la création¹⁹³. » Ceci est un procédé souvent utilisé par les auteurs de film pour mettre leur histoire en marche (Guitry, Welles, Fellini, Truffaut, Monteiro, Duras), procédé que Chion décrit en ces termes :

« Quand on donne à un personnage de la fiction le droit de dicter l'enchaînement des plans et d'être le maître des images [...] les raccords entre images peuvent n'avoir aucune logique propre et sont à la merci du texte-roi et de sa puissance déchaînée¹⁹⁴. »

Dans *NON ou la vaine gloire de commander*, la logique d'une reconstitution historique ordinaire et avant tout informative se perd à partir de la convocation systématique de l'Histoire à travers la parole et par le fait que les acteurs interprètent plusieurs rôles à la fois. Cintra n'est pas ici un personnage ordinaire, à force d'en être plusieurs, et il ne s'identifie vraiment à aucun d'entre eux. Il est plutôt une espèce de vecteur déclencheur d'un flux d'images et de paroles, personnage « à la valeur instauratrice, presque démiurgique¹⁹⁵. » En dernière instance, c'est l'acteur Luis Miguel Cintra qui narre le film, en se servant du pouvoir évocateur de sa voix « dévissée » de son corps de personnage et « revissée » directement à son corps d'acteur¹⁹⁶. Tout cela n'est possible que

¹⁹³) M. Chion, *La toile trouée. La parole au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1988, p. 94.

¹⁹⁴) *Id.* p. 96.

¹⁹⁵) M. Lavin, *La parole et le lieu, op. cit.*, p. 97.

¹⁹⁶) La notion de voix « dévissée » d'un corps, voix errante, est de Marguerite Duras, citée par M. Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1982, p. 109. Oliveira ne pousse pas son procédé aussi loin que la réalisatrice

grâce à l'utilisation infatigable et constante qu'Oliveira fait du corps et de la voix de Cintra depuis plus de vingt ans : dissociation voix-corps entre personnage et acteur, distanciation personnage-acteur, fait de jouer plusieurs personnages dans un même film, récurrence de sa présence, luxe de faire partie de l'univers oliveirien jouant son propre rôle.

5.2. La *persona* créatrice de Luis Miguel Cintra

La deuxième manifestation des figures d'autorités de Luis Miguel Cintra concerne d'une façon plus générale la place de l'acteur à l'intérieur de l'œuvre d'Oliveira et son rapport avec d'autres réalisateurs. Elle met en jeu également la surpuissance de l'acteur par rapport aux réalisateurs qui l'engage (« qui dirige qui ? », comme Frédéric Sojcher réaffirme l'actualité de la question – cf. supra, sous-partie 3, p. X). Selon Patrick McGilligan, il existe des acteurs

« dont la *persona* est assez puissante pour dicter un certain mode d'écriture et de récit, pour lui permettre de communiquer directement avec le public en passant outre les intentions des scénaristes et des réalisateurs¹⁹⁷. »

Peu d'acteurs ont réussi l'exploit de passer « outre les intentions des scénaristes et des réalisateurs ». C'est le cas de James Cagney et Clint Eastwood. Selon McGilligan, Cagney imposait la même structure formelle et thématique entre les films où il apparaissait comme acteur et qui étaient réalisés par des metteurs en scène peu expérimentés. En commentant les réflexions de McGilligan, Richard Dyer constate que

« les films tournés avec des réalisateurs comme Lloyd Bacon, William Keighley et Roy del Ruth se ressemblent remarquablement et ressemblent davantage aux films que Cagney a tournés avec d'autres réalisateurs qu'à d'autres films de ces réalisateurs avec d'autres vedettes¹⁹⁸. »

Cagney avait également un rapport particulier avec les responsables de l'écriture du scénario de ses films. McGilligan raconte qu'« il était à l'aise avec les scénaristes et dès 1930, il devint leur ami, parlant avec eux pour dépasser les contraintes imposées par les studios pour ses films/véhicules¹⁹⁹. » L'influence de Cagney sur les films où il joue est donc non seulement symbolique mais concrète (on le voit presque en gangster menaçant « suggérer » aux scénaristes des idées de séquence ou de dialogues).

Il en va de même pour Clint Eastwood. L'acteur-réalisateur est un vrai « auteur-acteur »

d'*India Song*, mais l'idée de la voix non directement liée à un personnage (*NON...*) ou émanant d'un narrateur mystérieux ou peu défini (*Amour de Perdition*) est bien présente dans l'œuvre du cinéaste.

¹⁹⁷) Cagney, *the Actor as Auteur*, op. cit., p. 174. Les propos cités ci-dessus sont la traduction de J. Nacache, *L'acteur de cinéma*, op. cit., p. 144.

¹⁹⁸) *Le star-système hollywoodien*, op. cit., p. 103. Dyer critique pourtant non le principe de l'analyse de McGilligan mais le manque de précision et de développement dans la description des caractéristiques que l'auteur identifia comme « ressemblantes » dans les films cités.

¹⁹⁹) « L'acteur comme auteur : James Cagney, Ronald Reagan et Clint Eastwood », art. cit., p. 121.

comme l'entend McGilligan : il arrive à conditionner la forme et le contenu de films même quand ils sont de réalisateurs distincts. La même idée de ressemblance entre les films de Cagney atteint quelques-uns de ceux où joue Eastwood. McGilligan en donne trois exemples : *L'Inspecteur ne renonce jamais* (*The enforcer*, James Fargo, 1976), *La Corde Raide* (*Tightrope*, Richard Tuggle, 1984) et *La Dernière Cible* (*The dead pool*, Buddy von Horn, 1988).

« Il est clairement établi que ces trois réalisateurs ont été des doublures ou des substituts d'Eastwood derrière la caméra. Si compétents qu'ils aient été, leur carrière a été stoppée net quand Eastwood a cessé de les engager²⁰⁰. »

Or, le cas de Luis Miguel Cintra n'est guère comparable à ceux de Cagney et d'Eastwood pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'Eastwood a une connaissance claire de la mise en scène cinématographique au sens large. En plus d'avoir réalisé presque trente longs métrages, il signe aussi d'autres étapes de la chaîne de création du film, comme la production et la musique originale. Cagney a aussi été réalisateur – *À deux pas de l'enfer* (*Short cut to hell*, 1957) – bien que nettement moins expérimenté qu'Eastwood. Cintra, quant à lui, ne s'est jamais essayé à la mise en scène pour le cinéma, et ne possède pas de connaissances spécifiques pour exercer d'autres métiers dans la chaîne de création cinématographique. Dans le cas d'acteurs qui sont aussi des réalisateurs chevronnés, notamment celui d'Eastwood, ce qui se vérifie lorsqu'ils cèdent le poste de réalisateur à quelqu'un d'autre n'est qu'un transfert symbolique, notamment des tâches les plus encombrantes, dans le but de mieux contrôler la mise en scène selon leur point de vue.

Deuxièmement, Cagney et Eastwood sont des *stars* mondialement connues, qui évoluent dans un cinéma commercial, le système hollywoodien, qui permet à l'acteur, une fois qu'il a pris le contrôle de sa carrière (par la production ou par la reconnaissance de sa valeur marchande en tant que vedette, notamment) de décider de ses rôles. Et finalement, puisque ces films s'inscrivent dans la logique du cinéma de genre (film de *gangsters* pour Cagney, polars et films d'action pour Eastwood) ou celle de la sérialité d'un personnage (le flic Dirty Harry pour Eastwood). Tous ces univers sont très lointains de celui de Luis Miguel Cintra et l'acteur n'a jamais eu de réalisateur-pantin comme ceux de Cagney et Eastwood.

Cintra n'influe pas directement sur la conception du film, ni sur sa production, ni sur son financement, ni sur l'écriture des scénarii. Son cas ne serait pas tant de formater une mise en scène par son influence de vedette ni par le pouvoir économique de son nom. En outre, au contraire de ce qu'affirme Christophe Damour dans sa définition de l'acteur-auteur, Cintra ne peut pas organiser son jeu « indépendamment de la direction d'acteurs » d'Oliveira car celle-ci, comme nous l'avons vu, enveloppe et modèle l'acteur de façon radicale²⁰¹. Il n'est pas un acteur-auteur ordinaire, nous ne cessons de le répéter. Son influence sur un réalisateur se vérifie plutôt de façon souterraine, voilée, par petites doses, bien qu'assez facilement identifiable, du fait qu'il

²⁰⁰) *Id.*, p. 127.

²⁰¹) Cf. la définition de C. Damour citée supra note n° 162, p. 124.

est porteur, dans n'importe quel rôle, de tout son bagage humain et professionnel, y compris dans ses relations avec d'autres metteurs en scène. Même s'il n'est pas une *star* modèle, Cintra possède, indubitablement, cette caractéristique qu'André Gardies attribue aux vedettes d'être « à la fois ce personnage [qu'ils jouent dans un film précis] et tous les autres qu'ils ont interprétés antérieurement²⁰². » C'est le phénomène qui atteint un acteur comme Alain Delon, dans l'emploi qu'en fait Jean-Luc Godard.

« Quand Godard convoque dans *Nouvelle Vague* un acteur de la dimension et du passé cinématographique d'Alain Delon, il n'attend pas de lui une performance d'interprétation trop 'au présent' mais plutôt qu'il ramène avec lui, dans et pour le film, à travers ses gestes, son corps, tout le cinéma qu'il a traversé et dont il est le palimpseste vivant. Pour rendre visible sous l'acteur Delon l'histoire cinématographique dont il est médium corporel et la mémoire, il lui demande de ne surtout pas jouer « au présent » mais de réciter les beaux textes, très écrits, qu'il lui confie²⁰³. »

Cintra est aussi un « acteur palimpseste », à défaut d'être une *star* palimpseste. Il possède une *persona* d'acteur si bien définie, symboliquement et thématiquement, qu'il ne se plie pas à une mise en scène différente de celles où il se sent à l'aise – cf. *infra* les propos de Cintra sur le choix qu'il fait de travailler avec des réalisateurs qui ont une forme cinématographique proche du théâtre, chapitre II, note 231, p. 150. Lorsqu'un réalisateur engage Luis Miguel Cintra pour un film, il est impossible ne pas prendre en considération son passé d'acteur oliveirien par excellence, d'un cinéma marqué par la valorisation de la parole et par l'absence de la gestuelle classique des acteurs. L'acteur finit alors par être modelé par la forme filmique de ces anciennes prestations et ce modelage conditionne ses participations dans les films à venir – la « contamination réciproque » décrite par Morin.

Grâce à la récurrence d'un certain type de rôles (ceux portés par la voix) ou dans un certain type de films (ceux d'Oliveira), Cintra va déterminer les choix de *casting* de la part des réalisateurs (Jean-Charles Fitoussi, Pablo Llorca notamment) mais aussi influencer la mise en scène et la forme finale d'un film (ceux d'Oliveira). L'étude des manifestations générales de la figure d'autorité de Luis Miguel Cintra, les moments d'apparition de sa *persona* créatrice, vont donc s'organiser selon les principaux réalisateurs avec lesquels il travaille. Le premier n'est pas, comme l'on pouvait croire, Manoel de Oliveira, mais João César Monteiro, chez qui l'acteur possède déjà un statut différent des autres personnages.

5.2.1. Cintra chez Monteiro : la progression du double

Luis Miguel Cintra apparaît pour la première fois au cinéma devant la caméra de João César

²⁰²) A. Gardies, *Le récit filmique*, *op. cit.*, p. 62.

²⁰³) A. Bergala, « La non-direction d'acteurs selon Godard », *art. cit.*, p. 79.

Monteiro. Lorsque l'acteur arrive dans l'univers d'Oliveira, il possède déjà une collaboration assez solide avec Monteiro (2 courts et 1 long métrage) qui durera encore jusqu'aux années 2000. Chez Monteiro, on retrouve une valorisation remarquable du corps et de la *persona* de l'acteur proche de celle d'Oliveira, bien qu'agissant sur d'autres principes et dimensions. Cintra a ainsi expliqué les similitudes entre ces deux auteurs et sa propre place dans leur monde :

« Monteiro avait ce point en commun avec Oliveira, que placer la caméra devant quelqu'un n'est pas tourner une fiction : c'est filmer une personne vivante, quelque chose qui a à voir avec une vie exceptionnelle quelconque. Cette tension si forte entre la caméra et celui qui est filmé existe chez les deux cinéastes²⁰⁴. »

Le cinéma de Monteiro laisse également une grande place à l'individualité de l'acteur. À la différence d'Oliveira, Monteiro joue souvent avec les effets de répulsion qui peuvent surgir de l'utilisation du corps de l'interprète – notamment de son propre corps d'acteur, à la fois latent de désirs sexuels et comiquement enfant-guignol. Dès leur première collaboration, Monteiro démontre une fascination pour Cintra et, tout comme Oliveira, utilise son corps comme l'élément central d'une image. *Qui attend des souliers de défunt meurt pieds nus*, court métrage de 1970, est la toute première expérience de Cintra comme acteur de cinéma et aussi l'un des premiers films de Monteiro (il n'avait tourné avant que le court métrage *Sophia de Mello Breyner Andresen*). Le film se termine avec un gros plan frontal, presque entièrement silencieux, de l'acteur qui dure 1 minute 45 secondes où le visage de l'acteur paraît subir physiquement les effets de cet incessant et curieux regard qui lui jette le réalisateur – Cintra cligne nerveusement de l'œil et fait de légers battements avec ses lèvres²⁰⁵. L'expérience marque profondément l'acteur. Il déclare, par la suite, que lors du tournage de ce plan, il se sentait guetté, « à l'intérieur de la plus profonde fragilité d'un jeune homme de 19 ans » et qu'à la fin, il a « pleuré comme quelqu'un qui se fait voler²⁰⁶. » Cette expérience a jeté les bases de la relation complexe entre le sujet filmant et le sujet filmé, réflexion qui reviendra constamment dans les propos de Cintra²⁰⁷ :

« Tourner, c'est grave, mettre la caméra devant quelqu'un, c'est un acte d'extrême gravité, ce qui me fait détester le cinéma qui ne prend pas ça en compte, cinéma qui ne respecte pas la personne devant la caméra ».

L'idée d'une entité double, un corps de personnage empruntant des particularités à la fois à João César Monteiro et à Luis Miguel Cintra fait la singularité des rapports entre l'acteur et le metteur en scène depuis ce premier court métrage. La voix du personnage de Cintra dans ce premier film, Lívio, n'est pas celle de l'acteur mais celle du réalisateur, doublé en

²⁰⁴) Entretien avec Luis Miguel Cintra, par Sandrine Loiseau et Aurélien Py, *Pour João César Monteiro - Contre tous les feux, le feu, mon feu*, Paris, Yellow Now, 2004, p. 117.

²⁰⁵) Ironiquement, ce plan a été en réalité tourné par Antonio-Pedro Vasconcelos, assistant de Monteiro, suivant une recommandation du propre cinéaste. Néanmoins, c'est Monteiro qui décide de garder sa longueur dans le montage final.

²⁰⁶) Propos de l'acteur in *O cinema vai ao teatro*, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 1996/97, p. 45.

²⁰⁷) Propos de Cintra dans les bonus de l'édition DVD de l'intégrale des œuvres de João César Monteiro (Paris, Gemini Films, 2004).

postsynchronisation. Le timbre de voix de Monteiro est facilement reconnaissable, grâce à l'ample utilisation qu'il en fait, soit en tant que voix d'un personnage (João de Deus), soit en tant que voix de l'auteur commentant des actions ou lisant le générique. Cette voix ne s'identifie à aucun moment au corps de Cintra puisqu'elle ne suit pas les mouvements de lèvres de l'acteur en raison d'un manque de rigueur dans sa synchronisation image-son. À un autre moment du film, la voix du réalisateur, toujours en *off*, atteint même le comble de se substituer à la voix d'un des personnages féminins.

Cette dimension du double est renforcée dans la trilogie initiée avec *Souvenirs de la maison jaune* (1989) où l'on retrouve le vieux Lívio (même nom du personnage du court métrage) devenu l'un des internes d'une maison de fous dans laquelle João de Deus va être enfermé. Lívio est une espèce de guide spirituel du personnage de Monteiro – « va leur donner du boulot », lance Lívio à João de Deus, avant que ce dernier ne revienne, tel un mort-vivant, du centre de la Terre. Dans ce film, leur rencontre a l'air de retrouvailles entre deux amis : « où étiez-vous passé tout ce temps ? », demande Monteiro à Cintra, qui répond en prédisant qu'ils ne se rencontreront que dans vingt ans. Leur « rencontre » suivante aura lieu dans *Les Noces de Dieu* (1999) plus précisément dix ans après, où Cintra reprend le rôle de Lívio, toujours en interne d'une maison de fous qui se prend pour le Christ, un envoyé de Dieu – ce n'est pas un hasard, le rôle de Monteiro dans la trilogie est celui d'un personnage appelé João de Deus, Jean de Dieu.

Mystérieux comme il se doit, Lívio est, tout comme João de Deus d'ailleurs, un paria qui transite entre le dandysme raffiné, la marginalité et la folie. Sorte de messager, complice ou ange gardien qui remplace le corps de l'auteur Monteiro à ses débuts, Cintra va, au fur et à mesure, perdre du terrain dans l'image du réalisateur au profit de l'apparition du personnage joué par le réalisateur lui-même. De l'apparition effective à l'apparition fantomatique, Cintra n'apparaît dans le dernier film du réalisateur (*Va et Vient*, 2003) qu'en spectre. Les dernières images de l'œuvre de Monteiro – il mourra en 2003, avant la sortie de son film en salles – sont donc celles de son corps d'acteur vieillissant et fatigué, assis sur un banc de la place du jardin du Principe Real. C'est au même endroit que le réalisateur avait procédé, des années auparavant, au « dépuclage cinématographique » du jeune Luis Miguel Cintra.

5.2.2. Cintra chez Oliveira

Val Abraham : *quand l'acteur dénonce la caméra*

« Chez l'acteur de théâtre, il y a une notion d'incandescence alors qu'au cinéma, la force de sa présence bouleverse le cadre lui-même²⁰⁸. »

²⁰⁸) Propos de l'acteur recueillis en entretien in *Le théâtre d'aujourd'hui. De la scène à l'écran*, op. cit., p. 178.

Même si la relation avec Monteiro a été fondatrice pour les rapports entre Cintra et le cinéma, c'est sa participation aux films de Manoel de Oliveira qui sera la matrice pour les rapports que le comédien entamera avec d'autres réalisateurs. Dans l'une des séquences finales de *Val Abraham*, lorsque Carlos Paiva (Luis Miguel Cintra) et sa femme Ema (Leonor Silveira) reçoivent leur ami Pedro Dossem (João Perry), un incident de tournage ayant Cintra comme centre nerveux transforme une séquence vouée à la banalité en un pur spasme de vie et de création. Lors d'une fatigante discussion politique sur la décadence des coutumes et traditions de la vieille Europe, Ema caresse sensuellement son chat, avec ses mains et même avec son visage. Carlos, de son côté, remarque l'attitude de la femme et entend nettement les ronronnements de la bête qui semble apprécier ces caresses – on l'aura compris qu'Ema dispense davantage d'attention à l'animal qu'à son propre mari. La tension et l'inquiétude montent dans le visage de Carlos qui, dans un accès de rage, attrape le chat des bras d'Ema et le jette au loin. « Ce chat est impertinent », braille-t-il. En le jetant vers la caméra, Cintra fait légèrement (mais perceptiblement) trembler l'image. On n'entend que le miaulement de la bête tombée, dans le hors-champ, au pied de la caméra. Des analyses de cette séquence ont eu pour but d'expliquer esthétiquement le basculement de l'image. Celle de Mathias Lavin met l'accent sur l'absence de la voix *off* comme élément qui mène à la perturbation de l'image, alors que celle de Frédéric Bonnaud voit dans le chat « un double érotique d'Ema qui vient se cogner au mur du quatrième côté²⁰⁹. »

Poétiquement, on pourrait la penser autrement. Selon les cahiers de script de *Val Abraham*, cette séquence n'a eu que trois prises, 2 coupées avant les 30 secondes et la troisième, que l'on voit dans le film, qui est jugé satisfaisante par Manoel de Oliveira. Dans un autre cinéma, celui de la transparence du récit, cette séquence demanderait une quatrième prise ou serait carrément raccourcie lors du montage puisqu'elle ébranle l'une des règles conventionnelles du cinéma : celle qui cherche à masquer la présence de la caméra. En gardant cette prise, Oliveira rend finalement son acteur responsable du résultat que l'on voit à l'écran. Le coup de rage de Carlos/Cintra déchire ainsi de façon inattendue et naturelle l'effet de transparence cinématographique tant rejeté par le cinéma d'Oliveira. À ce moment-là, l'acteur n'est pas seulement maître de son personnage, mais il a aussi sa part d'influence dans la forme finale de la séquence et surtout dans la façon dont les spectateurs percevront le film.

Val Abraham vient immédiatement après *Le Jour du Désespoir*, film d'inspiration non-illusionniste qui met, comme nous l'avons vu, acteur et personnage côte à côte au sein du même récit. *Val Abraham* naît donc au milieu de cet engouement pour la distanciation, comme le

²⁰⁹) Cf. respectivement *La parole et le lieu*, *op. cit.*, p. 70-71 et « L'anomalie Oliveira », J. Parsi (dir.), *Manoel de Oliveira*, *op. cit.*, p. 158.

témoigne l'insistance de João Bénard da Costa à savoir si dans le prochain film du cinéaste apparaîtrait « la présence matérielle du cinéma²¹⁰. » Même en se proposant de faire un film plus narratif et sans les éléments immédiats d'une distanciation trop marquée, Oliveira n'efface pas totalement de son film ses parti pris concernant la cassure de la transparence de la représentation. Cintra joue, bien qu'involontairement, un rôle essentiel dans le renforcement de cette vision du cinéaste.

Il serait naïf, néanmoins, de croire que la rupture de l'illusion du cinéma présente dans cette séquence soit due uniquement à Cintra. N'importe quel acteur jouant ce personnage aurait pu avoir ce même accès de rage, ou un autre artifice d'interprétation quelconque, et renverser ainsi l'effet de transparence cinématographique en exécutant cette scène qui était, par ailleurs, écrite dans la version finale du scénario, avec la mention « Carlos jette le chat en direction de la caméra ». Ce qui rend l'action de Cintra légitimement et naturellement créatrice, même si complètement fortuite, c'est la complicité des visions du cinéma, du théâtre et de l'art partagées par ces deux créateurs. « Oliveira a une façon de voir le cinéma que je trouve fascinante, ce qui est directement lié à ma manière de comprendre le théâtre et les arts en général²¹¹ », déclare l'acteur à l'époque de la sortie du film. Cintra, créateur *a priori* uniquement dans le domaine théâtral, retrouve des échos à ses choix esthétiques dans la mise en scène d'Oliveira. C'est évidemment une complicité artistique – et avant tout humaine, selon les mots de Cintra – qui unit les deux hommes, une même et unique façon de voir le monde qui aurait dans le cinéma d'Oliveira et dans le théâtre de Cintra, des corrélations thématiques et stylistiques directes. Cintra résume ainsi sa position :

« Je n'ai pas un goût exceptionnel pour la naturalité au cinéma. Même au théâtre, j'aime bien rappeler au public qu'on est au théâtre. J'aime bien le cinéma qui n'oublie pas son cadre, qui ne laisse pas le spectateur plongé dans l'illusion. Le cinéma est quelque chose de très artificiel [...] J'aime cette artificialité exposée que Manoel construit dans ses films²¹². »

Le goût pour l'artificialité et le fait de briser toute identification entre personnage et spectateur et entre personnage et acteur sont donc défendus de façon presque militante à la fois dans les œuvres cinématographiques d'Oliveira et dans le théâtre de Cintra. Le teatro da Cornucópia, dont Cintra est depuis 1973 le directeur et le socle idéologique, est le dernier bastion d'un théâtre centré sur la personne du comédien et la valeur du texte. Ainsi, dans le texte « Brecht pour nous » – le nom du théoricien de la distanciation n'allait pas tarder à apparaître –, l'acteur défend que

« le travail de l'acteur [soit] considéré comme un élément fondamental, [qu'il] ne soit pas une simple identification avec des personnages imaginaires, mais bien un

²¹⁰) Cf. la discussion entre João Bénard da Costa e Oliveira dans *Oliveira, l'architecte, Cinéastes de notre temps – Manoel de Oliveira*.

²¹¹) Entretien de Luis Miguel Cintra, *Publico*, 20 novembre 1992, p. 37.

²¹²) Propos de Cintra dans l'émission *Le cinéma a cent ans*, diffusée sur France Culture, le 7 mars 1995.

travail qui produit un sens ; des spectacles ou les propres moyens de production théâtrale sont exposés à l'évidence et constamment joués, par l'interruption permanente de l'illusion théâtrale²¹³. »

Dans un autre propos concernant la prédominance de l'acteur sur le personnage, qui existe aussi chez Oliveira, Cintra a pu déclarer que « la relation de l'acteur avec le personnage révèle davantage l'acteur [...] la personnalité de l'acteur parvient à supplanter celle du personnage²¹⁴. » Si pour Oliveira l'acteur se place à côté du personnage, pour Cintra, il sera carrément au-dessus (« filmer les acteurs plutôt que les personnages », c'est ainsi qu'il voit le cinéma d'Oliveira). Tous deux croient néanmoins à une nette suprématie de la *persona* de l'acteur par rapport à une quelconque psychologie du personnage. La *persona* brechtienne de Cintra prend donc également le dessus lorsque l'acteur est en scène, que ce soit dans le théâtre ou sur un plateau de cinéma. Ainsi, dans tous ces propos, il est possible de remarquer combien la conception théâtrale de Cintra est proche de celle cinématographique de Manoel de Oliveira. Cette relation de proximité idéologique ne saurait donc pas passer inaperçue dans la relation de complicité professionnelle qui unit les deux hommes.

L'individualité de Cintra comme matrice formelle

Il existe d'autres séquences tournées par Oliveira dans lesquelles le corps de Cintra ou ses traits personnels servent d'axe d'appui à l'élaboration du plan. Ici, entrent en jeu non seulement des aspects de l'acteur de théâtre Cintra mais de Cintra en tant que personne. Dans un plan du *Jour du Désespoir*, où le personnage Freitas Fortuna lit la lettre envoyée par son ami Camilo Castelo Branco, Oliveira non seulement filme les mains de l'acteur en train de déplier et manipuler le papier, mais en fait un plan fixe d'une minute. Le réalisateur savait que l'acteur porte toujours un anneau symbolique offert par sa mère et qu'il le garde aussi souvent que les tournages le permettent. C'est justement cet anneau qui est en premier plan dans cette image (image 12). Même si c'est une pratique courante de filmer un personnage ouvrant une lettre en gros plan sur ses mains, ce plan acquiert un statut particulier car c'est la personne de Cintra avec ses objets personnels qui ressort davantage que son personnage, qui n'est d'ailleurs qu'un second rôle apparaissant seulement quelques minutes à l'écran. Ce plan montre donc avant tout, comme l'exemple de *La Lettre*, d'*Un film parlé* ou de *Christophe Colomb, l'énigme*, l'envie d'Oliveira de tourner avec Cintra et de prendre en considération ses apports personnels.

²¹³) Texte constant du programme du spectacle *Grand peur et misère du III Reich*, en juillet 1974, mise en scène de Luis Miguel Cintra.

²¹⁴) M. A. V. Leitão, *Repères pour une esthétique de la mise en scène au Portugal, Repères pour une esthétique de la mise en scène. Le parcours de quatre metteurs en scène : João Mota, Luis Miguel Cintra, João Brites et Rogério Carvalho (1970-1995)*, Thèse de doctorat, Études Théâtrales, Paris III, 1998, p. 351.

Dans *La Lettre*, il existe un emploi analogue du corps de l'acteur. Lors du concert de Pedro Abrunhosa au centre Calouste Gulbenkian, le personnage de Cintra (Monsieur Da Silva) n'apparaît que comme une sorte de passeur – c'est lui qui présente Mme de Clèves au chanteur populaire. À ce moment, Oliveira crée une organisation plastique du plan assez inattendue et rare dans ces films. Trois plans principaux composent cette séquence (image 13) : celui où Cintra apparaît, à côté de Mme de Chartres (Françoise Fabian), la mère de l'héroïne, et d'une amie, et fait la liaison entre les deux autres ; celui de Pedro Abrunhosa, à côté d'une admiratrice ; et celui de Madame de Clèves (Mastroianni) et son mari (Antoine Chappey). Dans le plan avec Cintra, les personnages sont cadrés de biais, en légère diagonale et en profondeur de champ, alors que dans les deux autres, ils sont cadrés frontalement. Ce « plan-noyau » semble prendre le corps et le regard de Cintra comme axe central de rotation qui met en contact ces deux champs, qui se tenaient jusque-là à distance. Le montage fait en sorte qu'on revienne à chaque fois sur ce plan, qui sert de passage entre ceux des deux futurs amoureux. La spécificité de l'emploi du corps de Cintra vient du fait qu'il est placé à la lisière du cadre, légèrement flou, et qu'il regarde vers le champ de la caméra – pas exactement un regard caméra – avec le sourire sournois de quelqu'un qui se rend compte que cette présentation entraînera la perte de la jeune fille. Encore une fois, le personnage de Cintra, bien que second rôle, dépasse les limites de la diégèse et, en plus de générer l'organisation formelle d'un plan, incarne, dans ce bref moment, l'esprit ironique et tout-puissant du réalisateur.

L'influence de Cintra dans les films d'Oliveira peut se vérifier parfois malgré lui. L'acteur raconte qu'à l'époque du *casting* de *La Divine Comédie*, Oliveira a tenu à le mettre face à face avec Mário Viegas, avec qui Cintra était en froid²¹⁵. La démarche du réalisateur n'aurait rien d'extraordinaire si ce n'est que les débats entre le Prophète (Cintra) et le Philosophe (Viegas) tournent rapidement à la guerre idéologique, lutte entre vices et vertus, entre rationalité et foi, dans laquelle le réalisateur se place ouvertement du côté du Prophète. Oliveira se « venge » de l'esprit cynique du Philosophe lorsque celui-ci, dans un passage sans doute comique mais hautement symbolique, reçoit l'excrément d'une colombe en pleine figure pour avoir douté que l'animal était, selon les dires du Prophète, la manifestation du Saint Esprit.

Ces manifestations de la « *persona* privée » de Cintra rejoignent celles de sa « *persona* publique ». C'est leur mélange, ainsi que l'utilisation particulière de ses capacités de « porteur de vérités » à travers la voix qui seront au centre des choix d'autres réalisateurs lorsqu'ils font appel à l'acteur.

5.2.3. Cintra chez les nouveaux réalisateurs : « corps conducteur » du désir de fratrie

²¹⁵) Voir annexe II.

« Celui (celle) que je filme vient aussi à la rencontre du film avec son habitus, ce tissu serré, cette trame de gestes appris, de réflexes acquis, de postures assimilées, au point d'être devenus inconscients²¹⁶. »
Jean-Louis Comolli

Les rapports entre Luis Miguel Cintra et les réalisateurs Jean-Charles Fitoussi et Pablo Llorca sont d'une nature analogue à ceux qu'il entreprend avec les deux maîtres portugais. Même s'il ne s'agit pas de débutants (le Français Fitoussi a tourné huit films entre longs et moyens métrages ; l'Espagnol Llorca, sept), ces deux réalisateurs ont cependant construit un univers stylistique propre dans lequel une place est réservée pour un acteur comme Luis Miguel Cintra. « Rien n'est plus contagieux que le désir d'acteur²¹⁷ », rappelle Alain Bergala, pour qui l'acteur peut jouer comme un élément de passage entre l'œuvre de deux cinéastes. Bergala cite l'exemple d'Akim Tamiroff, qui était, « de toute évidence, pour Godard, un acteur de type *corps conducteur* pour dialoguer indirectement avec d'autres cinéastes²¹⁸. »

Le réemploi de Cintra chez ces nouveaux réalisateurs relève donc d'un « désir de fratrie », analogue à celui des réalisateurs de la Nouvelle Vague, qui se partageaient par exemple une poignée de garçons et de filles qu'ils jugeaient conformes à leurs univers. Le meilleur exemple de ce partage est le réemploi constant que les réalisateurs liés au mouvement français des années 60 font de l'acteur Jean-Pierre Léaud. Pour Serge Daney, il est « une *star*, la seule créée par la Nouvelle Vague, le seul corps qui soit passé (de Truffaut à Godard, d'Eustache à Skolimowski) de l'enfance malheureuse à l'adolescence cinéphilique²¹⁹. » Le désir qui pousse Fitoussi et Llorca à choisir Cintra comme acteur est l'une des manifestations de la notion de « l'acteur-auteur », terme que nous relativisons et auquel nous préférons, pour parler de Cintra, celui de « figures d'autorité ». Dans son analyse des acteurs-auteurs, Luc Moullet affirme que Cary Grant ou John Wayne « déterminent un genre particulier de personnage et une thématique (voire une esthétique) qui lui est liée²²⁰. » Tel est le cas de Luis Miguel Cintra, surtout lorsqu'il est appelé à jouer chez des cinéastes comme Fitoussi et Llorca qui partagent avec Oliveira des idées de mise en scène. Même si par la suite, leur cinéma se démarque de celui d'Oliveira et qu'ils relativisent l'influence du réalisateur portugais, notamment Fitoussi, c'est bel et bien le profil de Cintra, « acteur oliveirien par excellence » qui conditionne le choix de l'engager, en même temps qu'il va alimenter de façon naturelle ce style de mise en scène proche de la dimension théâtrale et de la valorisation de la parole.

²¹⁶) « Lettre de Marseille sur l'auto-mise en scène » (1994), repris dans *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 153.

²¹⁷) « L'acteur comme corps conducteur », *op. cit.*

²¹⁸) A. Bergala, *Godard au travail*, *op. cit.*, p. 236.

²¹⁹) S. Daney, « L'amour en fuite », *Cahiers du Cinéma* n° 298, mars 1979, p. 56.

²²⁰) *Politique des acteurs*, *op. cit.*, p. 87. Les rapprochements entre Wayne et Grant, selon Moullet, s'arrêtent là car « Wayne n'a pas inventé ni exploité des formes particulières de jeu, alors que c'est là le point fort de Grant », *id.*, p. 88.

Voyons d'abord le cas de Jean-Charles Fitoussi. Cintra joue dans un seul film du réalisateur, *Les Jours où je n'existe pas* (2005), le rôle d'un homme, raffiné et mystérieux (caractéristiques d'autres personnages « cintriens »), qui raconte à un enfant, le temps d'un voyage d'été, l'histoire improbable de l'homme qui n'a vécu que la moitié de sa vie. Chaque minuit sur deux, cet homme, Antoine Martin (Antoine Chappey, acteur oliveirien de *La Lettre* et *Je rentre à la maison*), disparaissait et ne réapparaissait qu'à minuit de la nuit suivante. Il ne garde pas la mémoire de ces temps morts mais a pleinement conscience de ces disparitions.

L'emploi de Cintra dans la filmographie de Fitoussi concerne notamment la voix de l'acteur. Dans ce film, Cintra est, encore une fois, un conteur. Tout comme dans *NON ou la vaine gloire de commander*, il sera une espèce de performateur d'images, « un passeur qui acheminera le récit vers sa fin²²¹ », l'évocateur d'une diégèse quasi-indépendante de celle où il apparaît en tant que personnage. En outre, le personnage de Cintra n'a pas de nom ni de psychologie particulière à part celle de raconteur d'une histoire. Le récit des aventures d'Antoine Martin prend donc la place du récit principal où la voix de Cintra peut être entendue en *off*, d'une façon tout à fait posée et articulée. La question de la puissance de la voix est donc centrale dans le choix de l'acteur, qui pourrait commodément être remplacé par de nombreux acteurs français qui ont une voix aussi puissante que celle de l'acteur portugais. Fitoussi ajoute pourtant que

« le travail avec Luis Miguel a été peut-être le travail le plus simple que j'aie jamais eu avec un acteur professionnel. Il a notamment dépassé depuis longtemps la question de l'ego, il aime profondément le cinéma et il le sert humblement sans autres considérations qu'esthétiques [...] il accepte de faire de répétitions, chose rare en France²²². »

Les similitudes stylistiques entre Fitoussi et Oliveira ont été nettement relativisées par le réalisateur français. « Oliveira ne figure pas du tout parmi mes cinéastes 'de chevet', encore que l'expression pourrait sembler bienvenue puisqu'il réussit très souvent à m'endormir²²³ », avoue Fitoussi. Son cinéma trouve plutôt son inspiration dans celui de Straub et Huillet, dont Fitoussi a été assistant-réalisateur, et qui est, comme nous l'avons vu, un univers proche de celui d'Oliveira, notamment dans le rapport à l'acteur.

Cependant, il est possible de relever quelques choix formels et une certaine démarche de création qui rapprocheraient les Fitoussi et Oliveira : la direction non-naturaliste des acteurs ; leur façon monocorde et pausée de dire les textes et dialogues ; la « raideur » de leurs mouvements (respect du texte écrit, refus de gestes banals) ; le cadrage éliminant du plan la source orale du texte (une constante chez Oliveira, de *Benilde* à *Je rentre à la maison*) ; le respect du son ambiant lors d'une séquence tournée dans la rue ou dans un café, par exemple ; le motif plastique du défilement du paysage présent dans quelques plans comme ceux tournés à travers la fenêtre d'un

²²¹) E. Breton, « Dans les angles mort du temps », *Cinéma* n° 7, printemps 2004, p. 46.

²²²) J.C Fitoussi. *Interview thèse* [courrier électronique]. Destinataire : P. Maciel Guimarães. 14 novembre 2007. Communication personnelle.

²²³) *Id.*

train (avec la voix *off* de Cintra racontant la suite de l'histoire d'Antoine) ou d'une voiture (*Le Principe de l'Incertitude*) ; le générique, sur un plan fixe de la place de la Concorde qui pourrait très bien être celui de *Je rentre à la maison* ou *Belle Toujours*, deux films d'Oliveira tournés aussi à Paris ; une prédilection pour des thèmes classiques formant la bande sonore ; le fait que Fitoussi cosigne aussi le montage, etc²²⁴. À un moment, sur des images de passants dans les rues de Paris, on entend la même musique d'orgue de barbarie qui caractérise les séquences montrant la capitale dans *Je rentre à la maison*, œuvre qui garde le plus de similitudes avec celui de Fitoussi et sortie un an avant que le film du réalisateur français ne soit montré. La proximité entre les deux univers a également été remarquée par la critique. Jean-Sébastien Chauvin a écrit :

« on voit bien ce qui le relie [le cinéma de Fitoussi] au cinéma des Straub et d'Oliveira : une même façon d'asseoir le film sur un récit littéraire et, dans le même temps, par les moyens du cinéma de plans fixes et de durée, d'en figer la fiction²²⁵. »

Ainsi, entre ces deux univers thématiquement et esthétiquement proches, Luis Miguel Cintra trouve une place légitime où il peut avec aisance être un « acteur-conteur » au service de la parole.

Le deuxième réalisateur avec lequel Cintra établit des relations de proximité est Pablo Llorca. Présent dans trois films du réalisateur (*Todas hieren*, 1998 ; *La Espalda de Dios*, 2001 et *Uno de los dos puede estar equivocado*, 2007)²²⁶, tous commercialement inédits en France, Cintra apparaît toujours comme un homme mystérieux, taciturne et puissant. Dans *Uno de los dos puede estar equivocado*, sa plus importante prestation, Cintra personnifie une version moderne du mythe de Lucifer, un homme qui manipule les machines, le temps et l'espace dans le but de conquérir la femme qu'il aime – la reconstitution historique d'un passage du film rappelle celle de *NON...* assumant ouvertement le manque de moyens pour la reproduction d'une réalité historique²²⁷. L'utilisation de Cintra dans ce film de Llorca a été ouvertement influencée par *Le Couvent*, l'un des films d'Oliveira que le réalisateur espagnol dit apprécier le plus²²⁸.

La deuxième occurrence remarquable de Cintra chez Llorca repose également sur l'utilisation de sa voix. Même en n'ayant presque pas d'accent en langue espagnole (ni en français, d'ailleurs) Cintra garde néanmoins des structures de sa langue maternelle lors des dialogues écrits par Llorca. Dans les séquences longues, sans découpage, il arrive même parfois qu'il se trompe et qu'il reprenne une phrase en cours de route. Rien de ceci n'a été corrigé au tournage ni coupé au

²²⁴) Par ailleurs, Fitoussi et Oliveira partagent la même monteuse, Valérie Loiseleux, qui a monté en 2004 *Le Dieu Saturne*.

²²⁵) J.B Chauvin, « L'emploi du mi-temps », *Cahiers du Cinéma* n° 583, octobre 2003, p. 36.

²²⁶) Cintra et Llorca ont tourné aussi *El mundo que fue y que es*, en phase de postproduction au moment de la rédaction de cette thèse.

²²⁷) Cf. la discussion entre la reconstitution d'époque des « films à costumes » entre Manoel de Oliveira, Serge Daney et Raymond Bellour, « Le ciel est historique », *Chimères* n° 14, hiver 1991-1992, notamment p. 140-142.

²²⁸) P. Llorca. *Infos pel·lícules Llorca para tesis* [courrier électronique]. Destinataire : P. Maciel Guimarães. 25 octobre 2007. Communication personnelle.

montage, ce qui montre un grand respect de sa façon de parler ou d'enchaîner les phrases. Llorca estime que

« même en n'ayant pas proposé de rôles à Cintra uniquement pour sa voix, il est certain que c'est un élément à être pris en compte. Parfois, j'ai planifié certaines séquences visant à ce que les mots dits par lui gagnent plus de relief²²⁹. »

Même s'il existe quelques différences significatives entre Llorca et Oliveira en ce qui concerne la forme des films, ces deux cinémas reposent souvent sur la valeur de la parole en tant que telle. Ces deux réalisateurs, ainsi que Fitoussi, filment encore de nos jours, selon Michel Chion, sous l'influence de la Nouvelle Vague, « en grande longueur de longs dialogues, voire de monologues [...] qui ne sont pas là pour faire progresser une action ou pour apporter leur pierre à des débats [...] mais pour exister par eux-mêmes²³⁰. »

Dans *Uno de los dos puede estar equivocado*, Cintra est, une fois de plus, un raconteur, cette fois-ci, celui de sa propre histoire qui donnera à un prisonnier (et écrivain à ses heures, Alberto Jimenez) de la matière pour écrire un roman sur sa vie. La caméra est souvent fixe sur le visage de Cintra, parfois pendant plus de trois minutes, ce qui renvoie aux monologues d'acteur si chers à Oliveira. Il est indéniable que les coïncidences stylistiques ayant le corps et la voix de Cintra comme élément central sont flagrantes entre les œuvres d'Oliveira et celles de Llorca, même si le réalisateur espagnol, tout comme son collègue français, nie que le choix de Cintra soit conditionné par le fait qu'il soit l'acteur emblématique du réalisateur portugais. Sa présence dans ces films est néanmoins liée à une certaine utilisation formelle du corps de l'acteur et de sa voix qui ne serait pas la même si Cintra n'avait pas ce bagage artistique et professionnel derrière lui.

6. L'annexe portugaise à une lettre de Marseille

« Repas de bébé, des frères Lumière [...] C'est dès la naissance de l'acte cinématographique que se met en place un double processus d'individualisation et de subjectivation du sujet filmé, tel que celui qui est filmé devient personnage de film, et qu'à travers cette part de lui-même qui pose et qui posture, il se prête ou se donne au regard de l'autre²³¹. »

Jean-Louis Comolli

La place de Luis Miguel Cintra dans la filmographie de ces quatre réalisateurs nous semble centrale pour comprendre les rapports que ces auteurs ont non seulement avec les interprètes (la direction d'acteurs, la façon de filmer leurs corps et de se servir de leurs voix) mais aussi pour comprendre leurs idées sur la mise en scène et sur la place du spectateur à l'intérieur du film. Le rapport à l'acteur serait ainsi une espèce de condensé des prises de positions de la part de ces

²²⁹) *Id.*

²³⁰) M. Chion, *La toile trouée.*, *op. cit.*, p. 71.

²³¹) « Lettre de Marseille sur l'auto-mise en scène », *Voir et Pouvoir*, *op. cit.*, p. 149.

réalisateurs concernant le concept élargi de mise en scène et qui dépasseraient le choix des acteurs (le *casting*) et le filmage des corps d'acteurs à l'intérieur du plan – « l'attaque », pour reprendre une expression d'Alain Bergala.

Les rapports de Cintra avec les réalisateurs précédemment cités suivent une espèce de progression en ce qui concerne l'utilisation de sa *persona* à l'intérieur de ces œuvres (notamment chez Oliveira et Monteiro, avec qui l'acteur a établi des rapports plus profonds et installés dans la durée), des variations autour d'un même thème qui mettraient en jeu la « figure de l'autorité » du comédien et sa possibilité d'influencer différents choix de mise en scène.

Bien évidemment, Cintra n'est pas un comédien qui a le même effet sur tous les réalisateurs avec qui il travaille. Il n'a d'ailleurs pas noué avec tous ses metteurs en scène les mêmes rapports de complicité. On pourrait en signaler d'autres avec qui le comédien établit des rapports de confiance et de proximité sans avoir de considérables effets dans la conception plastique et/ou thématique du film. C'est le cas de Paulo Rocha, quatre films au total, et de José Alvaro Morais, deux longs et un court métrage. Il y a eu aussi d'autres réalisateurs pour qui la présence de Cintra dans leur film n'a pas plus compté que la présence d'autres interprètes (Christine Laurent, *Vertiges*, 1996 ; et *Transatlantique*, 1984 ; Patrick Mimouni, *Villa Mauresque*, 1991 ; John Malkovich, *Dancer Upstairs*, 2001). Cintra a également participé à un film d'un cinéaste très respecté dans le milieu du cinéma d'auteur et de l'art contemporain (*Le Sang*, Pedro Costa, 1989), mais dont l'apport de sa *persona* a été étouffé par un projet majeur de cinéma qui mise plutôt sur les acteurs non-professionnels – voir l'emploi que fait Costa de non-acteurs comme Vanda Duarte et Ventura dans la trilogie d'*Ossos* (1997), *Dans la chambre de Vanda* (2000) et *En avant la jeunesse* (2006).

Les auteurs pour qui Cintra a compté avec son bagage culturel, professionnel, humain et idéologique, en tant que personne et en tant qu'interprète, ont en commun à la fois quelques traits de mise en scène et un rapport spécifique au texte parlé. Nous avons déjà souligné l'importance des dialogues et des monologues – notamment ceux de Cintra – dans l'œuvre d'Oliveira et aussi dans celle de Fitoussi (dont les films possèdent un caractère ouvertement philosophique et littéraire) ou encore celle de Llorca (qui souligne la valeur de vérité des textes dits par l'acteur). Concernant la forme filmique, Cintra semble consciemment chercher des auteurs chez lesquels il existe un net rapprochement entre mise en scène filmique et théâtrale :

« J'ai pris l'habitude de travailler avec des réalisateurs qui aiment le plan-séquence et non le découpage. Donc, je me sens mal à l'aise avec ceux qui découpent, font des plans de quinze secondes. Monteiro, Oliveira, [Paulo] Rocha aiment cette durée du plan qui permet d'habiter la scène. J'y suis plus à l'aise parce que c'est plus proche du théâtre²³². »

Cette dimension du cinéma recourant peu au découpage, utilisant de longs textes dits par

²³²) « Entretien avec Luis Miguel Cintra », par Sandrine Loiseau et Aurélien Py, *Pour João César Monteiro - Contre tous les feux, le feu, mon feu, op. cit.*, p. 128.

un acteur face à la caméra, est donc ouvertement déterminante pour les rôles choisis pour et par Cintra et conditionne l'apport créateur du comédien. « Être à l'aise », pour lui, évoque un certain péril qu'encourt l'acteur lorsqu'il joue au théâtre, péril qui est difficilement retrouvé dans le cinéma, où le dispositif permet de refaire des prises, de répéter jusqu'à trouver le ton correct, même s'il existe une dimension d'inattendu et de surprise dans n'importe quel tournage²³³. Cette impression de vivre un « combat avec la caméra, un moment de danger, un défi, comme au cirque²³⁴ », Cintra a pu l'expérimenter en jouant chez Oliveira, notamment dans les très longues séquences dialoguées du *Soulier de Satin*, *Parole et Utopie* et *Le Cinquième Empire*. Ce mélange entre contrôle total des moyens interprétatifs et fragilité de la prestation devant le dispositif du réalisateur est donc au cœur de la démarche créatrice de Luis Miguel Cintra. Voilà pourquoi la façon dont Oliveira dirige ses acteurs (par des effets visant à briser un jeu pseudo-naturaliste) trouve chez un acteur comme Cintra, venu du théâtre d'inspiration brechtienne et de la suprématie du texte, toute sa légitimité.

Cette envie « d'habiter la scène » laisse place au concept « d'auto-mise en scène » élaboré par Jean-Louis Comolli, selon lequel les interactions entre le corps filmé (acteur) et le corps regardant/filmant (réalisateur) se font de façon bilatérale, l'un et l'autre s'influençant mutuellement, et influençant enfin la forme filmique. Toute la pensée de Comolli prend appui justement sur ce principe : « filmer ceux qui s'y disposent, qui s'y prêtent à travers un dispositif qu'ils avancent et dont ils seraient aussi, pour ne pas dire d'abord, responsables²³⁵. »

Dans les longues séquences de discussion du *Cinquième Empire*, par exemple, où Simão (Cintra), par ses conseils poignants, met en doute les projets de conquête du roi D. Sebastião (Ricardo Trêpa), Cintra raconte avoir été directement influencé par les indications que Manoel de Oliveira lui donnait derrière la caméra, au moment même du tournage. En voulant faire durer le texte de l'acteur, pour le savourer lui-même et le faire savourer au spectateur, le réalisateur lui faisait des gestes et lui mimait les sons de la phrase : « doucement, parle plus lentement ! ²³⁶ » Cet exemple est évidemment extrême, mais il sert à illustrer, de façon anecdotique, ce que Comolli appelle les « formes perceptibles de la mise en scène ». Les contraintes physiques concernant le

²³³) Lors de l'émission *Le Cercle de Minuit* ; spécial Manoel de Oliveira, du 7 février 1995, Cintra a déclaré qu' « on se met en risque lorsqu'on tourne avec Manoel. Il s'intéresse au personnage, mais aussi aux comédiens qui jouent les personnages, ce sont les comédiens qui sont devant la caméra, il s'intéresse à la personnalité du comédien, de voir ce qui se passe entre la personnalité du comédien et celle du personnage. Il faut être prêt à s'exposer, il fragilise le comédien, nous demande de jouer de façon opposée à ce qu'on apprend, à regarder la caméra, ne pas regarder son partenaire. Il faut du courage pour les comédiens [sic] ».

²³⁴) « Entretien avec Luis Miguel Cintra », par Sandrine Loiseau et Aurélien Py, *Pour João César Monteiro - Contre tous les feux, le feu, mon feu*, op. cit. p. 128.

²³⁵) *Voir et pouvoir*, op. cit., p. 33. Puisqu'il est surtout auteur de documentaires, Comolli réfléchit à cette interaction entre sujet filmant et sujet filmé dans la logique de ce genre cinématographique, dans laquelle il propose « de brouiller la frontière entre la scène et la vie, entre situation vécue et jouée [...] résister à la tentation du réglage. », op. cit., p. 33. Cependant, nous nous approprions ces idées pour parler des films de fiction d'Oliveira car nous entendons que parfois les situations d'interaction entre sujet filmé et sujet filmant peuvent être similaires dans le documentaire et dans la fiction.

²³⁶) Propos de Luis Miguel Cintra. Voir annexe II.

jeu d'acteur (ne pas regarder son partenaire de scène, faire des regards-caméra) ou les choix audacieux visant à garder l'essence et la forme de textes littéraires ou théâtraux, fonctionnent chez Oliveira comme d'autres de ces formes qui impliquent directement le sujet filmé dans la mise en scène du sujet filmant. Selon Comolli,

« celui (celle) que je filme me regarde. Ce qu'il (elle) regarde en me regardant, c'est mon regard (écoute) sur lui [...] Il (elle) me retourne dans son regard l'écho du mien, me renvoie ma mise en scène telle qu'elle ricoche sur lui (elle). Ce qui revient pour le sujet filmé à hanter cette mise en scène, à l'habiter, à se l'approprier. Il n'y a pas de mise en scène qui ne soit pas changée par le sujet mis en scène²³⁷. »

La mise en scène d'Oliveira est ainsi plus ou moins « hantée » ou « habitée » selon les différents interprètes. Le fait que Cintra acquiert indubitablement une capacité à refléter les désirs et les attentes du réalisateur – et à pouvoir les transférer en retour au réalisateur et à la forme du film – légitime la présence de l'acteur parmi les vrais « acteurs-auteurs ». Cette surface sensible qu'est l'acteur est peuplée, bien évidemment, d'éléments subjectifs (des jugements de valeur autour de la qualité de son jeu et de sa personne), mais aussi par des traits plus objectifs (le type de personnages récurrents qu'il interprète, son engagement historique pour un théâtre basé sur le texte et sur les effets de non-transparence scénique). Tout cela renvoie au réalisateur quelque chose de plus qu'un respect des ordres, qu'une simple acceptation passive des *diktats* formels de sa mise en scène. L'acteur renvoie ainsi au réalisateur quelque chose de l'ordre d'une résistance créatrice qui finira, dans plusieurs cas, par contaminer la mise en scène avec des éléments subjectifs portés par le comédien.

Contrairement à d'autres interprètes d'Oliveira (Silveira, Trêpa), Cintra réagit directement, intelligemment – et « créativement », si j'ose dire – à ce regard du réalisateur. Comme nous l'avons montré, Cintra n'a jamais été choisi pour se substituer à la personne du réalisateur, comme c'est le cas de Marcello Mastroianni dans *Voyage au début du monde*, et de Michel Piccoli dans *Party*. Néanmoins, son individualité d'acteur et de personne étant respectée, Cintra laisse transparaître plus aisément, dans le film, la personnalité du réalisateur, à travers des choix esthétiques légitimes et communs, que s'il se mettait à imiter son corps de vieil homme revenant dans sa terre natale (Mastroianni) ou ses comportements de coureur de jupons (Piccoli). Plus la mise en scène d'Oliveira est rigide, plus elle sera personnelle. Cintra pourra alors ressembler à un « témoin de son personnage²³⁸ » (le témoin se plaçant à côté du corps qu'il épie, « l'acteur à côté du personnage », on y a insisté) pouvant créer plus librement un jeu qui lui est propre, théâtralement intrinsèque à son essence d'acteur scénique. Le visage de l'acteur apparaît alors sous le « masque » du personnage et il devient véritablement partie intégrante du processus de création du film. Dans le cas de Cintra, c'est un « visage » avant tout sonore qui va apparaître, lié

²³⁷) « Lettre de Marseille sur l'auto-mise en scène », *Voir et pouvoir, op. cit.*, p. 150.

²³⁸) Le terme est proposé par J.P Sarrazac, « Le détour de l'acteur », *Comédien et distanciation*, Paris, L'Harmattan, 2006. p. 10.

à la puissance et à la force de vérité de sa voix. La *persona* créatrice de Cintra peut également faire surface à travers des spasmes créateurs, des manifestations naturelles et presque involontaires d'une force intérieure de l'acteur qui jettent quelques traits idéologiques du réalisateur dans son image filmique (voir l'exemple classique de la séquence du chat jeté au pied de la caméra dans *Val Abraham*).

D'un autre côté, lorsque le regard de l'acteur revient sur le réalisateur, ce retour du regard transforme ce dernier en objet, selon la formule utilisée par Comolli pour expliciter la deuxième voie de l'auto-mise en scène²³⁹. Conscient ou non de cela, Oliveira a magnifiquement représenté ce moment dans lequel le sujet filmant devient lui-même concerné par sa mise en scène et ainsi passible d'intérêt – chose qui n'est pas si rare dans les films mettant en scène des réalisateurs et des acteurs sur des plateaux de tournage mais qui, par l'insistance du plan fixe centré uniquement sur le réalisateur, devient une exception inégalée. C'est le cas du plan séquence de 4 minutes 30 secondes du réalisateur interprété par John Malkovich (John Crawford) dans *Je rentre à la maison*. En plan rapproché, Malkovich, assis, placé à côté de la caméra et devant un assistant, assiste et corrige les acteurs qui répètent une scène de son adaptation cinématographique d'*Ulysse*, de Joyce. Dans cette séquence, le sujet filmant – secondaire dans le récit – devient absolument impliqué dans sa création et concentre autour de lui tout l'intérêt de ce moment. Il s'agit d'un instant clé du film – il sert à clôturer la suite d'insatisfactions professionnelles et personnelles du personnage principal, Gilbert Valence. Ce moment sert aussi, certes de façon anecdotique, à rendre compte de l'influence du retour du regard, du sujet filmé vers le sujet filmant.

Ainsi, les relations qui unissent Oliveira à Cintra (ainsi que Monteiro à Cintra) sont, avant tout, des relations établies sur le triple socle du respect, de l'intimité et de la liberté avec le sujet filmé typique du cinéma moderne et dans lesquelles un « acteur n'est pas seulement réalité physique, il est *sujet* au moment même où il devient représentation²⁴⁰. » Respect pour cette individualité qui s'expose devant la caméra et qui a besoin de rencontrer dans l'œil de la caméra (ou de celui du réalisateur) un regard à la fois admiratif et critique, un regard qui l'encercle par la force de la mise en scène et qui lui octroie en même temps une pleine liberté de création et d'expression. Intimité car, selon Serge Daney, l'acteur au cinéma est une énigme (ce n'est pas hasard si l'énigme est l'un des thèmes qui fascinent Oliveira) et à chaque fois « qu'un cinéaste se tint au plus près de cette énigme, cela bouleversa – pas toujours intentionnellement – le 'langage' du cinéma²⁴¹. » Difficile de penser une relation recelant plus d'intimité que celle de Cintra et Oliveira, relation qui dépasse le stade de la complicité et transforme l'acteur en complice d'un grand nombre des partis pris du réalisateur.

²³⁹) Cf. « Lettre de Marseille sur l'auto-mise en scène », *Voir et pouvoir*, *op. cit.*, p. 151.

²⁴⁰) V. Amiel, *Le corps au cinéma – Keaton, Bresson, Cassavetes*, *op. cit.*, p. 122.

²⁴¹) S. Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision et information*, Lyon, Aléas Editeur, 1991, p. 39.

Quant à la liberté, elle vient du choix de prendre l'acteur pour ce qu'il est, de laisser transparaître sa *persona* – même lorsqu'il joue un personnage – et de ne pas lui donner l'illusion qu'il trompera le spectateur en se faisant passer pour quelqu'un d'autre. Il s'agit d'un échec pour l'acteur conventionnel, mais qui est, en fin de compte, un échec positif car il est plus créateur que l'obsession de la ressemblance à laquelle les créations audiovisuelles contemporaines semblent condamnées. La critique de la « standardisation des moyens de production » ainsi que les questionnements autour de l'« identité » sont les bases de la pensée d'Adorno et de Horkheimer et de leur « Théorie Critique » de l'école de Francfort : « dans l'industrie culturelle, l'individu n'est pas seulement une illusion à cause de la standardisation des moyens de production [...] c'est le règne de la pseudo-individualité²⁴². » Tout comme les théoriciens allemands des *mass medias*, la démarche de création d'Oliveira est au centre d'une prise de position qui, en partant de son rapport au comédien, se fait le porte-drapeau d'une conception plus large, d'une idéologie même, à la fois éthique, humaine, voire politique, visant à garder l'individualité des interprètes.

²⁴²) M. Horkheimer, T.W. Adorno, « La production industrielle de biens culturels », *La dialectique de la raison* (1947), Paris, Gallimard, 1983, p. 163.

CHAPITRE III

LE MONTAGE

LA MONTEUSE

« Puisqu'on doit découper et ajuster,
comment ne pas vouloir le faire le mieux possible,
comment ne pas chercher à 'couper' au bon endroit ?! »
Christian Metz

« Oui, j'ai monté les Amberson [...]
mais on modifia mon montage
Le montage de base est le mien,
et lorsqu'une scène du film tient,
c'est parce que je l'ai montée². »
Orson Welles

1. Mettre en lumière une collaboration secrète : précisions méthodologiques

S'il existe bien un moment dans la chaîne de la création cinématographique qui peut être qualifié de créateur, c'est celui du montage. Les choix de montage, qui déterminent en bonne partie « le sens et le ton³ » d'une œuvre, sont également réputés capables de recréer une œuvre audiovisuelle, soit en renforçant les effets déjà prévus dans le découpage, soit en subvertissant l'organisation spatiale et temporelle établie lors du tournage. Quelle que soit son utilisation, le montage est un moment créateur crucial de la chaîne cinématographique.

Cependant, parler du montage n'est pas seulement aborder les effets narratifs ou plastiques qui déclenchent et déterminent la perception du spectateur, autrement dit, les effets purement esthétiques des partis pris stylistiques de son utilisation. Aborder le montage d'un film peut aussi

¹) C. Metz, en reprenant les idées de Rossellini dans un entretien paru aux *Cahiers du Cinéma*, « Le cinéma : langue ou langage ? » (1964), repris dans *Essais sur la signification au cinéma*, Tomes I et II, Paris, Klincksieck, 2003, p. 39 (tome 1).

²) « Entretien avec Orson Welles », *Cahiers du Cinéma* n° 84, juin 1958, p. 6.

³) « Les Rushes de *Terre sans pain* à Valence » (1996), repris dans *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004. Dans son analyse des rushes retrouvés du film de Luis Buñuel, Comolli pense que les partis pris révolutionnaires du réalisateur ont été accomplis, en grande partie, lors du montage, en éliminant de images qui « risquerait d'apporter aux Hurdes quelque chose d'un ailleurs, d'un espoir [...] Choix du montage, c'est-à-dire choix de sens et de ton. Noircir le trait. Forcer la note », *id.*, p. 354.

vouloir dire comprendre son exécution en essayant d'entrer dans les détails de ce moment créateur d'assemblage des plans qui cache un grand nombre de problèmes inhérents à la structure formelle, voire idéologique, de l'œuvre. Étudier la poïétique du montage, c'est donc aller à la source de ce qui donnera à une œuvre cinématographique son rythme et son souffle, source qui part bien évidemment de la conception générale que le réalisateur a de son film mais qui peut également être influencée par les rapports que la sensibilité du metteur en scène entretient avec celle de son monteur.

L'objet d'étude de ce chapitre, le rôle de monteur – en l'occurrence une monteuse, Valérie Loiseleux – dans le processus de création de Manoel de Oliveira demande une méthodologie d'analyse spécifique et une collecte d'informations particulière. La relation entre réalisateur et monteur est peut-être la plus particulière de toute la chaîne cinématographique. Elle se déroule très souvent dans le secret d'une salle de montage et touche à des champs de la connaissance humaine qui dépassent ceux de la stricte création artistique ou intellectuelle, notamment les relations psychologiques et les rapports de force entre professionnels. Ce type de relation aura cependant des reflets esthétiques dans le résultat final, l'œuvre achevée, ce qui rend légitime son étude dans le champ d'une étude de la poïétique du film.

De la même façon, le caractère professionnel particulier de la monteuse que nous avons choisi d'étudier nous oblige à distinguer ce chapitre de ceux consacrés aux autres collaborateurs de création. Au contraire du directeur de la photographie et du comédien, notamment, Loiseleux n'est pas une monteuse ayant établi de solides relations de complicité avec d'autres réalisateurs. À part Oliveira, la monteuse n'a travaillé plus d'une fois qu'avec deux autres réalisateurs : Sophie Fillières (*Aïe*, 2000 ; *Gentille*, 2005 et *Un chat, un chat*, 2009) et Lucas Belvaux (*Parfois trop d'amour*, 1992 et *Un couple épatant*, 2002). Elle n'a donc pas eu le temps de nouer des relations de complicité pouvant influencer la carrière d'un autre auteur. Voilà pourquoi, à ce moment de notre travail, nous ne ferons guère de références aux autres réalisateurs avec qui la monteuse a collaboré, au contraire de ceux avec qui Cintra et Berta ont pu nouer des rapports plus prolifiques. La singularité d'avoir collaboré le plus souvent avec Oliveira fait néanmoins de la monteuse l'un des collaborateurs les plus proches du réalisateur.

Ici, il nous semble plus intéressant de partir du film comme produit fini et de questionner les moments où cette œuvre arrive à prendre la forme sous laquelle elle est présentée au public, autrement dit, d'analyser de près le moment de la coupe ou, dans le cas précis d'Oliveira, celui de ce que j'appellerais du « maintien du plan ». Cette envie de garder l'image dans son intégralité, d'anéantir le morcellement, de repousser la coupe franche, est essentielle pour comprendre l'acte de monter selon Oliveira et l'apparition des « partis pris de montage » sur lesquels il insistera tout au long de sa carrière. Nous reviendrons souvent sur cette idée de parti pris de montage. Ce terme désigne ici l'utilisation particulière faite par Oliveira d'une figure de découpage (le champ-

contrechamp), d'un degré d'échelle de plans (plan de détail d'objets, de morceaux du décor, du corps des acteurs) ou de la durée d'un plan (les longueurs des plans de déplacement et des plans de détail). Ce terme s'approche, on l'aura compris, de celui d' « effet de montage », « effet » étant un terme qui « désigne tout procédé un peu outré, forcé, destiné à produire un certain effet d'ordre émotionnel chez le spectateur⁴. »

Dans le surgissement de ces partis pris de montage, le rôle de la monteuse est essentiel, non seulement comme une sensibilité capable d'influencer les choix du réalisateur, mais aussi comme témoin privilégié des rapports d'Oliveira à ses images et à son œuvre « en train de naître ». Donner la parole à la monteuse pour raconter ces rapports implicites, discrets et silencieux qui la lient au réalisateur sert donc à jeter un peu de lumière sur ce moment central de la création du film mais dont les détails restent, trop souvent, dans le secret et dans l'enfermement d'une salle de montage. Avoir recours, avant tout, au témoignage des quelques monteuses d'Oliveira est ce qui démarque la démarche analytique de cette partie du travail. Ayant comme appui le discours de ces professionnelles, en confrontation avec l'œuvre achevée et le discours du réalisateur lui-même, il est possible de comprendre non seulement l'essence de l'image oliveirienne (essence qui est intimement liée à la durée des plans), mais aussi d'entrevoir sa conception du cinéma dans son acception la plus large⁵.

Tout d'abord, feront partie de notre analyse les choix de montage les plus récurrents dans l'œuvre d'Oliveira tels que les plans de détail – d'un objet, d'une œuvre picturale ou d'une partie du décor –, le refus du champ-contrechamp classique et le choix de longs plans de déplacement. Comme dans d'autres dimensions de l'acte créateur chez Oliveira, la dimension temporelle sera ici placée au centre de la discussion puisque, si le montage suppose la perception de l'écoulement temporel, chez Oliveira ce présupposé acquiert pour lui un sens encore plus profond. Il nous faudra aussi analyser la posture du réalisateur au moment du montage et comment il se sert de la signature systématique de cette pratique, explicitée dans les génériques, comme une matérialisation du contrôle qu'il exerce sur son film.

C'est pendant le montage qu'Oliveira essaye de s'imposer, plus que dans tout autre moment, comme instance première d'où partent les décisions finales sur l'œuvre. En effet, pour le réalisateur,

« la construction du film se prolonge jusqu'au dernier moment, le moment critique de sa construction. C'est la touche finale, la plus délicate et la plus dangereuse parce qu'un petit changement peut tout mettre en valeur tandis qu'un mauvais pas peut, au contraire, tout abîmer⁶. »

⁴) J. Aumont, M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, op. cit., p. 81.

⁵) Nous considérons dans cette étude uniquement le montage image. Le montage son, puisqu'il suppose l'intervention d'autres professionnels comme le monteur son et le mixeur, déborderait notre étude de création conjointe par deux sensibilités.

⁶) *Conversations avec Manoel de Oliveira*, op. cit., p. 92.

Pour paraphraser Orson Welles, dans la vision du cinéma d'Oliveira, « le montage n'est pas un aspect, c'est *l'aspect* [...] le seul moment où l'on peut exercer un contrôle sur le film⁷. » Oliveira rejoint ainsi, selon une ancienne catégorisation de Jacques Rivette, la famille des réalisateurs qui « font » leur film au montage (Rouch, Perrault, Godard, Eisenstein), en opposition à ceux qui le « font au tournage⁸ » (Ford, Renoir), le puissant moment du montage étant celui de remise en cause du matériel accumulé pendant le tournage.

Cependant, cette puissance du réalisateur à refaire son film au montage en exerçant un contrôle absolu est, comme dans toutes les phases de la chaîne filmique, un leurre, même chez un réalisateur réputé pour avoir la mainmise sur chaque étape de ses œuvres. Au moment du montage, ce leurre du contrôle absolu s'explique simplement, parce que le réalisateur, à quelques exceptions près, n'est pas tout seul dans la salle de montage et qu'il doit se plier à une autre sensibilité qui porte, à ses côtés, un regard sur ses images. Nous verrons cependant qu'il existe des manières de contrôler plus profondément ce moment d'assemblage de plans, contre le gré du monteur, qui trouve sa source dans le dispositif du filmage, ce qui remet quelque peu en question la catégorisation stricte de Rivette.

Des écrits théoriques soulèvent la question de savoir ce qui, dans la collaboration du réalisateur et du monteur, est l'apport de l'un et de l'autre. C'est par exemple l'un des problèmes abordés par Dominique Villain dans son ouvrage général sur le montage⁹. Une telle question peut en réalité se révéler un grand piège, puisque les relations entre réalisateur et monteur sont très souvent gardées silencieuses, confinées à un espace d'intimité et de discrétion. La nature même du travail du monteur, avec les contraintes explicites d'un découpage plus ou moins précis (œuvre du scénariste et du metteur en scène) et à partir d'images déjà tournées qui portent en elles une conception temporelle (issue du directeur de la photographie et du réalisateur), rend cette tâche de partage encore plus difficile. En outre, la majorité des monteurs de cinéma sont des professionnels qui restent le plus souvent dans l'ombre et se limitent à dire que leur travail n'est fait que dans le but d'aider le réalisateur et son film. Cependant, nous savons que les monteurs ne peuvent pas être complètement insensibles lors du montage et nous voulons retrouver dans ces moments de dialogues, la source de la création plastique du rythme et de la tonalité d'un film.

⁷) « Entretien avec Orson Welles », art. cit., p. 6

⁸) Cf. la table ronde « Montage », avec J. Rivette, J. Narboni, S. Pierre, *Cahiers du Cinéma* n° 210, mars 1969, p. 18.

⁹) *Le montage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1991. Villain pose la question mais n'y répond finalement pas, en se contentant de nommer des « couples » monteur-réalisateur qui ont fait l'histoire du cinéma, sans rentrer effectivement dans l'apport individuel de chacun.

2. Entre création et technique, un équilibre délicat dans la relation du monteur au réalisateur

« J'ai eu une perception chirurgicale du montage [...] Il y avait un corps qu'on opérerait. Ce corps était le mien. On m'enlevait des bouts de chair et de nerf ici et là [...] On ne fabriquait pas un film, on m'enlevait un film¹⁰. »
Jean-Louis Comolli

Puisque le concept de montage est au centre de la discussion sur l'auteur-créateur du film, il sera placé également à la base de ce travail. « Un auteur est celui qui pense son film du début à la fin de son processus¹¹ », disaient les critiques-cinéastes de la Nouvelle Vague. Le montage ferait donc partie de la mise en scène. Il serait même, selon l'acception commune, considéré comme un troisième moment de la réalisation après l'écriture du scénario et le tournage¹². La politique des auteurs prétendait donc couper court à toute interférence créatrice dans le processus poétique du réalisateur.

Il serait prudent, néanmoins, d'envisager ce moment de création comme un processus bicéphale, issu de deux sensibilités, même si cela implique d'élargir le concept de montage et de le rattacher directement à celui de mise en scène, comme l'a fait Jean-Luc Godard : « parler de mise en scène c'est automatiquement encore et déjà parler du montage¹³. » Si l'auteur de la mise en scène peut être également le responsable du montage, dans quelle mesure le responsable du montage peut-il se dire auteur de la mise en scène ? Dans un article qui porte justement sur la place du monteur dans le processus de création du film, Frédéric Goldbronn écrit qu'« on dit du monteur : 'il faut être humble, on ne fait que mettre en forme une création'. Mais mettre en forme dans le cinéma est une question essentielle. Un film existe justement par sa forme¹⁴. » Même si les propos de Goldbronn sont justes, nous n'espérons pas élever le monteur à la position de créateur ou d'auteur d'un film. Nous voulons tout simplement questionner le partage grossier qui est trop souvent fait entre une instance intellectuelle créatrice (le réalisateur) et une instance exécutive (le monteur), en montrant que le monteur, même en travaillant sous les ordres du réalisateur, peut avoir son mot à dire dans la forme finale d'une œuvre.

Il est sans doute hautement paradoxal qu'un travail aussi créateur et aussi porteur d'enjeux plastiques et thématiques pour une œuvre cinématographique puisse se dérouler dans un type de collaboration qui est l'une des relations les plus fragiles et cachées du cinéma. Historiquement,

¹⁰) J.L. Comolli, « Montage comme métamorphose », *Images Documentaires* n° 17, 2^{ème} trimestre 1994, p. 21.

¹¹) D. Villain, *Le montage au cinéma, op. cit.*, p. 62.

¹²) « Montage : la troisième réalisation », est justement le titre de l'article de Pierre Maillot, *Cinémaction* n° 72 – *Les conceptions du montage*, Corlet/Télérama, 3^e trimestre 1994, p. 13.

¹³) J.L. Godard, « Montage, mon beau souci », *Cahiers du Cinéma* n° 65, décembre 1956, p. 30.

¹⁴) F. Goldbronn, *Manifeste 02, la part du montage, la place du monteur dans la fabrication d'un film, Actes du débat du 9 avril 2002*, Paris, Les monteurs associés, février 2003. Goldbronn est monteur et réalisateur de documentaires.

selon Vincent Pinel, le métier de monteur, en tant que métier de création au sens où nous le comprenons aujourd'hui, est apparu assez tard, seulement vers la fin du cinéma muet :

« Jusqu'en 1926 environ, les monteurs (souvent monteuses) furent des ouvriers (ouvrières) sans initiative qui collaient 'aux marques' ou suivaient les indications d'une 'conduite'¹⁵. »

Aujourd'hui, même s'il est admis qu'un monteur peut avoir un vrai apport créatif dans un film – ce que nous analyserons –, ce professionnel peut très facilement passer inaperçu lors de l'appréciation publique, voire critique, d'un film. Selon Gabriella Oldham, auteur d'un grand recueil de témoignages des monteurs, « le public oublie souvent le mouvement physique des plans d'un film et finit par être absorbé par le mouvement du récit¹⁶. » D'une manière générale, les monteurs sont très souvent exclus des stratégies de diffusion des films – interviews dans des dossiers de presse, par exemple – et de leur présentation lors de festivals ou de remises de prix. La théorie du film ne leur consacre guère de place non plus. En France, à part dans quelques manuels récents sur le b.a.-ba du montage, comme celui de Villain ou celui de Vincent Amiel¹⁷, on ne trouve pas dans les écrits d'un André Bazin ou d'un Gilles Deleuze mention du nom des monteurs ni de leur influence dans l'évolution de la pratique. Parmi ces textes, celui de Jean-Louis Comolli, « Montage comme métamorphose¹⁸ », repris dans un ensemble de discussions théoriques assez approfondies comme celles de l'ouvrage *Voir et Pouvoir*, fait figure d'exception. Comolli parle en tant que théoricien de l'image et également comme réalisateur ayant longtemps collaboré avec la même monteuse, Anne Baudry, à qui il accorde ouvertement le rôle de co-auteur de ses films.

Mais c'est dans l'univers para-théorique que l'on retrouve cette préoccupation de donner voix et parole aux monteurs. Des numéros de revues comme *Cinémaction*, *Cinématographe*, *24 Images*, *Positif* ou les *Cahiers du Cinéma* – pour n'en citer que quelques-uns en langue française –, ainsi que les ouvrages de Michel Chion, de Gabriella Oldham et de Declan McGrath¹⁹ ont apporté des dossiers spéciaux sur les conditions du montage et le profil des principaux professionnels du secteur. De la même façon, les associations de monteurs, en France, comme

¹⁵) V. Pinel, « L'entre-deux guerres – Mais qui est donc l'auteur du film? », *L'Auteur du film. Description d'un combat*, Lyon, Actes Sud/Institut Lumière, 1996, p. 114.

¹⁶) G. Oldham, *First Cut. Conversations with film editors*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1992, p. 5, je traduis.

¹⁷) V. Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Nathan, 2001.

¹⁸) Le texte fut publié initialement dans la revue *Images Documentaires* n° 17, *op. cit.*, p. 21-26.

¹⁹) Parmi ces numéros spéciaux et dossiers, on compte *Cinémaction* n° 72 – Les conceptions du montage, 3^{ème} trimestre 1994 ; *Cinématographe* n° 108 – Les monteurs, mars 1985 ; *24 Images* n° 77 été 1995 ; *Positif* n° 531, mai 2005, réuni par Lorenzo Codelli et Hubert Niogret, qui s'ouvre avec un constat : « nous avons consacré, par le passé, de nombreux dossiers aux scénaristes, aux chefs opérateurs, aux décorateurs, aux costumiers et aux compositeurs, mais rarement aux monteurs » ; la table ronde « Montage », *Cahiers du Cinéma* n° 210, mars 1969 et « Montage, notre beau souci », table ronde entre avec des monteuses de la Nouvelle Vague, *Cahiers du Cinéma* Hors-série, décembre 1998 ; et finalement les ouvrages, en langue française, M. Chion, *Le cinéma et ses métiers*, Paris, Bordas, 1990 ; et en langue anglaise, D. McGrath, *Editing and post-production*, San Francisco, Rotovision SA, 2001, traduit en français par Corinne Laven, *Les métiers du cinéma – montage et postproduction*, Paris, La compagnie du livre, 2000 ; celui de G. Oldham, *First Cut – Conversations with film editors*, *op. cit.*, et celui de Karel Reisz et Gavin Millar, *The technique of film editing* (1957), non-traduits en français.

« Monteurs associés », ont le souci de faire un état de lieu de la profession en éditant des manifestes, des articles, des publications en ligne consacrées au travail des monteurs²⁰. Toutefois, les monteurs restent, en règle générale, quasiment exclus des appréciations critiques et de la couverture de la presse généraliste, ou même d'une certaine presse spécialisée, la presse de « vulgarisation²¹ » comme *Première*, *Studio* et assimilés. Cette situation française pourrait, bien sûr, se retrouver dans d'autres pays.

Dans la pratique du montage, la conception et l'idéologie de l'assemblage de plans dont Griffith, Eisenstein et Vertov ont été les pionniers gardent le nom de ces réalisateurs (montage Eisenstein, montage Griffith) et non de leurs monteurs. « Le montage n'est pas une affaire pour ceux qui cherchent de la gloire²² », témoigne Margareth Booth. De la même façon, rares sont, dans l'histoire du cinéma, les monteurs qui réclament une autorité quelconque sur un film – autorité symbolique et, encore moins, juridique. Ces professionnels adoptent plus confortablement que d'autres la position d'instrument de création du réalisateur et, nouvelle preuve de la discrétion de leur métier, peu ont osé passer à la réalisation. Aux États-Unis, ce type de « migration » est plus courant. On peut citer Robert Wise, monteur de *Citizen Kane* et réalisateur du *Coup de l'escalier* (*Odds against tomorrow*, 1959) ; ou Edward Dmytryk (*La rue chaude / Walk on the wild side*, 1962), monteur de *Zaza* (Cukor, 1939) et *Love affaire* (Leo McCarey, 1939). En France, les exemples sont moins nombreux, mais il faut tout de même citer le cas d'Alain Resnais, même si Henri Colpi relativise cette migration lorsqu'il dit que Resnais est « un réalisateur qui a fait un peu de montage²³ ». En tout état de cause, « le montage n'est pas une voie royale vers la réalisation », écrit sagement Yann Darré²⁴, ancien monteur.

En effet, lorsqu'on est amené à parler de collaborations fructueuses avec un réalisateur, les exemples abondent dans les autres sphères de la création : direction de la photographie, acteurs, producteurs, scénaristes. Pour les monteurs, les exemples de collaborations fructueuses avec des réalisateurs ne sont pas moins nombreux, sauf qu'il est moins commun de voir ces professionnels être les objets de telles comparaisons et rapprochements. Il faut se rendre à l'évidence qu'à chaque fois qu'une référence à un monteur est faite, elle doit forcément être accompagnée du qualificatif « monteur de... », ou « collaborateur attitré de... », ce qui ennoblit plus ou moins le travail de ce collaborateur selon la reconnaissance attachée au nom du réalisateur avec qui il

²⁰) Parmi ces publications, le *Manifeste 1 - Quelle équipe pour quel montage ?*, Paris, avril 2002 ; le *Manifeste 2 - La part du montage, la place du monteur dans la fabrication du film*, Paris, février 2003 ; et la série *Un film, un montage* qui propose un entretien avec un chef monteur autour du processus de montage d'un film précis.

²¹) Le terme a été proposé par Jacqueline Nacache au colloque de l'Association Française d'Enseignants-chercheurs en cinéma et audiovisuel, Afeccav, à Bordeaux, en juillet 2008.

²²) Propos de Margareth Booth, recueilli par Stephen Watts, *La technique du film par 16 artistes et spécialistes de Hollywood*, Paris, Payot, 1939, p. 149. Booth, l'une des monteuses les plus renommées de l'époque d'or des studios américains, a monté des films de John M. Stahl, Sam Wood et George Cukor.

²³) H. Colpi, *Lettres à un jeune monteur*, Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 1996, p. 121.

²⁴) « Le paradoxe du monteur », *Cinémaction* n° 72 - *Les conceptions du montage*, Corlet/Télérama, 3^e trimestre 1994, p. 186.

travaille²⁵. Entre travail créateur et travail technique, Pierre Maillot résume ainsi l'activité du monteur : « la liberté de création du monteur est cadrée, mais en même temps, son pouvoir est peut-être plus réel que celui de tous les autres collaborateurs²⁶. »

Le pouvoir réel, ou plutôt concret du monteur sur toute l'équipe d'un film, est confirmé par des anecdotes éparpillées dans les mémoires de monteurs, réalisateurs et producteurs de cinéma. David O. Selznick, par exemple, pensait que le chef monteur d'*Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939), Hal Kern, devait passer son temps sur le plateau pour « substituer aux prises de vue compliquées des méthodes plus simples toutes les fois que ces prises de vue n'apport[aient] rien à la scène²⁷. » Plus récemment, Martine Barraque, la monteuse de *Vivement dimanche !* (François Truffaut, 1983), a raconté son expérience en ces termes :

« Truffaut installait une salle de montage sur le lieu même du tournage et nous demandait : 'si vous avez besoin de plans supplémentaires, dites-le-moi [...] Pour *Vivement dimanche !* le scénario prévoyait des enchaînements de séquences se passant toutes dans l'agence. J'ai pensé qu'il était dommage de ne jamais être dans la rue et François a tourné des plans de clients entrant dans la boutique [...] Il venait me chercher et disait : 'aujourd'hui, c'est Martine qui dirige'²⁸. »

Le pouvoir du monteur évoqué par ce propos est plutôt d'ordre logistique. La pratique du *retake* découle assez souvent du premier assemblage de plans par le monteur et de la banale constatation qu'il manque des plans pour arriver à l'enchaînement de situations voulu par le réalisateur. Ceci n'empêche pas que les monteurs aient un apport véritablement créateur dans les décisions autour de la forme finale d'un film. « *Who cuts the film ?* », se demande Edward Dmytryk²⁹, pour savoir qui a la plus grande influence dans le montage final d'une œuvre. Voilà qui montre toute l'importance de la décision du montage final, autrement dit du choix du *final cut*, lorsqu'il s'agit de reconnaître l'instance créatrice ultime d'une œuvre cinématographique. Cela reste néanmoins une question, parfois épineuse, entre producteur et réalisateur, le monteur n'étant cette fois-ci qu'un instrument pour aboutir à cette coupe finale.

Pour répondre à sa question, Dmytryk, lui-même ancien monteur, doit se plier à l'évidence que, au premier abord, c'est vraiment le réalisateur qui a le plus de pouvoir. Mais, il ajoute qu'un producteur peut avoir aussi son mot à dire, de même que le monteur (qu'il appelle *cutter*), si ce dernier possède « une réputation confirmée (*established reputation*) et capacité démontrée (*proven ability*), ne serait-ce que parce qu'il donne un 'ton' au film en faisant un premier montage³⁰. » Les termes employés par Dmytryk sont particulièrement vagues et subjectifs, ce qui compromet, selon nous, la portée de sa question.

²⁵) Nous trouvons dans ce travail même une autre preuve que les noms des monteurs doivent toujours être accompagnés du qualificatif « monteur de », comme le montrent les périphrases accolées aux noms de monteurs ici référencés.

²⁶) P. Maillot, « Montage : la troisième réalisation », *Cinémaction* n° 72, *op. cit.*, p. 13.

²⁷) D.O. Selznick, *Cinéma*, Paris, Ramsay, 1984, p. 182.

²⁸) Propos repris par M. Chion, *Le cinéma et ses métiers*, *op. cit.*, p. 176.

²⁹) Cette question, « Qui coupe le film ? », est le titre d'un chapitre de l'ouvrage de Dmytryk, *On film editing*, Boston/London, Focal Press, 1984, ouvrage non-traduit en français.

³⁰) *Id.*, p. 7.

Dans ce travail, plutôt que de savoir si et comment le monteur décide du montage final d'une séquence, nous voulons comprendre comment tout un éventail de questions qui concernent directement la forme finale du film apparaissent lors des relations établies entre monteur et réalisateur. Ces relations sont souvent de banales relations de travail et de subordination, notamment chez les monteurs moins expérimentés, mais peuvent être prolifiques chez les monteurs chevronnés. Ainsi, dans le cadre de l'étude de la création qui est le nôtre, nous plaçons ce moment que l'on pourrait appeler « action-montage » ou « moment-montage » au centre de nos préoccupations, et pas seulement l'analyse du résultat du montage dans le film achevé. Ces termes seront utilisés désormais comme synonymes pour parler de l'acte de montage, du moment de la création « conjointe », celui où réalisateur et monteur sont côte à côte dans la salle de montage et s'influencent mutuellement dans cette phase essentielle du processus de création du film.

2.1. Le monteur comme premier spectateur

Donner la parole aux monteurs – et notamment aux collaboratrices d'Oliveira – est donc une façon de penser le montage du point de vue de quelqu'un qui, bien que faisant partie du processus de création, ne serait pas entièrement impliqué avec l'œuvre finale, comme l'est le réalisateur. Cette méthode nous permet de trouver une impartialité ou une objectivité plus affirmée pour comprendre la démarche d'Oliveira plus profondément.

Le monteur est placé ici comme le premier spectateur d'un film, statut qu'il acquiert assez souvent selon les déclarations même de ces professionnels. Cela est dû au fait que la plupart des monteurs ne participent pas aux tournages et qu'ils sont les premiers à voir le film dans sa totalité et monté dans l'ordre où il sera projeté dans les salles. « On monte très mal les plans quand on les a vus tourner », avoue Yann Dedet³¹. Une inversion de rôles entre monteur et réalisateur pendant le montage est donc, selon Comolli, inhérente au processus, puisque le réalisateur est poussé, par le travail du monteur, à « perdre la place de maître et à reconquérir une place de spectateur³² ». Le monteur, mué en premier spectateur, est aussi contraint à se plier à la conception du montage imaginée par le réalisateur lorsqu'il cesse d'être seulement un « instrument » et devient une « surface sensible » sur laquelle le metteur en scène va tester l'étendue des effets esthétiques de son montage.

En « façonnant³³ » son monteur comme un premier spectateur, Oliveira modèle, d'une certaine façon, le spectateur à l'image de son collaborateur. Sans pour autant atteindre ce que

³¹) « Entretien avec Yann Dedet. Adorable... Le lendemain ! », *Positif* n° 531, mai 2005, p. 101.

³²) J.L. Comolli, « Montage comme métamorphose », art. cit., p. 23.

³³) Le façonnage du spectateur par la forme du film est l'une des caractéristiques du montage d'Eisenstein décrit par J. Aumont, A. Bergala, M. Marie et M. Vernet, *L'Esthétique du film* (1983), Paris, Armand Colin, 2006, p. 61.

Tarkovski appelle le paradoxe du « viol du spectateur » par l'imposition de son « sens du temps³⁴ », Oliveira ne laisse guère de place aux néophytes et tient à distance ceux qui demandent un cinéma plus conventionnel et narratif. La relation entre monteur et réalisateur ne peut donc s'établir de manière durable que si le premier épouse le point de vue du deuxième et partage ses partis pris en tant que professionnel et en tant que spectateur. Valérie Loiseleux déclare ainsi partager avec Oliveira une même vision du cinéma :

« J'essaie d'être en adéquation avec sa respiration, avec son souffle, les choses qui le traversent, qu'il ne veut pas maîtriser, qui sont de l'ordre de l'instinct. Je fonctionne comme ça aussi. C'est comme ça qu'on se retrouve³⁵. »

Le monteur serait ainsi un professionnel plus puissant qu'on ne veut imaginer, qui mêle la fraîcheur d'un regard vierge, celui de quelqu'un qui n'a pas été présent au moment de tournage, avec les connaissances spécifiques du langage cinématographique, les enjeux narratifs et plastiques d'un film et sur le style du réalisateur avec qui il travaille. Il peut ainsi être considéré comme un spectateur privilégié de l'œuvre, en étant à la fois extérieur à tout ce qui concerne son moment de création par excellence (le tournage) mais avec une vision et un pouvoir plus affirmés pouvant l'influencer ontologiquement. Comme le résume Noëlle Boisson,

« c'est ma plus grande qualité de monteuse [le fait de raisonner en termes de spectateur]. Je m'efforce sans cesse d'anticiper les réactions du public et j'avoue que je me trompe rarement. Comme je ne suis pas aussi impliquée dans le film que le metteur en scène, je m'efforce de créer un lien entre lui et le spectateur [...] mais avant de défendre le spectateur, je dois respecter le metteur en scène³⁶. »

Lorsqu'elle travaille avec Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux est souvent confrontée avec ce dilemme entre la « défense du spectateur » et le « respect du metteur en scène ». Nous verrons comment le réalisateur se sert de sa monteuse pour anticiper les réactions qui peuvent naître chez son spectateur, notamment dans le montage de plans qui concerne directement la durée, et comment il prend un malin plaisir à chasser l'emballement esthétique du monteur.

2.2. Le monteur comme « co-auteur éventuel »

Si la dimension symbolique de la création du montage est hautement problématique, il en est de même de son statut juridique. Selon Claude Colombet, le monteur peut être qualifié de « co-auteur éventuel³⁷ », dénomination dérivée du concept juridique de « co-auteurs présumés » (article L. 113-7 du Code de la Propriété Intellectuelle). Dans un certain sens, la description de ce

³⁴) A. Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004, p. 143.

³⁵) Voir annexe II.

³⁶) Propos de la monteuse in *Cinématographe* n° 108 – Les monteurs, *op. cit.*, p. 20.

³⁷) C. Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Paris, Dalloz, 1994, p. 91. Selon le juriste, la liste qui rassemble ces auteurs n'est pas limitative, d'où la possibilité d'élargir les classifications de co-auteurs à d'autres postes de la chaîne cinématographique.

qui qualifie un « co-auteur éventuel » débouche directement sur le statut symbolique du monteur, puisqu'il doit prouver

« qu'il [a] lui-même opéré des choix entre plusieurs séquences, donc [a] fait acte de création intellectuelle, et qu'il ne [s'est] pas borné, tel un technicien, à exécuter les ordres du réalisateur³⁸. »

Autrement dit, il faut d'abord que le monteur s'impose auprès du réalisateur comme une instance pensante, et par là créatrice, pour ensuite être en mesure de demander à être qualifié comme « co-auteur éventuel ». L'opposition nette entre les termes « création intellectuelle » et « technicien » résume bien le dilemme réel du monteur, pris entre la possibilité d'exprimer son avis sur la matière filmique qu'il contrôle et la simple action de couper-coller. L'aspect technique du montage tend à s'accroître avec l'avènement du montage numérique, où des connaissances précises sont de plus en plus requises, ce qui peut reléguer le monteur à un rôle de simple manipulateur – bien que hautement qualifié – d'une machine qui remplace l'action de couper-coller. La nette séparation entre l'action technique de couper-coller et celle de créer par la coupe est explicitée dans la réflexion de Michel Chion :

« Pourquoi le monteur ne se borne pas à reproduire sur l'écran [le] découpage prévu ? Cela tient au fait que le cinéma est essentiellement un art du concret : une fois l'image fixée sur la pellicule, elle n'est pas seulement la traduction d'une idée ou d'un dessin, elle a son rythme, sa vie, ses propriétés³⁹. »

Autrefois, dans l'industrie cinématographique américaine, il existait deux dénominations qui rendaient bien claires les différences entre « travail artistique » et « travail technique ». *Editor*, qui serait le « chef monteur » en français, s'occupait du travail créatif, aux côtés du réalisateur⁴⁰ ; alors que le *cutteur*, en français « coupeur », qui désignait plus précisément l'assistant-monteur, se bornait à obéir aux marques et aux consignes de coupe et de collage. Aujourd'hui, en France et aux États-Unis, on garde toujours la hiérarchie de ces métiers, auxquels s'ajoutent d'autres sous-qualifications. Cependant, l'apport créateur de chacun va dépendre, surtout dans la logique du cinéma européen, des rapports de confiance établis entre réalisateur et monteurs au fur et à mesure que leur collaboration se renouvelle.

Finalement, l'adjectif « éventuel » prend également, dans le cas du montage, une signification encore plus profonde qui renvoie directement à la question du temps. L'apport créatif du monteur peut effectivement se résumer à suggérer au réalisateur une coupe ou un changement de plan dont la matérialisation sera perceptible à l'image de façon très éphémère. Dans d'autres cas, le monteur a le temps de se consacrer entièrement à un premier montage du film, que le réalisateur viendra, plus tard, valider ou modifier par petites touches avant le montage

³⁸) *Id.*, p. 91. Il en va de même pour tous les autres collaborateurs espérant être qualifiés de « co-auteurs éventuels » : les accessoiristes, les cameramen et le producteur.

³⁹) M. Chion, *Le cinéma et ses métiers*, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁰) Selon Michel Chion, l'adoption du mot *editor* est dû à une pression du syndicat de monteurs américains visant une « reconnaissance de leur rôle créateur », *id.*, p. 169.

final. Dans le premier cas de figure, le monteur est difficilement reconnu comme instance créatrice symbolique et encore moins comme « co-auteur éventuel ». Dans le deuxième cas, qui ne se vérifie que lorsque le réalisateur établit des rapports de confiance avec le monteur, ce dernier a certainement une place symbolique reconnue, même si la reconnaissance juridique ne l'accompagne pas forcément.

La monteuse Dominique Bertou a interviewé un grand nombre de ses collègues pour rédiger une réflexion sur l'apport « auctoral » du monteur⁴¹. Elle arrive à la conclusion que les monteurs envisagent rarement un partage de droits, puisqu' « ils ne s'estiment pas auteurs dans la mesure où ils ne sont pas confrontés à la plage blanche, ils travaillent à partir d'un 'donné'⁴². » Cependant, si le réalisateur désigne son monteur comme co-auteur (chose rare mais possible), il suffit qu'un avenant au contrat soit fait pour qu'il touche des droits d'auteur qui peuvent varier entre 10 et 50%⁴³. Même si la reconnaissance juridique des monteurs relève encore de l'exception, Bertou reconnaît que « soulever la question d'une éventuelle reconnaissance de la qualité d'auteur pour les monteurs a permis de repréciser la nature de la collaboration entre le réalisateur et leurs partenaires de création⁴⁴. »

Dans cette activité comprise comme un travail dans l'ombre, celle du montage, l'expérience cinématographique de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet reste unique. Partenaires de création et de vie pendant plus de 40 ans, ils ont signé tous les deux la réalisation de leurs films, même si, on le sait, il existait une division de tâches à l'intérieur de leur organisation de travail : Straub s'occupait, en règle générale, de diriger le tournage, alors que Huillet était maître du montage. Film-hommage unique pour des réalisateurs singuliers dans le paysage cinématographique, *Où gît votre sourire enfoui*, de Pedro Costa, ose faire de l'action-montage du couple de cinéastes le centre nerveux de son film. Ce processus d'assemblage de plans est également le terrain idéal pour observer les enjeux de l'acte de création cinématographique de Straub-Huillet, ainsi que leur intimité de couple. L'expérience des réalisateurs de *Sicilia* est la preuve que « mise en scène » et « montage » sont des notions qui se recoupent sans cesse, se complètent mutuellement et se heurtent parfois, pour le bien du film.

2.3. Avoir ou non du style, le dilemme du monteur

*Truffaut m'a dit qu'après tous ses copains l'avaient alerté :
't'es fou de prendre Agnès,
elle va faire du Godard avec tes films...'*

⁴¹) « Monteurs de documentaires : techniciens ou co-auteurs ?, *Le Technicien du Film* n° 527, novembre/décembre 2002, p. 37-44.

⁴²) *Id.*, p.40.

⁴³) Ces chiffres sont donnés par Dominique Bertou.

⁴⁴) *Id.*, p. 44.

*N'étant pas une réalisatrice,
j'étais truffaldienne avec Truffaut,
godardienne avec Godard⁴⁵. »*
Agnès Guillemot

Gilles Deleuze a bien insisté sur les capacités des mouvements à l'intérieur du plan à révéler le style d'un film ou d'un auteur⁴⁶. Certes, les mouvements d'appareil sont plus facilement reconnaissables et identifiables que les procédés de montage, qui demandent un regard ou une analyse plus affinée. Pour un œil de connaisseur, cependant, comme celui de Jacques Aumont, « on identifie le style au premier coup d'œil, au seul choix du photogramme sur lequel s'opère la coupe⁴⁷. » Cette exactitude du photogramme de coupe pouvant définir le style d'un cinéaste est, bien évidemment, démesurée mais montre bien l'importance de ce procédé lorsqu'il s'agit de donner un « visage » au film.

Il faut pourtant dire que le montage d'une œuvre filmique est le résultat de l'intervention d'au moins deux personnes, exceptés quelques cas de figures précis : le réalisateur et le monteur. Avec la professionnalisation croissante du métier de monteur et l'évolution de son statut aussi bien auprès des réalisateurs qu'au niveau de leur formation – dans la plupart des écoles de cinéma, les monteurs reçoivent la même formation intellectuelle et théorique que les réalisateurs –, les monteurs ont perdu leur simple statut de technicien sous les ordres d'un producteur ou d'un réalisateur. Mais dans la pratique du métier, un monteur doit-il et peut-il avoir un style ? Peut-il se servir de ses « ciseaux inventifs⁴⁸ » pour faire apparaître sa singularité de monteur et la superposer à celle du réalisateur ? Ou encore, un bon monteur est-il celui qui saurait s'adapter facilement au style imposé par le réalisateur ? Ici, plus que dans toute autre phase de la création cinématographique, l'opposition entre travail purement technique et travail artistique créateur se fait sentir. Quelle est donc la part d'invention accordée au monteur dans ce moment crucial de la création d'un film ?

Toutes les différentes conceptions du « style » se relient à une instance créatrice sensible. Pour reprendre les termes de l'essai de Buffon, devenus, à force d'être répétés, classiques, « le style est l'homme même⁴⁹ ». Mais il ne s'agit pas de n'importe quel homme, mais d'un « artiste »

⁴⁵) Propos parus dans *Cinématographe* n° 108 - Les monteurs, mars 1985, p. 34. Guillemot est la monteuse de *Baisers volés* (François Truffaut, 1968), d'*Une femme est une femme* (1961), de *Vivre sa vie* (1962) et de *La Chinoise* (1967), tous de Jean-Luc Godard.

⁴⁶) Deleuze appelle stylistique l'analyse du mouvement, entre autres, « qui s'établit entre les parties d'un ensemble dans un cadre, ou d'un ensemble à l'autre dans un recadrage ». Cette description ne renvoie pas uniquement aux mouvements de caméra mais à l'organisation globale entre tous les composants d'un plan. La dimension des mouvements d'appareil est bien prise en compte par le théoricien comme étant à la base « des grands moments de cinéma, comme chez Renoir, quand la caméra quitte un personnage et même lui tourne le dos, prenant un mouvement propre à l'insu duquel elle le retrouvera », *L'Image-mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, 1983, p. 35-38.

⁴⁷) J. Aumont, « Le montage dans tous ses états », *Conférences du Collège d'Art Cinématographique* n° 5, printemps 1993, non-paginé.

⁴⁸) La formule est de Béla Balázs, *Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977, p. 158. Eisenstein lui a répondu avec le texte, « Béla, oublie les ciseaux », art. cit.

⁴⁹) Buffon, *Le Discours sur le style*, op. cit.

ou, dans une conception plus moderne, d'un « auteur ». Or, les monteurs, en général, ne s'approprient jamais ces qualificatifs. Ils ne se prétendent jamais artistes, et très rarement, co-auteurs d'une œuvre filmique. Peuvent-ils alors s'attribuer cette valeur, le style, qui découle directement de ces qualificatifs ?

Enquêter sur le style du monteur nous engage à aborder directement la nature du travail de ce professionnel, que résume bien la monteuse Valérie Loiseleux :

« mon travail n'est pas un travail de création, c'est un travail de surgissement, mais ce n'est pas comme le travail du créateur. On fait surgir quelque chose, mais cette chose n'est pas à nous, elle est à quelqu'un d'autre. C'est comme si on était un médium, on est quelqu'un par qui transite quelque chose. Comment revendiquer cette part de création en transit ?⁵⁰ »

Pour Michel Chion, le travail du monteur est « un travail par soustraction⁵¹ ». Le monteur ne peut donc, malgré des exceptions avec les *retakes*, rien ajouter aux images déjà fixées sur pellicule, mais peut imposer un changement de rythme et, par conséquent, de perception de ces images – ce qui n'est pas peu de chose. Même si les *rushes* d'un film, images sans agencement d'ordre et de durée, ne portent pas en eux-mêmes des liaisons temporelles et spatiales logiques, compréhensibles ou concrètes (établir ceci est justement le travail du monteur), elles ont déjà une forme préconçue qui déterminera en grande partie le travail d'assemblage de plans. Tout cela sans compter le découpage, qui comporte déjà des traitements précis auxquels ces images doivent répondre, et le poids subjectif du style d'un réalisateur, que le monteur est censé respecter ou, du moins, prendre en compte lorsqu'il monte. « Je ne prévois pas comment mon style va fonctionner entre deux films, ni même entre deux scènes d'un même film. Tout cela dépend de ce qui m'est donné », avoue Bill Pankow, monteur de Brian de Palma depuis *Pulsions (Dressed to Kill, 1980)*⁵². Suivre ce qui est « donné par le metteur en scène », dans ses recommandations verbales explicites et le découpage initial, est l'un des points essentiels de la relation entre Valérie Loiseleux et Oliveira. Puisque le réalisateur tend de plus en plus à contrôler la totalité de son film et à savoir exactement à quoi va servir chaque plan, la monteuse a pu révéler ceci :

« Parfois, je vois arriver dans les rushes un plan de tableau, ou un plan de maison qui dure 2 minutes. Là, je sais qu'il y avait une idée derrière et que ça aura sûrement une utilité⁵³. »

C'est ce respect tacite d'un style plus prépondérant ou légitime, celui du réalisateur, que le monteur doit prendre en compte lorsqu'il fait intervenir sa sensibilité, notamment lors d'un premier montage. Cette soumission au style du réalisateur peut parfois contraindre le monteur au

⁵⁰) Voir entretien de la monteuse, annexe II.

⁵¹) *Le cinéma et ses métiers, op. cit.*, notamment p. 168 : « on part d'un certain nombre de mètres de pellicule auxquels on ne peut rien ajouter, pour en éliminer une partie, qui deviennent des chutes ». Jean-Louis Comolli fait une remarque analogue lorsqu'il dit que le montage est une « opération de réduction puis de fixation du résultat de la réduction », « Montage comme métamorphose », art. cit., p. 144.

⁵²) Entretien de Bill Pankow par G. Oldham, *First Cut, op. cit.*, p. 183. Pankow monte encore aujourd'hui les films de De Palma, mais n'est devenu chef-monteur qu'à partir de 1986 avec *Mafia Salad (Wise Guys, 1986)*.

⁵³) Voir annexe II.

simple rôle de coupeur et le forcer à ne pas imposer un style personnel aux images. C'est cette contrainte dont parle la monteuse Jacqueline Sadoul, qui préférait

« monter un mauvais film de 'qualité' française, plutôt que *Lola Montes*, si elle ne pouvait rien y apporter, ou plutôt que travailler avec René Clair ou Luis Buñuel qui avaient leur film dans la tête et ne laissaient pas beaucoup d'initiative à leurs techniciens⁵⁴. »

Le point de vue de Sadoul n'est guère partagé aujourd'hui par ses collègues de profession et peut même être compris comme réducteur, mais il fait preuve de l'envie de création des monteurs, et cela depuis les débuts du cinéma.

Il se peut néanmoins que le monteur ne possède pas du tout de style particulier et cela peut parfois même être revendiqué par certains professionnels. L'absence de style du monteur peut être comprise de deux façons distinctes. D'abord, elle évoque le sens large de « style », et met en question même le style de montage du propre réalisateur. C'est le cas maintes fois exploité de la « transparence du montage », conception venant du cinéma classique et qui est contre un excès de visibilité de l'acte de collage. Ironiquement, ce montage trop « voyant » n'a rien à voir avec une réduction du travail du monteur. Au contraire, la multiplication du nombre de coupes et, par conséquent, de changements de points de vue est la règle courante au cinéma, même si elle brise la logique de l'œil et de l'esprit humain⁵⁵.

Il ne s'agit pourtant pas ici de nier l'importance du montage dans des œuvres où ses effets ne sont pas aussi visibles que dans les films qui ancrent leur langage sur ce procédé, notamment chez les réalisateurs russes du début du siècle. En ce sens, J. Narboni témoigne que, dans un film comme *Gertrud*,

« apparemment bien loin des préoccupations du montage, on se rend compte que celui-ci y est fortement présent, mais en tant qu'effet de masque, de cache, et qu'il peut, dans un film, intervenir comme processus créatif aussi bien par son travail d'effacement que par ses marques⁵⁶. »

Yann Dedet, monteur de Maurice Pialat et Jean-François Stevénin, qui œuvre pourtant dans un univers bien distinct du cinéma classique américain du montage « masqué », a pu affirmer aussi que,

« certaines personnes croient me faire plaisir en me disant que j'ai un style. Ils ont tort car je crois que c'est très mauvais. On dit toujours, avec Pialat, qu'au contraire le montage ne doit pas se voir⁵⁷. »

⁵⁴) Propos cités par D. Villain, *Le montage au cinéma*, op. cit., p. 68.

⁵⁵) Cf. la justification de ce phénomène par R. Arnheim, *Le Cinéma est un art*, Paris, L'Arche, 1989, notamment p. 38 : « tout comme on peut voir se succéder, sans en être dérangé, des photographies prises dans des lieux et à des moments différents, au cinéma une semblable succession ne nous paraît pas maladroite [...] c'est l'irréalité incomplète de l'image cinématographique qui la rend possible. »

⁵⁶) « Montage », *Cahiers du Cinéma* n° 210, mars 1969, p. 19.

⁵⁷) « Regards croisés sur documentaire et fiction. Entretien avec Yann Dedet et Stan Neumann », par Valérie Mouroux, *Cinémaction* n° 72, op. cit., p. 211.

Cette affirmation porte en soi un paradoxe : un montage qui « ne se voit pas », n'est-ce pas déjà un style de montage ? Reconnaître l'absence de style d'un monteur, qui équivaut à un « degré zéro de l'écriture » en littérature⁵⁸, n'est-ce pas déjà lui attribuer une façon particulière de monter ? Certes, le cinéma hollywoodien, qui a donné naissance à des films construits selon une grammaire classique de narration et de filmage mais néanmoins importants pour l'histoire du langage cinématographique, en est la preuve. Ce que Dedet cherche à évoquer, c'est justement cette similitude entre les façons de monter (monnaie courante dans le cinéma de studios américain) qui seraient basées sur des principes très proches empêchant l'individualisation ou la reconnaissance d'un monteur ou d'un réalisateur uniquement par l'analyse de l'assemblage des plans d'un film. Dans le même sens, Margareth Booth, l'une de plus grandes monteuses de l'ère hollywoodienne classique, pense qu' « un film parfait doit donner l'illusion qu'il a été fait exactement dans la forme où on le voit sur l'écran et que l'intervention d'un personnage [*sic*] comme le monteur n'a jamais été nécessaire⁵⁹. » Dans ce cas de figure, la profession de monteur serait dispensable à la chaîne de création cinématographique. Ce n'est donc pas par hasard, si, comme le constate Tarkovski, dans la logique du cinéma industriel classique, les films paraissent tous avoir été montés par une même personne, une personne, selon lui, « effacée⁶⁰ ».

Le deuxième aspect de l'absence de style du monteur est son caractère assumé de subordination au réalisateur qui ne cherche ni à imposer sa vision ni à rivaliser avec lui. Marguerite Renoir, pour qui la monteuse devient « cliente » du réalisateur⁶¹, prend acte de cette liaison entre les deux métiers, même si, dans le modèle le plus répandu dans les relations de travail, le monteur est plutôt subordonné au producteur qu'au réalisateur⁶². Les monteuses se verraient donc, par une espèce de règlement tacite, contraints à ne pas imprimer au film un style personnel et à se subordonner aux *diktats* du tout puissant réalisateur. Yann Dedet, lui encore, reconnaît cette soumission en expliquant que

« c[e n]'est pas possible de monter sans un réalisateur, il y a qu'un seul maître à bord, après Dieu, enfin, avant Dieu, qui est le metteur en scène. S'il n'est pas là, on peut faire des travaux d'approche mais c'est lui qui aurait eu l'idée de couper ici ou là⁶³. »

⁵⁸) Cf. les écrits de R. Barthes sur ce qu'il appelle le « degré zéro de l'écriture », *Le degré zéro de l'écriture* (1953), Paris, Seuil, 1972.

⁵⁹) *La technique du film par 16 artistes et spécialistes de Hollywood*, *op. cit.*, p. 149.

⁶⁰) « Dans les films hollywoodiens, ils ont tous l'air d'avoir été montés par le même individu, tant ils sont indistincts du point de vue de leur montage », *Le temps scellé*, *op. cit.*, p. 145.

⁶¹) Ces propos de la monteuse de Jean Renoir et de Jacques Becker sont cités par D. Villain, *Le montage au cinéma*, *op. cit.*, p. 58.

⁶²) Pour clarifier, disons que, dans le cadre du cinéma sur lequel nous travaillons – celui d'Oliveira mais aussi le cinéma européen – ce qui lie producteur et monteur est uniquement des relations économiques et de travail. Pour ce qui est du travail symbolique, puisque le *final cut* appartient normalement au réalisateur, le monteur est subordonné à celui-ci plutôt qu'au producteur. Il fut un temps, néanmoins, à l'époque des grands studios américains, où le monteur était lié concrètement et symboliquement au producteur, car il lui revenait de décider de la forme finale d'un film.

⁶³) Entretien avec Yann Dedet dans les bonus DVD du *Garçon*, de Maurice Pialat (Paris, Gaumont, 2007).

Le point de vue de Dedet est partagé par la plupart des monteurs que nous avons pu écouter ou lire et semble une vérité déjà établie entre les professionnels du montage. Malgré sa sujétion consciente au metteur en scène, Dedet est l'un des monteurs pour qui l'on a osé un rapprochement entre les films qu'il a montés. Par rapport à sa collaboration avec Jean-François Stévenin, Philippe Le Guay écrit que « deux messieurs montent *Double Messieurs* : Yann Dedet (monteur) et Jean-François Stévenin (réalisateur) rivalisent d'audace et d'ingénuité pour glisser de la vie entre deux collures⁶⁴. » Le mot « rivaliser » n'est pas employé par hasard puisque, même si le monteur est toujours assujéti au réalisateur, la richesse de leur collaboration se trouve justement dans les moments de confrontation.

La collaboration avec Stévenin est également évoquée par Vincent Amiel lorsque le chercheur analyse le travail de Dedet dans *À nos amours* (Maurice Pialat, 1983, montage réalisé successivement par Dedet, Valérie Condroyer et Sophie Coussein) :

« on y reconnaît la patte d'Yann Dedet, qui a travaillé [...] avec Jean-François Stévenin et dont les options s'inspirent souvent du montage '*in the middle*', cher à Cassavetes, qui consiste à prendre ou à abandonner une scène (donc à couper) alors qu'elle est en train de se dérouler⁶⁵. »

Les remarques de ce genre sont rares lorsqu'il s'agit de monteurs. Nous n'avons trouvé que très peu d'analyses visant à voir des coïncidences stylistiques dans les films montés par une même personne – c'est le cas de Dede Allen, la monteuse d'*America America* (Elia Kazan, 1964) et de *Bonnie et Clyde* (Arthur Penn, 1967)⁶⁶. Ces considérations sont en effet plus fréquentes dans les autres relations qui font l'objet d'étude de ce travail : entre directeurs de la photographie et réalisateurs et entre acteurs et réalisateurs. Il existe même une démarche critique qui consiste à chercher des traits stylistiques et « auteuristes » chez les directeurs de la photographie (utilisation de la lumière, choix de cadrages) et chez les acteurs (les réflexions autour de l'acteur-auteur citées précédemment, cf. supra chapitre II). Dans le cas des monteurs, ceci devient exceptionnel, même si l'on peut reconnaître, bien évidemment, une instance sensible pouvant influencer l'arrangement de plans d'un film et l'élaboration de son rythme. Ainsi, le caractère singulier des relations monteur-réalisateur et la nature même de l'intervention de ce professionnel viennent définitivement renforcer la difficulté à évaluer l'apport stylistique individuel du collaborateur en question.

2.4. Le montage, métier féminin ?

⁶⁴) « Dérapages contrôlés », *Cinématographe* n° 108, mars 1985, p. 2. Le montage de *Double Messieurs* a été, en réalité, réalisé par sept personnes, dont Dedet et Stévenin.

⁶⁵) V. Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 94.

⁶⁶) « Essentiellement une question de timing », *Positif* n° 531, mai 2005, p. 95.

« Le montage est un métier féminin ». On a souvent répété cette maxime, sans pour autant se demander si elle était vraie, du point de vue historique, et sans se préoccuper de ce qu'elle révèle du processus de collaboration au cinéma. Même si cet aphorisme doit être relativisé, il cache sans doute une relation à la fois harmonieuse et tendue entre deux sensibilités (le réalisateur et la monteuse) qui entretiennent, à ce stade de la création du film, des rapports plus personnels et intimes que tout autre. N'est-ce pas par hasard si les spéculations autour de la nature de ces rapports mettent en question le sexe des participants, étant donné que, parfois, « les rapports avec la monteuse ressemblent à quelque chose d'amoureux », selon les mots de Noëlle Boisson⁶⁷. Boisson parle en connaissance de cause car elle est la femme de Jacques Douillon dont elle a été aussi la monteuse entre 1970 (plusieurs courts-métrages) et 1985 (*La Tentation d'Isabelle*). Le cas des monteuses qui épousent des réalisateurs reste, néanmoins, l'exception à la règle.

En effet, au contraire de la phase de préparation et du tournage, le montage met face à face le réalisateur et son œuvre, encore inachevée, les deux étant liés par l'intermédiaire d'une seule personne, le monteur. Il n'est pas étonnant que le réalisateur tende à voir chez ce collaborateur, plus que chez tout autre, un prolongement de sa propre sensibilité. Dans ce moment d'extrême confiance et intimité, « les monteurs peuvent jouer plusieurs rôles auprès du réalisateur : thérapeute, conseiller, compagnon de route, figure maternelle ou paternelle, meilleur ami, diplomate, et même bouc émissaire⁶⁸. »

La supériorité du nombre de monteuses par rapport à celui de monteurs reste cependant difficile à évaluer. Ce partage entre les sexes dans le métier du monteur est plutôt un phénomène qui varie selon les époques et les pays. Aux États-Unis, aux débuts du cinéma parlant, le montage était « une branche généralement réservée aux hommes⁶⁹ ». Aujourd'hui, en France, la prédominance des femmes paraît reconnue, ce qui n'est pas le cas aux États-Unis ou en Italie⁷⁰.

Ce que l'on peut néanmoins affirmer est une présence plus massive de femmes dans le montage par rapport à d'autres postes de la chaîne cinématographique, à l'exception peut-être des scriptes, des costumières ou des attachées de presse. Dominique Villain déploie tout un éventail d'explications possibles à ce fait qui pourrait être résumé dans celle-ci : « le cinéma est fait par les hommes, mais vu surtout par les femmes⁷¹ ». C'est sur cette base que se développe également la réflexion de Margareth Booth pour qui le metteur en scène serait plus à l'aise de partager avec une femme une « décision difficile et plus qu'embarrassante à prendre à propos d'une scène ou

⁶⁷) *Cinématographe* n° 108 – Les monteurs, art. cit., p. 18.

⁶⁸) G. Oldham, *First cut – Conversations with film editor*, op. cit., p. 6. « editors even describe themselves as assuming various roles for the director : therapist, advisor, hand-holder, mother or father figure, best friend, diplomat, even whipping boy », je traduis.

⁶⁹) Propos de Margareth Booth, recueilli par Stephen Watts, *La technique du film par 16 artistes et spécialistes de Hollywood*, op. cit., p. 147.

⁷⁰) L'association Monteurs associés estime que, dans la totalité de la profession, 2/3 des postes sont exercés par des femmes alors qu'aux États-Unis, l'*American Cinema Editors* recense actuellement seulement 33% de femmes dans le métier. L'information sur la prédominance des hommes sur les femmes dans le métier de monteur en Italie a été donnée par Noëlle Boisson, *Cinématographe* n° 108, art. cit., p. 20.

⁷¹) D. Villain, *Le montage au cinéma*, op. cit., p. 60.

d'un détail psychologique⁷². » Les monteuses, en prenant la casquette de premier spectateur du film, sauraient-elle ainsi trouver un rythme plus approprié et plus agréable pour les spectatrices ? Seraient-elles des interlocutrices privilégiées par rapport à leurs collègues hommes ? Rien n'est moins sûr et, selon nous, toute généralisation concernant les rapports entre les sexes dans ce domaine peut s'avérer périlleuse et réductrice.

Quel que soit le pourcentage d'hommes ou de femmes à exercer ce métier, le genre de la monteuse a, dans l'œuvre d'Oliveira, un poids tout à fait important. À part deux collaborations avec des monteurs hommes, Vieira de Souza (*Aniki Bobo*) et Rodolfo Wedeles (*Mon Cas*), toutes les collaboratrices du réalisateur pour le montage sont des femmes. Parmi elles, on pourrait citer Solveig Nordlund (*Amour de Perdition*), devenue réalisatrice d'une dizaine de films de fiction et documentaires par la suite ; Monique Rutler (*Francisca*), passée également à la réalisation jusqu'à l'abandon de la profession dans les années 90 ; Janine Martin (*Le Soulier de Satin*), monteuse peu expérimentée ; et Sabine Franel (*Les Cannibales* et *NON ou la vaine gloire de commander*), collaboratrice d'un autre réalisateur portugais, João Canijo.

Parmi ces collaboratrices, Valérie Loiseleux tient une place majeure, puisqu'elle est la monteuse de tous les films d'Oliveira à partir de 1991, début de leur collaboration avec *La Divine Comédie*, à l'exception de deux, *Le Principe de l'Incertitude* et *Singularités d'une jeune fille blonde*, montés par son assistante dans d'autres films, Catherine Krassovsky⁷³. Au total, Loiseleux a monté dix-huit films d'Oliveira, y compris un court-métrage sur José Régio, inédit et inachevé, et la version remontée de *Douro, Faina Fluvial*, de 1994. Un seul collaborateur, une autre femme en occurrence, la scripte Julia Buisel, est présente dans plus de films que Loiseleux. La collaboration entre Oliveira et Buisel a commencé avec *Francisca* (1981) et dure jusqu'à aujourd'hui, la scripte apparaissant de temps en temps aussi comme actrice (*La Divine Comédie*, *Val Abraham*, *Le Principe de l'Incertitude*, *Belle Toujours*, *Singularités d'une jeune fille blonde*).

L'importance de ces deux femmes, monteuse et scripte, intervenant dans des moments « voisins » de la création du film, illustre la confiance que le réalisateur accorde aux femmes, notamment dans des métiers qui exigent le plus de rigueur et de précision possibles. Cette confiance naît néanmoins seulement avec la consolidation de leur collaboration, ce qui, dans le cas de Loiseleux, a demandé pas moins de cinq films. Réalisateur et monteuse se sont livrés à vraie bataille symbolique autour de la signature du montage.

2.5. Présence physique du réalisateur et signature du générique

⁷²) Propos de M. Booth, *op. cit.*, p. 147.

⁷³) Valérie Loiseleux n'a pas participé du montage de ce film puisqu'elle s'était engagée dans une entreprise très longue, qui lui a pris plus d'un an de travail, le montage d'*Un Couple Epatant*, de Lucas Belvaux. Voir annexe II. Pour le deuxième, Loiseleux montait *A Religiosa Portuguesa*, réalisé par Eugène Green, tourné à Lisbonne, avec des acteurs olivieriens dans le casting : Leonor Baldaque et Diogo Dória.

Dans l'optique de notre objet d'étude, le cinéma d'auteur européen, le réalisateur détient, en règle générale, le droit au *final cut*. La forme finale du film sera donc celle qu'il jugera la bonne, en accord avec les opinions de son chef monteur. « Quand il s'agit de réinventer au cinéma, il faut bien que le réalisateur soit présent pour couper et mettre en œuvre sa nouvelle vision du cinématographe⁷⁴ », déclare Henri Colpi sur l'exemple d'Orson Welles, qui aurait « vécu », six jours par semaine pendant neuf mois, dans la salle de montage de *Citizen Kane*.

Même si les réalisateurs sont assez souvent présents dans la salle de montage, leur présence physique n'est néanmoins pas une condition *sine qua non* pour exercer un contrôle ou appliquer une vision personnelle sur l'organisation temporelle et spatiale des plans. Le réalisateur peut contrôler son montage à partir d'indications précises sur le scénario découpé, que le monteur consultera ou non selon les cas, ou en exerçant une espèce de « *camera cut* » (en opposition au *final cut*). Cette autonomie du découpage ou la façon de « couper dans la caméra » ne convient qu'en partie pour décrire la pratique du montage chez Manoel de Oliveira. Elle renvoie directement à la dimension mentionnée par Loiseleux auparavant sur l'obligation implicite d'utilisation de certains plans tournés par le réalisateur (comme celui des chaussures de Piccoli dans *Je rentre à la maison*), même s'ils paraissent décousus, trop longs ou s'ils ne portent pas un sens narratif immédiat. Deuxièmement, Loiseleux reconnaît qu'Oliveira se sert, de plus en plus, d'une espèce d'autocensure plastique sur certaines scènes, visant ainsi à réduire la marge de manœuvre du monteur, notamment en ce qui concerne la réduction de séquences tournées en champ-contrechamp – nous y reviendrons.

Selon les opinions de deux de ses principales collaboratrices au montage, Manoel de Oliveira travaille souvent avec un découpage assez précis et il a une idée presque entièrement claire du résultat du montage lorsqu'ils entament le processus d'assemblage de plans⁷⁵. Cependant, puisque les innovations de son cinéma concernant le montage se trouvent dans le « maintien du plan », la présence du réalisateur à côté du monteur s'avère strictement nécessaire. Oliveira a d'ailleurs souvent défendu la présence du réalisateur pendant le montage⁷⁶.

Cet acharnement à suivre de près chaque instant du montage de ses films s'est amoindri avec le temps. Valérie Loiseleux garantit qu'avec l'approfondissement de leur collaboration, elle est plus à l'aise pour faire des propositions de montage et même pour réaliser entièrement un premier montage des *rushes*, notamment dans les films les plus récents. Cependant, la présence dans la salle et l'intervention physique du réalisateur dans le montage – Catherine Krassovsky se souvient qu'Oliveira, au moment du montage en 35mm, opérait parfois lui-même la machine⁷⁷ – soulèvent un problème plus délicat, celui de la signature du montage.

⁷⁴) H. Colpi, *Lettres à un jeune monteur*, op. cit., p. 123.

⁷⁵) Cf. les propos de Valérie Loiseleux et de l'assistante-monteuse Catherine Krassovsky. Voir annexe II.

⁷⁶) *Conversations avec Manoel de Oliveira*, op. cit., p. 92.

⁷⁷) Voir annexe II.

Manoel de Oliveira a longtemps monté seul ses films, ou seulement avec un assistant technique qui réalisait les coupes qu'il décidait. Jusqu'à *Amour de Perdition*, en 1978, il signait seul le montage dans les génériques de ses films, y compris de *Douro, Faina Fluvial*, réputé justement pour être un documentaire basé sur les effets expressifs du montage inspiré des films de Walter Ruttmann (*Berlin, symphonie d'une grande ville*, 1927). Il est donc notoire donc que le réalisateur possède un savoir-faire du montage. Il monte même seul des longs métrages tels que *Le Passé et le Présent* et *Benilde ou la Vierge Mère*, réalisés lorsque son cinéma bascule dans une phase, disons, plus « professionnelle », en opposition à un cinéma plus libre et moins soumis aux financements publics (à l'époque de *Douro Faina Fluvial* ou *Aniki Bobo*) ou avec des équipes de tournage et des budgets restreints (*L'Acte de Printemps*).

Les raisons qui amènent un réalisateur à ne pas avoir recours à un chef monteur varient, mais sont souvent liées au souhait du metteur en scène d'être le seul responsable de la forme finale de son film. Cette façon de travailler est même devenue l'une des marques reconnaissables du style des deux cinéastes, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Cependant, avec la professionnalisation grandissante de l'activité cinématographique, cette méthode est devenue de plus en plus rare aujourd'hui. Selon Henri Colpi, le réalisateur « a besoin de quelqu'un qui assure le côté matériel et qui soit capable de lui apporter une certaine distanciation, un certain regard neuf sur le film [...] il est trop prisonnier de ses images⁷⁸. »

À l'exception d'*Aniki Bobo*, Oliveira a donc été le seul maître à bord pour le montage de ses films jusqu'en 1978. Il était normal qu'il signe tout seul le générique en tant que monteur, habitude qu'il avait prise aussi pour d'autres phases de la création du film. Dans quelques-uns de ses courts métrages, il signe la direction de la photographie et la production. Dans *L'Acte du Printemps*, il est crédité au générique comme auteur de la photographie, du son et du montage. Roland Barthes nous dit que la signature, dans le domaine littéraire, est à la fois « l'expression de l'identité et la marque de la propriété⁷⁹. » Signer une œuvre comporte donc deux dimensions, une psychologique, qui conditionne grandement la réception symbolique de son résultat, et une économique, qui détermine plutôt l'exploitation de l'œuvre.

C'est l'aspect symbolique de l'acte de signer de manière récurrente le montage de ses films qui importe chez Oliveira. Pour le réalisateur, signer d'autres phases de la chaîne cinématographique en plus de la réalisation et de l'adaptation s'inscrit dans un souci de contrôle absolu de son œuvre, dans une envie de « se donner comme maître⁸⁰ », non seulement de la réalisation de son film – ce qui n'est pas d'ailleurs pas peu – mais aussi d'autres aspects secondaires de la réalisation. Claude Gandelman et Naomi Greene, auteurs d'un texte sur les variantes sémiotiques autour de la signature d'artiste, parlent d'une « stratégie de domination »

⁷⁸) H. Colpi, *Lettres à un jeune monteur*, op. cit., p. 122.

⁷⁹) R. Barthes, *Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000, p. 59.

⁸⁰) C. Gandelman, N. Greene, « Fétichisme, Signature, Cinéma », *Hors-Cadre* n° 8 – L'état de l'auteur, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, p. 147-161.

lorsque « qu'un maître se donne à notre reconnaissance, pour notre reconnaissance, [il] offre son nom pour être reconnu⁸¹. » Cette « stratégie de domination » liée à la signature du montage se double, pour Oliveira, d'une volonté de matérialiser le contrôle total qu'il exerce sur son film. Pour Valérie Loiseleux,

« cette histoire de contrôle absolu, Manoel le ressent dans la salle de montage mais pas que là. Pour lui, le tournage c'est le top de ce point de vue-là. Surtout car il y a plus de gens. C'est comme la sensation que peut avoir un général devant son armée. Plus il y a des gens qui sont sous votre commande, qui obéissent à votre univers, plus ça le stimule⁸². »

Chez Oliveira, ce besoin de reconnaissance de son nom au montage et l'importance qu'il octroie, parfois, à ce procédé dans ses génériques relèvent néanmoins d'un paradoxe. Il faut tout d'abord considérer que le générique des films est le lieu privilégié de la matérialisation de la collaboration filmique et qu'il existe une hiérarchie dans le classement des noms, des plus importants aux moins importants avant, souvent, celui du réalisateur. Or, Oliveira relègue parfois l'apparition de la mention « montage » et le nom du monteur (à côté du sien) à la quasi-fin du générique, après ceux d'autres professionnels, disons, de moindre « poids » dans la création du film : l'habilleuse, le chorégraphe et le machiniste (*Mon Cas*), ou l'assistant à la mise en scène, la maquilleuse, la coiffeuse, la directrice financière (*Le Principe de l'Incertitude*). Dans *Amour de Perdition* et *Les Cannibales*, la mention des monteurs (Solweig Nordlund, pour le premier et Sabine Franel et Oliveira, pour le second) apparaît uniquement dans le générique de fin.

La question de la signature du montage devient plus délicate lorsque Manoel de Oliveira insiste pour placer son nom à côté de celui de sa monteuse. Le réalisateur a adopté ce procédé dans ses deux collaborations avec Sabine Franel (*Les Cannibales* et *NON ou la vaine gloire de commander*), dans les cinq premières avec Valérie Loiseleux (entre *La Divine Comédie* et *Le Couvent*) et dans les deux avec Catherine Krassovsky comme chef monteuse (*Le Principe de l'Incertitude*, *Singularités d'une jeune fille blonde*). Dans le cas de Loiseleux, cette condition faisait même partie d'une des clauses de son contrat, à laquelle la monteuse s'est volontairement pliée pendant cinq années. Valérie Loiseleux témoigne ainsi de ce parti pris du réalisateur :

« S'il met son nom dans le scénario, il veut aussi le mettre dans le montage. C'était quelque chose de très important pour lui, ô combien important. Je comprenais ça, mais je ne l'acceptais pas. C'est une façon de reconnaître le travail de l'autre, de reconnaître ma place, même si elle est modeste, même si je ne suis qu'un instrument entre ses mains, il doit reconnaître ma place d'instrument⁸³. »

Cette pratique adoptée par le réalisateur le singularise presque dans le paysage audiovisuel mondial. À part quelques rares noms comme R.W. Fassbinder, qui recourrait la plupart du temps

⁸¹) *Id.* p. 157. Gandelman et Greene comprennent la signature de l'œuvre dans sa totalité. Leur perspective peut pourtant être appliquée à celle du cinéma. Même s'ils ne rentrent pas dans les détails de la signature d'un seul aspect de la chaîne cinématographique, le déplacement de cette dimension pour analyser le phénomène de la signature chez Oliveira nous semble permis car il relève évidemment de ce besoin d'une « reconnaissance de soi » dont ils parlent.

⁸²) Voir annexe II.

⁸³) Voir annexe II.

à un pseudonyme pour signer ou cosigner le montage d'une bonne partie de ses films, les réalisateurs ne sont que rarement présents au générique en tant que monteurs. Il faut dire que la cosignature du générique en tant que monteur relève d'une certaine tradition chez quelques réalisateurs portugais comme Antonio de Macedo, Fernando Lopes, Jose Fonseca e Costa, Paulo Rocha et João Botelho. Coïncidences nationales à part, cette pratique représente pour Oliveira, sans doute, une façon de revendiquer le montage comme un vrai moment d'écriture. La pratique du réalisateur est tout à fait compréhensible, quoique relevant presque d'un caprice d'enfant (dès qu'il collabore avec une monteuse moins expérimentée, comme Catherine Krassovsky, il remet son nom à côté du sien). Il faut également se plier à l'évidence que l'apparition de son nom au générique comme monteur (ou co-auteur du montage) ne va pas forcément avec l'innovation ou la prise de risques dans la pratique du montage. Dans ce sens, ironiquement, des films où les partis pris de montage échappent à l'utilisation dominante ou prennent plus de risques par rapport à la représentation temporelle des séquences (*Francisca*, *Amour de Perdition*, *Je rentre à la maison* et *Belle Toujours*) sont signés uniquement par ses monteuses. De la même façon, Oliveira cosigne le montage d'œuvres moins marquées du point de vue de l'assemblage des plans comme *Les Cannibales* ou *La Casette*. Ceci est donc la preuve que la cosignature du générique, pour Oliveira, ne sert qu'à le reconforter dans son statut symbolique d'auteur (que nul d'ailleurs ne penserait à lui enlever si son nom n'apparaissait pas comme co-auteur du montage) et qui relève plutôt de son obsession du contrôle absolu de la forme de ses films.

3. Varier la manière de couper pour singulariser les films

*« Je pense qu'un auteur qui monte ses films
avec facilité et de façons variées est superficiel.
On reconnaîtra toujours le montage d'un Bergman,
d'un Bresson, d'un Kurosawa, d'un Antonioni[...]
car la perception que chacun a du temps
et qui s'exprime dans le rythme des films
est toujours la même⁸⁴. »*
Andrei Tarkovski

Plus que tout autre aspect de l'œuvre de Manoel de Oliveira, le montage est sans doute l'un des plus difficiles à étudier car il a beaucoup varié avec le temps. C'est Mathias Lavin qui explicite le mieux cette variété dans le montage, qui contredit Tarkovski :

⁸⁴) *Le temps scellé*, op. cit., p. 145.

« si l'on considère l'ensemble de l'œuvre d'Oliveira, il est impossible de dégager une conception unitaire du montage, dans la mesure où ses films n'obéissent pas tous aux mêmes préceptes idéologiques et esthétiques⁸⁵. »

Tout comme la direction d'acteurs, le montage chez Oliveira semble avoir perdu, avec le temps, son côté rigide qui consistait à restreindre les coupes. Telle est la singularité de films comme *Francisca*, *Benilde*, *Amour de Perdition*, *Le Soulier de Satin* ou *Mon Cas*, où le travail de montage s'établit, selon la définition de Jean Narboni citée précédemment, par son « effacement » plutôt que par ses « marques⁸⁶ ». Dans ces œuvres, Oliveira atteint le paroxysme de ce qu'il appelle « refus du montage », alors qu'en réalité il se réfère, plus précisément, à un refus du découpage en champ-contrechamp classique ou du morcellement du plan par la coupe franche. La conception de ce « refus du montage » chez Oliveira se situe donc dans la même perspective que celle d'André Bazin, rendue célèbre dans le pamphlet-article « Montage interdit ». Pascal Bonitzer remarque avec justesse que, si Bazin « milite contre le montage, ce n'est pas que celui-ci se veut créateur de sens, mais en tant qu'il prétend au réalisme⁸⁷. » Tout comme Bazin, Oliveira critique avant tout « le naturalisme, l'illusion du naturel et de réalité⁸⁸ » qui est le propre du montage dit transparent. Ce refus du naturalisme est, à n'en pas douter, l'un des socles du cinéma d'Oliveira.

Au contraire de ce qui se vérifie avec les acteurs, où les différences de ton des interprétations, peuvent entraîner, nous l'avons vu, un « conflit de jeu », pour le montage, il existe bel et bien des variations dans la façon de couper, mais plutôt d'un film à l'autre et non à l'intérieur d'une même œuvre. On est ainsi bien loin du jugement de Yann Dedet à propos de l'œuvre de Maurice Pialat : « plus les séquences sont différentes, photographiées différemment, montées différemment, jouées par des acteurs pas forcément de la même eau, plus ça enrichit le film⁸⁹. »

Chez Oliveira, la différence de montage entre les œuvres se relève plutôt d'une envie de démarquer son film des spécificités du langage textuel qu'il adapte à l'écran. Cette volonté prend bien évidemment appui sur d'autres fronts de la création filmique (orientations données aux acteurs, choix des décors, des éclairages, du cadrage et des mouvements de caméra), mais toutes ces dimensions sont subordonnées à celle qui a l'incidence la plus directe sur la matière espace et temps : le montage. Ainsi, le réalisateur va transformer des adaptations de pièces de théâtre en films très découpés et aux séquences courtes (*Le Passé et le présent*, *La Cassette*⁹⁰); alors que les

⁸⁵) M. Lavin, *La parole et le lieu*, op. cit., p. 192.

⁸⁶) Cf. « Montage », *Cahiers du Cinéma* n° 210, mars 1969, p. 19.

⁸⁷) P. Bonitzer, « Les morceaux de réalité », *Le champ aveugle* (1982), *Cahiers du Cinéma*, Paris, 1999, p. 85.

⁸⁸) *Id.*, p. 85.

⁸⁹) « Entretien avec Yann Dedet. Adorable... le lendemain ! », art. cit., p. 101.

⁹⁰) La singularité du montage de ces deux films peut être expliquée aussi par les règles implicites de la pratique conditionnée par les genres, cf. notamment la distinction que font K. Reisz et G. Millar entre le montage de films d'action, de comédies et de reportages documentaires, ainsi que la différence entre le montage d'un film « sérieux » et d'un film comique, *The technique of film editing*, op. cit., p. 67-194.

adaptations romanesques (*Amour de Perdition, Francisca*) sont souvent traitées, spatialement et temporellement, selon la logique du théâtre (plan larges et frontaux, plans séquences, acteurs face à la caméra). Oliveira a été l'un des premiers à reconnaître ce fait. « C'est plus du théâtre dans *Francisca* que dans *Benilde*, alors que *Francisca* n'est pas une pièce de théâtre et *Benilde* en est une⁹¹. » Encore une fois, *Le Soulier de Satin* fait figure d'exception à l'intérieur de la filmographie d'Oliveira, puisque le film, adaptation de la pièce de Paul Claudel, respecte quasi intégralement l'organisation scénique imaginée par le dramaturge français. Le réalisateur a tout de même introduit d'amples mouvements de caméra et des cadrages assez serrés sur les acteurs (plans américains surtout), ce qui n'atteint pas la dimension strictement théâtrale du film.

Il est important de noter que ces films appartiennent, quasiment tous, à la même période, celle de la tétralogie des amours frustrées, phase dans laquelle Oliveira prenait plus de risques notamment en ce qui concerne le montage et la direction d'acteurs. Avec le temps, le réalisateur semble avoir nuancé ses partis pris radicaux quant au champ-contrechamp ainsi qu'au sujet de la position statique des acteurs dans son cadre. De ce fait, il est devenu presque impossible de vérifier des changements de ton majeurs entre films adaptés de romans (*Le Principe de l'Incertitude, Miroir Magique, La Lettre*) et ceux issus de scénarios originaux (*Voyage au début du monde, Je rentre à la maison, Un film parlé, Belle Toujours, Christophe Colomb, l'énigme*). L'adaptation théâtrale apparaît, une fois de plus, comme une exception, puisque *Le Cinquième Empire*, adapté d'une pièce de José Régio, garde une structure de montage proche de celle du *Soulier de Satin*, Régio, étant, pour Oliveira, un auteur majeur et aussi intouchable que Paul Claudel. Cependant, avec le temps, Oliveira se sert de plus en plus d'autres partis pris de montage comme les plans de détails d'objets ou les longs plans de déplacement dans des moyens de transport pour individualiser sa conception de montage, sans pour autant tomber complètement dans le piège du montage classique, notamment en ce qui concerne les champs-contrechamps. Nous procéderons désormais à l'analyse de ces occurrences dans le montage des films de Manoel de Oliveira, en ayant toujours en tête notre point de départ, celui de la collaboration entre le réalisateur et Valérie Loiseleux. Toutes ses utilisations singulières des partis pris de montage chez Oliveira suivent une même ligne directrice : celle de briser l'effet de transparence du récit.

3.1. Le montage contre la transparence du récit

La conception du montage chez Oliveira est, d'une manière générale, l'étendard de son refus de la notion d'illusion au cinéma, c'est-à-dire de la croyance et de l'adhésion du spectateur à un récit de fiction qui lui est présenté. En analysant un film de son collègue et ami, *Le Passé et le*

⁹¹) Entretien avec Manoel de Oliveira, *Cahiers du Cinéma* n° 328, octobre 1981, p. 17.

Présent, João César Monteiro écrit justement que « le cinéma moderne s'approprie des procédés théâtraux pour tenter d'échapper à un jeu scénique naturaliste qui le conduirait fatalement à favoriser l'idéologie dominante⁹². » Les procédés théâtraux liés au montage, autrement dit l'absence de coupe, ne sont qu'un élément de l'éventail d'exemples de la conception du montage oliveirien qui vise à rompre « l'esthétique de la transparence⁹³ » du récit.

Le premier des partis pris de montage que nous analyserons est le plan de détail d'un objet, du morceau du décor ou du corps de l'acteur. « Un regard indiscret, insistant sur un élément, morcelle l'œuvre et risque d'en rompre l'unité », écrit Odile Bachler⁹⁴, pour qui ces « détails insistants » peuvent devenir des marques de l'énonciation comme les adresses au spectateur dans *À bout de souffle* (Godard, 1960) ou la voix *off* d'un cadavre qui raconte sa vie dans *Sunset Boulevard* (Wilder, 1950). Selon Bachler, ces moments ébranlent le régime spectatorial habituel et heurtent la croyance du spectateur en l'univers fictionnel du film.

Or, pour Oliveira, ce heurt devient la raison d'être de son cinéma. À l'intérieur de ce parti pris esthétique et idéologique, le montage devient un terrain d'expérimentations singulièrement riche, tout comme d'autres exemples de ce que j'appellerais « fronts de fissures à l'effet de réel du récit » : l'orientation donnée au jeu des comédiens, la quête de l'artificialité par l'éclairage (infra chapitre IV), le maintien de l'organisation d'un récit écrit il y a longtemps (infra chapitre V). S'il y a chez Oliveira une volonté de briser la transparence du récit à travers l'utilisation du montage, elle concerne la conception esthétique et poétique de ce procédé d'une façon globale et historiquement élargie, de l'époque d'un film « hypermonté⁹⁵ » comme *Douro Faina Fluvial* jusqu'aux longs plans séquences silencieux de *Belle Toujours*. Cette volonté peut prendre appui d'abord sur le refus de l'utilisation du montage au sens où Oliveira le critique, c'est-à-dire l'excès de coupes, lorsque le réalisateur choisit d'éliminer les champs-contrechamps (*Benilde, Francisca*) ou d'investir le plan d'une suprématie temporelle lors des longs plans de déplacement (*Val Abraham, Voyage au début du monde, Le Principe de l'Incertitude*). La « fissure » dans l'impression de naturalisme du récit peut, au contraire, apparaître dans la profusion de la coupe, lors de l'interférence, systématique et insistante, à partir des *Cannibales*, des plans de détails d'objets ou de morceaux du décor qui viennent déstabiliser la continuité du récit (*Inquiétude*).

Cependant, si on analyse l'évolution du montage oliveirien à partir des années 70 notamment, époque plus prolifique, entamée avec la tétralogie, il est possible de remarquer que le

⁹²) J.C. Monteiro, « Un nécrofilm portugais. L'art de Manoel de Oliveira », *Revue Belge du Cinéma* n° 26, 1989, p. 21.

⁹³) J. Aumont et M. Marie définissent le cinéma « transparent » comme un « cinéma où le travail signifiant, cadrage, montage, jeu de l'acteur, [est] le moins possible perceptible comme tel, et se laisse en quelque sorte oublier au profit d'une illusion de réalité accrue. » L'esthétique de la transparence apparaît donc, pour eux, « comme un style, historiquement daté, parmi bien d'autres possibles », *Dictionnaire théorique et critique du cinéma, op. cit.*, p. 210.

⁹⁴) « Découper et détailler », *Le cinéma en détails*, Poitiers, La licorne / UFR Langues Littératures Poitiers, 1998, p. 17. Cf. également le texte de Raphaëlle Costa de Beaugard, « Le détail au cinéma et le paradoxe de la référence impossible », dans le même recueil, sur la façon dont le détail fait référence à l'énonciation.

⁹⁵) Terme utilisé par Sylvie Pierre pour distinguer films composés de beaucoup de plans (hypermontés : Eisenstein, Pollet) et films composés de peu de plans (hypomontés : Dreyer, Mizoguchi), « Montage », *Cahiers du Cinéma* n° 210, mars 1969, p. 18.

réalisateur était, autrefois et d'une façon générale, plus radical dans ses choix. « Radical » ici veut dire avoir le désir d'accentuer au maximum la présence du montage par sa négation ou son « effacement » – encore une fois le terme de Narboni revient à l'esprit. Autrement dit, Oliveira cherche à marquer ses œuvres par le « maintien du plan » ou par l'absence de coupes (soit en rallongeant les plans, soit en leur substituant les mouvements de caméra) en refusant l'utilisation abusive de changement de plans. De cette façon, la structure temporelle et spatiale de films tels que *Benilde*, *Francisca* ou *Amour de Perdicion*, très peu découpés, attirait globalement l'attention sur le montage plus que dans les œuvres récentes du réalisateur, de façon générale plus morcelées ou montées selon les règles classiques du montage. Encore une fois, *La Casette* apparaît comme une œuvre singulière dans l'ensemble de la filmographie du réalisateur. Ce film, où le montage semble ne pas intervenir dans l'écoulement du récit ni dans sa réception, est la preuve que, chez Oliveira, la règle (le montage transparent) devient encore une fois l'exception.

Pour se rendre compte de l'envergure accordée aux partis pris du montage oliveirien au sein de la tétralogie des amours frustrées, il suffit de penser au procédé utilisé uniquement dans *Francisca* qui consiste à reprendre un même extrait deux fois, vu par des points de vue analogues, contigus (avec un rétrécissement du plan dans la séquence du bal du Corvo) ou opposés, avec un changement d'axe de prise de vue à 180 degrés (lorsque Fanny récite en anglais un poème devant José Augusto et Camilo, en visite à la maison Owen ; ou dans la chapelle, lorsque la servante Franzina surprend José Augusto admirant le cœur de la défunte Fanny). José Manuel da Costa appelle ce procédé une

« lecture primitive, pré-Griffithienne, qui devient perversion du code assimilé [...] pas vraiment des champs-contrechamps, mais plutôt deux 'champs' successifs dont seulement nous, les spectateurs, sommes interlocuteurs⁹⁶. »

Un tel refus du naturalisme, qu'Oliveira n'a « jamais [...] poussé aussi loin⁹⁷ », selon Serge Daney », n'a pas été répété depuis. Cependant, d'autres astuces visant à accentuer les effets de montage pour qu'ils ne passent pas inaperçus ont été utilisées par le réalisateur et ses collaborateurs par la suite. Mais celles de *Francisca*, par leur originalité et leur force symbolique, assurent au film un statut unique. Ce procédé de répétition atteint en plein cœur l'illusionnisme du récit, puisqu'il détache l'intérêt de la situation montrée (l'énoncé, le signifié) vers la façon dont elle est montrée, sa représentation spatiale et temporelle (l'énonciation, le signifiant).

La volonté d'exposer l'artifice de la représentation par le montage va de pair avec l'apport de la monteuse dans la première collaboration entre Oliveira et Valérie Loiseleux. Lors du dernier plan de *La Divine Comédie*, celui où la pianiste Maria João Pires s'écroule sur son piano, une main portant un *clap* apparaît à gauche du cadre pour annoncer la fin du plan – la coupe intervient après que le *clap* a été donné, alors que ce moment est souligné par un effet d'arrêt sur image

⁹⁶) « Construção e reprodução na obra de Manoel de Oliveira : um jogo de tensões », *Manoel de Oliveira*, Cinemateca Portuguesa, octobre 1981, p. 54, je traduis.

⁹⁷) S. Daney, « Que peut un cœur ? », *Cahiers du Cinéma* n° 330, décembre 1981, p. 38.

(image 14). Il s'agit, en réalité, du vrai *clap* du film qui n'était prévu ni dans le découpage ni dans les cahiers de note de la scripte et qui a été gardé au montage final sur l'initiative de la monteuse. Valérie Loiseleux se souvient ainsi :

« J'ai dit ça sur un ton de plaisanterie. C'était une boutade, pour le faire rire. Pour montrer que tout est mise en scène. Je ne pensais pas qu'il allait accepter. Il a dit 'oui' tout de suite. Je sais que cela répondait à quelque chose qu'il aimait bien, de l'ordre d'une certaine distanciation. Mais je l'ai fait presque intuitivement⁹⁸. »

Effectivement, montrer les coulisses du spectacle cinématographique et/ou théâtral, ce que Christian Metz appelle une « opération filmique baptisée d'un label aujourd'hui bien établi, 'montrer le dispositif'⁹⁹ », fait partie des préoccupations oliveiriennes depuis *L'Acte du Printemps*. Dans ce film de 1963, on voit une équipe de tournage, dirigée par le réalisateur jouant son propre rôle, arriver dans le village où se jouent chaque année les Mystères de la Passion. Par la suite, Oliveira renouvelle ces moments de « mise en valeur du dispositif » : dans le générique et l'épilogue de *Benilde*, dans l'introduction du *Soulier de Satin*, ou encore dans les moments de métalangage dans *Je rentre à la maison*¹⁰⁰, jusqu'à devenir l'élément central du film dans *Mon Cas*. Tout cela, nous y avons insisté, pour montrer que ce qui se déroule devant les yeux du spectateur est une représentation qui ne doit pas se confondre avec la vie.

Ce qui singularise le cas de *La Divine Comédie* est qu'un tel choix est uniquement lié au montage. Jusqu'à cette mise en abyme inattendue qui clôt le film, rien ne laissait soupçonner qu'il s'agissait d'une représentation. Même si les histoires des internes manquaient de cohérence, ceci pouvait être expliqué par le fait que l'action se déroule à l'intérieur d'une maison de fous. La dimension temporelle du montage, qui sera en question dans d'autres moments de « l'action-montage » chez Oliveira, arrive ici à son comble puisque la coupe aurait pu intervenir avant l'apparition du *clap* final. Cependant, la monteuse y insiste, ce choix a été intuitif : Loiseleux avoue n'avoir vu que bien plus tard les autres films d'Oliveira où apparaissent des éléments du dispositif cinématographique. Ceci prouve néanmoins que leur collaboration débute par une prise de position audacieuse de la part de Valérie Loiseleux, un choix esthétique amplement légitimé par Oliveira et qui va être à la base d'autres moments de leur collaboration.

4. Les plans de détail

⁹⁸) Voir annexe II.

⁹⁹) Metz est pourtant bien critique envers cette « dénonciation » qui selon lui, « ne suffit pas à émanciper les discours », cf. « Montrer le dispositif », *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 85-92.

¹⁰⁰) Cependant, *Je rentre à la maison* envisage la scène théâtrale ou le plateau cinématographique de manière différente. Il s'agit d'un film où le personnage principal est un acteur et où la mise en scène ne révèle pas ouvertement les coulisses de l'intrigue filmique principale.

4.1. Le détail chez Oliveira : une affaire de montage

*Oliveira, à partir d'un détail, mettant en scène un fragment
à la manière des éditeurs qui reproduisent
un détail de tableau à l'échelle d'une page de livre,
morcelant l'espace et le temps,
dévoile les vies de ses personnages comme des ensembles¹⁰¹ »*
Marie-Anne Guérin

Issu de l'histoire de l'art pictural, le détail est une notion qui endosse, au cinéma, une polysémie de sens et de représentations. Dans les films, un détail peut être d'ordre scénaristique (un indice qui mène à la découverte d'un criminel, par exemple), iconique (une image possédant la valeur d'un signe) ou sonore (un bruit, une musique). Dans le cas de la poétique du cinéma de Manoel de Oliveira, ces détails sont surtout d'ordre iconique. Nous envisageons donc le détail dans un sens propre au dispositif cinématographique : celui qui permet à l'image de s'approcher d'un fragment du monde représenté. Cette approche est matérialisée dans l'image filmique par un gros plan ou un *insert* d'objets, de morceaux du décor ou d'une partie du corps des acteurs. Dans notre analyse, nous excepterons le gros plan de visage qui, chez Oliveira, n'offre pas d'intérêt ni pour la forme filmique ni pour le jeu de l'acteur.

Les plans de détail d'objets sont, par contre, placés au centre de notre démarche analytique. Ces plans ont toujours fait partie de l'œuvre oliveirienne. Le détail a même été la matière plastique et le thème du court métrage *Les peintures de mon frère Julio* (1965), où les tableaux de Júlio Reis Pereira, frère de José Régio, ne sont montrés que dans leurs petits détails. Oliveira se sert dans ce film des mouvements de la caméra (et parfois de la toile même) pour scruter chaque fragment du tableau. Ici, le détail atteint une importance unique car aucun tableau n'est montré dans sa totalité. Mais c'est à partir de la tétralogie des amours frustrées que les plans de détail sont investis d'une charge proprement formelle et narrative. Ils servent, par exemple, à figurer le passage du temps (les deux plans de la rose qui perd ses pétales dans *Le Passé et le Présent*) ou à mettre en valeur la parole écrite (les détails de lettre d'*Amour de Perdition*). La plupart de ces utilisations du plan de détail servent à faire avancer le récit, ont une finalité directe dans l'économie fictionnelle de l'œuvre et ne représentent pas une interruption brusque du récit.

Pourtant, à partir de *Cannibales*, l'organisation spatiale et temporelle des films de Manoel de Oliveira se voit envahie par une profusion de plans de détail qui brouillent la compréhension et interpellent la sensibilité du spectateur puisqu'ils sont dénués de charge informative ou descriptive immédiate. Les plans de détail acquièrent aussi un systématisme et une suprématie dans le temps. Il s'agit de détails d'objets de scène (statuettes, cadres, lampes, bibelots, cendriers, livres), d'objets artistiques (sculptures, tableaux), de parties du décor (lustre, peinture sur le

¹⁰¹) « Tout cela, c'est un détail », *Cahiers du Cinéma* n° 528, octobre 1998, p. 34.

plafond) ou même d'un morceau du corps des acteurs (les pieds de Piccoli, les jambes de Leonor Silveira, les doigts de José Augusto dans *Francisca*). Ce dernier plan illustre bien le goût de détail d'Oliveira puisque le réalisateur a trouvé cette référence aux doigts de José Augusto appuyés sur la table dans un passage du roman d'Agustina Bessa-Luis, *Fanny Owen*, et l'a transposée directement dans son film¹⁰².

Selon les témoignages des monteuses et du chef opérateur d'Oliveira, les plans de détail sont, en règle générale, pensés dès le tournage pour intervenir dans la forme du film. Dans ce travail, nous cherchons avant tout à analyser le moment de l'apparition de ces plans, lorsque de simples plans de coupe ou des plans figurant des morceaux banals du monde peuvent acquérir une suprématie spatiale et temporelle. Du point de vue de leur création, ces plans sont riches à analyser et dénotent des prises de position du réalisateur (et de son monteur) non seulement par rapport à l'espace et au temps filmiques mais aussi à la place du spectateur dans cette représentation.

Avant d'entamer l'analyse, il faudrait justifier le choix de traiter du détail au cinéma dans la partie consacrée au montage. Au contraire d'un tableau, où le spectateur peut se concentrer sur un détail qui n'a pas forcément été pensé par le peintre pour être un « détail révélateur¹⁰³ », dans le film, les objets détaillés subissent un regain d'importance ou une mise en relief par le biais des codes spécifiquement cinématographiques¹⁰⁴.

Montage (ces plans durent un certain laps de temps ou sont systématiquement utilisés) et cadrage (la caméra s'approche des objets) sont donc les codes cinématographiques responsables des plans de détail au cinéma. Cependant, du point de vue de la poétique du cinéma d'Oliveira, les plans de détail trouvent leur intérêt à l'intérieur de la logique de leur agencement et de leur durée et non selon le cadrage ou l'angle de la prise de vue, comme c'est le cas chez Eisenstein, Vertov, Godard, Hitchcock, Almodóvar ou Tarantino. L'intérêt du plan de détail oliveirien réside donc dans son rapport avec la temporalité et avec le tout, c'est-à-dire avec le film dans sa totalité et, plus immédiatement, avec les plans qui l'entourent. La conception du réalisateur rejoint celle de Giorgio Agamben, pour qui le détail et le tout sont intrinsèquement liés. Selon lui,

« l'aller-retour du détail au tout ne fait jamais revenir au même point ; à chaque tour, il élargit nécessairement son rayon et découvre une perspective plus haute où s'ouvre un nouveau cercle¹⁰⁵. »

Même si, en règle générale, Oliveira a, dès le tournage, une idée du positionnement de ces plans, c'est surtout le rôle de « l'action-montage » de choisir à quels moments précis placer les

¹⁰²) Cf. les propos du cinéaste parus dans les *Cahiers du Cinéma* n° 328, octobre 1981, p. 13.

¹⁰³) D. Arasse, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 10.

¹⁰⁴) Ceci exclut les détails thématiques ou scénaristiques sur lesquels le réalisateur insiste mais pas par le biais du gros plan, comme la claudication d'Ema dans *Val Abraham* ou la difficulté de la tante de l'acteur français à reconnaître son neveu parce qu'il « ne parle pas comme eux », phrase répétée plusieurs fois dans *Voyage au début du monde*.

¹⁰⁵) G. Agamben, *Image et Mémoire*, Paris, Hoebeke, 1998, p. 28.

plans et, surtout, de décider de leur durée. Ceci donne alors une nouvelle nature aux plans apparemment décousus ou sans but précis tournés par le chef opérateur¹⁰⁶.

Au cinéma, les gros plans ont toujours fasciné et interpellé les spectateurs. Amiel décrit ainsi la fascination causée par les gros plans et leur capacité à attirer le regard : « c'est parce qu'il est fragment, incompréhensible en lui-même, impensable, inusité en tant que tel, que sa beauté ou sa forme fascinent¹⁰⁷. » La fascination et l'attraction des gros plans d'Oliveira sont renforcées par la récurrence de leur apparition et leur durée, au point même de conditionner la compréhension globale d'une œuvre comme *Inquiétude*. Le détail apparaît ainsi la plupart du temps par la coupe franche, et non par des mouvements de caméra qui vont chercher le détail à l'intérieur d'une séquence non découpée. Dans cette perspective, les constants recadrages dans *Amour de Perdicion* et *Francisca* font figure d'exception, la règle étant vraiment le découpage comme principal procédé de mise en relief du détail.

4.2. Le détail : signification et signature

« *Le bon Dieu niche dans les détails*¹⁰⁸. »
Aby Warburg

Tout comme pour d'autres aspects des œuvres réalisées par Manoel de Oliveira (le cadrage, le choix de textes et des sujets adaptés), la conception du montage et, plus précisément celle des plans de détails, pourrait être objet d'une interprétation morale ou religieuse. L'assertion d'Aby Warburg sur les détails et leur relation avec Dieu rejoint ainsi celle d'Henri Agel, penseur ouvertement catholique pour qui

« les moyens du cinéma, dont cadrage, diversité de plans, mise en valeur d'un détail, confère aux êtres et aux objets des valeurs morales [...] portées au plus haut niveau de signification¹⁰⁹. »

Sans vouloir trancher la question, les conceptions du détail de Warburg et d'Agel ainsi que celle de Daniel Arasse rattachent directement le détail à la signification. Puisqu'il est partie intégrante de l'image, le détail possède aussi les qualificatifs de celle-ci, y compris celui de signifier, d'être un signe¹¹⁰. Ceci montre bien que le détail, accessoire à première vue, devient en fait central dans la conception de l'image.

¹⁰⁶) Cf. le propos de Renato Berta qui avoue qu'il allongeait souvent le temps de ces plans lors du tournage pour que le réalisateur ait de la marge lors du montage. Voir annexe II.

¹⁰⁷) V. Amiel, *Esthétique du montage*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁸) Propos repris dans plusieurs ouvrages notamment celui de E.H Gombrich, *Aby Warburg, an intellectual biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970, p. 13.

¹⁰⁹) H. Agel, *Le cinéma a-t-il une âme ?*, Paris, Editions du Cerf, 1952, p. 6.

¹¹⁰) Cf. R. Costa de Beauregard, « Le détail au cinéma et le paradoxe de la référence impossible », *Le cinéma en détails*, *op. cit.*, p. 25-26.

Même si la signification du détail n'est pas immédiatement déchiffrable, il est possible, à travers une analyse esthétique, historique et sémiologique de sa représentation, de connaître ses propriétés informatives et descriptives. Selon Gilles Menegaldo,

« à partir du moment où le détail est signalé par l'énonciateur filmique, il induit une surcharge et une bifurcation du sens, nécessite un décodage et souvent, en ce qui concerne le spectateur de cinéma, une relecture qui suppose la mise en relation de ce 'détail' qui n'en est plus un, avec d'autres détails du même ensemble ou d'ensembles plus vastes¹¹¹. »

C'est ce que Daniel Arasse analyse comme « les modalités singulières selon lesquelles le contenu ou l'intention de l'œuvre peuvent être voilés en même temps que dévoilés dans ce 'détail révélateur'¹¹². » Arasse va chercher chez l'un des fondateurs de la pensée sur l'art, Leon Battista Alberti et son ouvrage classique *De Pictura* (1435), la preuve des propriétés significatives du détail, d'une œuvre picturale en l'occurrence, pour vite se rendre à l'évidence que, bien que choisis par le peintre, ces détails deviennent « porteurs de valeurs intellectuelles et culturelles¹¹³. » Le cinéma, par sa capacité d'agrandissement propre, se distingue de tous les autres moyens de représentation lorsqu'il s'agit de révéler un détail du monde représenté. Les plans de détail au cinéma sont donc le lieu idéal de la matérialisation des fonctions narratives et symboliques problématisées par Daniel Arasse.

Mais la plus grande valeur révélatrice du détail est celle qui suppose qu'il donne à voir des éléments subjectifs de l'auteur/artiste. Autrement dit, à partir du moment où le détail est le lieu privilégié de l'investissement de la sensibilité de l'artiste, il est capable d'apporter des informations sur son créateur et d'entraîner la reconnaissance de sa touche personnelle. Cette dimension du détail, Arasse l'évoque en faisant appel à la différenciation faite dans la langue italienne entre *particolare* et *dettaglio*, le premier étant la définition de base (« une petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble ») alors que le second incarne « le résultat ou la trace de l'action de celui qui fait le détail¹¹⁴ ».

Le détail-*dettaglio* devient alors un élément analogue à la signature du peintre, un lieu d'identification et de reconnaissance d'un style particulier¹¹⁵. En défendant le détail comme lieu propice à la reconnaissance des marques personnelles d'un artiste, Daniel Arasse analyse comment les pans de tissu placés au premier plan des peintures de Titien, à partir de 1512 (*Le Baptême du Christ*), portent la marque du peintre dans le tableau ou encore comment le détail du nombril légèrement déplacé de *Saint Sébastien* (Antonello de Messine, vers 1476) devient « lieu de

¹¹¹) G. Menegaldo, « La mise en scène du détail dans *La félène*, de Jacques Tourneur et *The Shining*, de Stanley Kubrick », *Le cinéma en détails*, op. cit., p. 162.

¹¹²) D. Arasse, *Le détail*, op. cit., p. 10.

¹¹³) *Id.*, p. 155.

¹¹⁴) *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁵) Cf. les commentaires d'Arasse sur les « signatures particulières » ou « signatures dévotes », *ibid.*, p. 312-322, qui étaient à la fois une manière de signer son œuvre pour l'artiste et un détail de cette même œuvre puisque faisant partie du même espace que les figures représentées.

fort investissement personnel : il affirme dans le tableau la présence du peintre, son désir de peintre dans la peinture même¹¹⁶. »

Chez Oliveira, la dimension du détail lié à la signature de l'auteur est légèrement déplacée puisque ce n'est pas forcément « ce que le détail figure » qui devient la marque du réalisateur mais le fait que le détail « figure quelque chose » et qu'il le fasse toujours sous une certaine forme. Que ce soit le plan d'un banal bibelot de décoration ou celui d'une reproduction de la sculpture *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour* (Antonio Canova, 1793, dans *Val Abraham*), la reconnaissance de la signature de l'auteur à travers les plans de détail ne se situe pas dans les propriétés artistiques ou symboliques de l'objet représenté. Elle se trouve plutôt dans la façon dont ces plans sont montrés : par leur systématisme (les statuettes dans *Inquiétude*, la coque du bateau dans *Un film parlé*, la roue dans *Le jour du désespoir*, la statue du moine crucifié dans *Le Couvent*) ; par leur durée spécifique qui défie toute « économie fictionnelle de type industriel¹¹⁷ » (jusqu'à presque une minute pour le plan du cigare fumant de Camilo Castelo Branco dans *Le Jour du désespoir* ou plus de deux minutes pour celui des pieds de Michel Piccoli dans *Je rentre à la maison*) ; ou par l'investissement d'enjeux esthétiques et thématiques d'une œuvre (*Inquiétude*).

Le plan de détail chez Oliveira est ainsi bel et bien un lieu de reconnaissance du style oliveirien, une espèce de « signature stylistique », qu'il figure un élément humain ou un simple objet de décoration. En outre, dans les derniers films du réalisateur, ces plans sont placés au tout début du film (la statue du jardin de la maison dans *Miroir Magique*) ou à la toute fin (le bibelot posé sur la table dans le dernier plan de *Belle Toujours* – image 15). Ils remplacent alors la signature de la main du réalisateur sous la forme de dédicace dans une image du début (*NON ou la vaine gloire de commander*, *La Divine Comédie* – image 15), ou au moment de l'œuvre achevée, pratique commune chez les peintres.

4.3. De la peinture au film

La plupart des études sur le détail portent jusqu'ici sur les arts plastiques, notamment la peinture, si l'on considère l'ouvrage de Daniel Arasse comme référence sur la question. Pour analyser le détail au cinéma, il faudrait faire néanmoins quelques distinctions entre ces deux moyens de représentation. La première distinction met en jeu le spectateur de l'œuvre et le temps d'admiration du détail. Le détail au cinéma, matérialisé par le gros plan d'un objet, dirige entièrement le regard du spectateur, ne lui laissant aucun choix, aucune liberté de regarder ailleurs. La réduction de l'échelle de plans à l'échelle de l'objet filmé démontre la puissance du détail au cinéma, au contraire de la peinture, où la suprématie de la globalité de la représentation

¹¹⁶) *Ibid*, p. 340.

¹¹⁷) J. Aumont, *Les théories des cinéastes*, op. cit., p. 147.

n'est pas ébranlée par le rapprochement du spectateur de l'œuvre¹¹⁸. Le spectateur est ainsi complètement soumis au détail cinématographique – il est impossible de le fuir, seulement si l'on ferme les yeux, fuite tout à fait relative –, alors qu'il peut très bien passer à côté du détail en peinture, s'il ne s'approche pas suffisamment du tableau, par exemple¹¹⁹.

La dimension temporelle découle forcément de ce constat, puisque la perception du spectateur dépendra directement de la durée du gros plan. Le réalisateur (et/ou son monteur) est ainsi davantage maître de son détail et de ses conséquences que le peintre. Le spectateur du tableau doit se déplacer pour voir le détail (et peut s'en éloigner quand il veut) alors que celui du film reste immobile, c'est le détail qui vient jusqu'à lui et qui disparaît selon la volonté de son (ses) créateur(s). Dans la poïétique du détail oliveirien, la question temporelle est sans doute l'élément qui singularise l'utilisation du gros plan, nous le verrons par la suite.

La deuxième distinction touche à la finalité et aux enjeux qui découlent du détail. Le détail en peinture est au centre de la discussion sur la *mimésis* et la valeur de la représentation. Selon Arasse, la conquête de la vérité en peinture passe par celle de son détail ressemblant, il « condense le progrès de la peinture [...] c'est par la maîtrise du détail que le peintre devient le 'singé de la nature', l'imitateur digne des Anciens¹²⁰. » Roland Barthes, de son côté, utilise la notion d'« illusion référentielle » pour insister sur le fait que les détails, « transformés en signifiés de connotation », signifient non moins que le réel lui-même¹²¹.

Au cinéma, André Bazin l'a bien montré, grâce à l'effet photographique qui approche, ontologiquement, les choses de leur représentation, le détail n'engendre pas la vérité de la représentation par le simple fait d'exister. Les plans de détail au cinéma ont plutôt un rapport avec la narration, avec l'écoulement du récit et avec sa réception. Ils ébranlent la continuité narrative du récit pour se concentrer exclusivement sur un morceau du monde représenté. Ils conditionnent le regard du spectateur à une vision partielle, relativisant ainsi la totalité de l'œuvre. Pour Gilles Deleuze, le moyen de l'isolement est « le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration¹²². » Ce raisonnement sur l'isolement comme moyen de briser la narration que propose Deleuze se réfère en réalité à une Figure, autrement dit, à un personnage d'un tableau de Francis Bacon, en l'occurrence. Le théoricien est pourtant conscient de la différence de nature entre un gros plan

¹¹⁸) Cf. le texte célèbre de Pascal Bonitzer, « Le gros orteil », *Cahiers du Cinéma* n° 232, octobre 1971, notamment p. 19 : « le gros plan détruit ainsi, en l'absorbant, l'échelle de plans ; dans la transgression des distances qu'il impose à l'œil, il en défait la hiérarchie [...] le gros plan entame dans son texte la substitution métaphorique ». Cf. également les remarques sur les différences entre détail au cinéma et au théâtre de R. Arnheim, *Le Cinéma est un art, op. cit.*, p. 91-92.

¹¹⁹) Cf. la partie de l'ouvrage d'Arasse consacrée au spectateur « disloqué » et la condamnation, notamment de la part de Schelling, de ce rapprochement du spectateur vers le tableau. *Le détail, op. cit.*, p. 233-240.

¹²⁰) *Id.*, p. 118-129.

¹²¹) Cf. R. Barthes, « L'Effet de Réel », *Communications* n° 11, 1968, p. 84-89 : « dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel.* »

¹²²) G. Deleuze, *La logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 12.

d'objet et celui d'un visage humain. Citant Béla Balázs dans *L'image-mouvement*, Deleuze réitère la différence faite par le théoricien hongrois entre un gros plan de visage et les autres :

« le gros plan n'arrache nullement un objet à un ensemble dont il ferait partie [...] une main, une partie du corps ou un objet resteraient irrémédiablement dans l'espace¹²³. »

Ainsi, isoler par le montage un objet du décor n'atteint pas le récit au point d'empêcher sa continuité narrative, bien qu'il existe un évident changement des coordonnées spatio-temporelles, ce qui prouve la « capacité de fulguration, d'emportement, de rupture esthétique¹²⁴ » de tels plans. Chez Oliveira, ces détails fonctionnent plutôt comme des médiateurs du message de l'œuvre en semant un trouble visuel ou un obstacle à la compréhension, chers au cinéaste. La démarche de création de ces plans va bien entendu varier selon le rapport des images avec le son.

4.3.1. La transgression dans le détail

Chez Oliveira, ce qui détermine une première variation de l'utilisation du détail est son insertion, par le biais du son, dans le monde fictionnel. Dans des films comme *La Divine Comédie*, *Le Jour du Désespoir*, *Val Abraham* ou *Je rentre à la maison*, par exemple, le plan de détail est accompagné de la continuité sonore du monde diégétique dans lequel il s'inscrit. Autrement dit, la narration continue à avancer par le biais de la voix *off* ou par la voix des acteurs dans le hors-champ, même si l'image est figée sur un banal élément du décor (un vase et un bibelot en forme de mouche dans *Val Abraham*) ou un détail du corps des acteurs (les pieds de Piccoli pour *Je rentre à la maison*).

Ceci est la preuve que le cinéma d'Oliveira, tout comme d'autres cinémas dits « modernes » investit le hors-champ d'une grande puissance narrative. L'utilisation du hors-champ chez Oliveira s'approche grandement de celle de *Nana* (1926), de Jean Renoir, exemple noble longuement analysé par Noël Burch¹²⁵. Cependant, chez Oliveira, cette valorisation du hors-champ dépasse l'utilisation qu'en fait Renoir puisque souvent l'attention portée à ce qui n'est pas dans l'image passe avant tout par le hors-champ sonore.

Oliveira investit son hors-champ sonore de ce que l'on pourrait qualifier d'une fonction « supra active », en relation directe avec le « hors-champ sonore actif » décrit par Michel Chion, qui « amène une réaction des personnages ou une attente des spectateurs quant à la révélation de

¹²³) G. Deleuze, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 136-137. Cf. également le chapitre VIII de l'ouvrage de Béla Balázs, *Le cinéma*, Paris, Payot, 1979, notamment p. 57 : « une main isolée perdrait son sens, donc son expression, si je ne pouvais imaginer l'homme à qui elle appartient. En revanche, l'expression du visage isolé est un tout intelligible par lui-même, nous n'avons rien à y ajouter par la pensée, ni pour ceux qui est de l'espace et du temps. »

¹²⁴) V. Amiel, *Esthétique du montage*, *op. cit.*, p. 47.

¹²⁵) Burch analyse les moyens utilisés par Renoir pour égaliser, en importance, la présence d'un espace-hors-champ et celle de l'espace-du-champ : a) les entrées et sorties de champ ; b) le regard *off* ; c) personnages dont une partie du corps se trouve hors du cadre, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986, p. 40-48.

la source de ces sons ou l'événement qu'ils annoncent¹²⁶. » C'est dans ce sens qu'on peut comprendre les voix *off* toutes puissantes et omniprésentes dans *Amour de Perdicion* et *Val Abraham*, ainsi que le premier plan de la roue de la calèche dans *Le Jour du Désespoir*, qui transfère tout son intérêt visuel à un monde sonore (la lecture des lettres de Castelo Branco à sa fille) qui, on l'apprendra plus tard, renvoie directement à l'au-delà. Le plan du *Jour du Désespoir*, qui était prévu dès le début dans le scénario, fait néanmoins figure d'exception puisque, même s'il est l'exemple parfait d'un plan de détail inscrit dans la continuité sonore – et narrative – du récit, il pousse l'utilisation du hors-champ sonore à son paroxysme.

Ce qui nous intéresse pour le moment, c'est l'utilisation des plans de détail comme plans de coupe qui acquièrent une importance inattendue lors du montage final. Les plans de coupe sont des plans dont la fonction est « d'assurer la continuité de la représentation¹²⁷ ». Ils peuvent aussi être des « plans secours » qui visent à épauler le monteur en cas de problèmes lors du tournage ou de la postproduction. Par convention, ce plan ne dure que quelques secondes et « n'est pas expressif par lui-même¹²⁸ ». La première transgression entreprise lors du « moment-montage » chez Oliveira est de faire durer ces plans, qui sont en l'occurrence des plans de détail, au-delà de leur utilité qui est de faire la transition entre deux plans ou entre deux séquences. Ils deviennent ainsi expressifs puisqu'ils acquièrent une importance temporelle inattendue et que leur forme casse, ne serait-ce que légèrement, l'écoulement du récit filmique. L'utilisation qu'en fait Oliveira se heurte ainsi à la totalité de la définition des plans de coupe donnée par Vincent Amiel. « Les contrechamps ont souvent cette fonction [d'être un plan de coupe], qui permet d'éviter, surtout dans le cinéma classique, des plans trop longs¹²⁹ », écrit le théoricien. Chez Oliveira, l'utilisation des contrechamps, ou plutôt leur absence, ne répond absolument pas à ce souci de raccourcir la durée d'un plan.

Dans la relation Oliveira-Loiseleux, la première incidence de cette transgression se vérifie dans *La Divine Comédie*. Dans cette première collaboration entre la monteuse et le réalisateur, Loiseleux avoue ne pas être totalement à l'aise pour faire des propositions de coupe. « J'avais l'impression de rentrer dans une maison où je ne trouvais pas de place pour m'asseoir », se souvient-elle¹³⁰.

Ainsi, dans une longue séquence dialoguée entre Sonia (Maria de Medeiros) et Raskolnikov (Miguel Guilherme), un problème de tournage a amené réalisateur et monteuse à chercher un plan de coupe. Il fallait passer d'un plan moyen des deux personnages assis sur un lit à celui de Raskolnikov, tout seul, en plan rapproché, assis sur le même lit. La solution trouvée consistait à prendre un détail du deuxième plan, un livre posé sur la table de chevet, et d'en faire un plan de

¹²⁶) M. Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003, p. 423.

¹²⁷) V. Amiel, *Esthétique du montage*, *op. cit.*, p. 123.

¹²⁸) *Id.*

¹²⁹) *Ibid.*

¹³⁰) Voir annexe II.

coupe. Loiseleux, dans sa timidité de débutante, a proposé un *insert* sur ce livre, mais Oliveira a préféré celui où l'on voit d'abord le livre posé sur une table de chevet (qui n'est pas forcément celle qui sera vue plus tard) avec un acteur qui entre dans le champ, prend le livre et le feuillette. L'acteur est cadré uniquement sur la partie inférieure de son corps, sa poitrine et sa tête restant dans le hors-champ (image 16).

L'audace d'un tel choix réside d'abord dans le fait que le réalisateur ait choisi un plan appartenant à une séquence autre que celle qui était en train de se dérouler. En réalité, ce plan est la version courte du plan qui apparaît vers le début du film où il est inscrit dans la continuité logique du récit, puisqu'il est la suite des mouvements de Raskolnikov. Oliveira choisit donc de prendre une image déjà utilisée auparavant et de la retravailler, en coupant quelques secondes et en la retournant pour en faire un plan de coupe. La démarche du réalisateur pousse la durée de ce plan au-delà de l'économie fictionnelle ordinaire – il dure en réalité 21 secondes, ce qui est trop long pour un simple plan de coupe. L'image qui réapparaît, retravaillée et réemployée, prend presque l'allure d'une « image mentale ». Déconnectée en principe de celles qui l'entourent – Raskolnikov n'aurait pas de raison de faire un tel mouvement – elle a cette qualité atemporelle qui lui permet de compresser « l'écart chronologique entre passé et présent » et de « rendre présent un mouvement appartenant à un autre espace temps que le présent¹³¹ ». En outre, ce plan défie toute qualification préalable puisqu'il regroupe au moins trois des quatre classifications faites par Christian Metz pour décrire les *inserts*¹³², ce qui vient renforcer le caractère inhabituel et dérangent de cette image.

Cette image, ou du moins la démarche poétique qui a guidé sa création, c'est-à-dire son introduction à un moment du récit apparemment déconnecté de celui où elle a été tournée, a servi de socle idéologique et esthétique à la relation qui allait s'établir dès lors entre Valérie Loiseleux et Manoel de Oliveira. Cette relation s'est établie sur le goût de la transgression et sur une liberté dont la monteuse se souvient :

« s'il s'autorise ça, ça ouvre des portes. Puisqu'il veut jouer, jouons. Au début je ne comprenais pas, mais j'ai trouvé que c'était génial, j'avais une allégresse, il m'a montré des choses que je n'avais jamais vues avant [...] quelque chose d'une extrême liberté, il était prêt à casser cette scène qui avait une logique, une scène de dialogue en faisant tout autre chose. Et là, c'était une grande leçon pour moi¹³³. »

La liberté prise dans ce moment de l'action-montage, il est possible de la retrouver plus de dix ans plus tard, dans *Je rentre à la maison*, dans un contexte plastique pourtant distinct. Dans la séquence de dialogue entre Michel Piccoli et Antoine Chappey, Loiseleux, responsable du

¹³¹) Cf. Xavier Lameyre, *L'imagerie mentale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 122.

¹³²) Le plan du livre est alors, à la fois, insert *subjectif* (image qui n'est pas visée-comme-présente [...] par le héros de l'action : souvenirs, rêveries, prémonitions) ; insert *diégétique déplacé* (image qui, tout en étant pleinement réelle, est soustraite à son emplacement filmique normal et posée à dessein en enclave dans un syntagme d'accueil étranger) ; insert *explicatif* (détail grossi, effet de loupe, le motif est soustrait à son espace empirique et porté dans l'espace abstrait d'une intellection), *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 2003, p. 126.

¹³³) Annexe II.

premier montage, choisit d'ouvrir la séquence par un plan du dessous de la table, avec la chaussure droite de Piccoli en premier plan et celles de Chappey, plus loin, derrière (plan 2, image 10). Dans ce plan fixe, les corps des acteurs sont quasiment immobiles, à part les petits mouvements du pied droit de Piccoli. Même s'il peut paraître incongru de commencer une séquence sur un tel plan, ce choix se justifie. Gilbert Valence (M. Piccoli) essaie d'attirer l'attention de son interlocuteur sur ses nouvelles chaussures pour échapper à la contrainte de parler de sa nouvelle vie de solitude après la mort de ses proches. Il s'agit là d'une trouvaille du moment du tournage, selon le témoignage de Jacques Parsi, puisqu'Oliveira, intrigué par la façon dont l'acteur n'arrêtait pas de bouger son pied en disant son texte, a voulu filmer intégralement le dialogue sur ce détail de l'image¹³⁴.

Ce qui a pourtant bien été décidé au montage, c'était la durée de ce plan, 2 minutes 20 secondes, qui prend une force inouïe par le maintien du regard sur ce détail de l'image. Là encore, un plan de coupe qui pourrait durer seulement quelques secondes se voit étendu et magnifié. Le plan de détail devient alors la matrice visuelle de la moitié de la séquence à l'intérieur du café parisien. Selon Loiseleux, le montage des séquences autour d'une table leur a toujours demandé beaucoup de réflexion. Tout comme avec Renato Berta, Oliveira se demandait comment monter de telles scènes sans tomber dans les clichés. Le procédé de montage utilisé dans ce film avait déjà été essayé dans *Val Abraham*, comme une esquisse, avec une séquence de dîner qui s'ouvre sur un plan des pieds des invités sous la table. Dans ce film, il y avait également une justification scénaristique à ce choix. Au milieu de l'apparente confusion de ce plan de détail (en dessous de la table, les pieds croisés d'Ema en premier plan ; au centre, l'imposant pied de la table ; et en arrière, ceux de Maria de Loreto et Pedro Lumières), le bracelet de Loreto tombe et est immédiatement ramassé par la main de Lumières, dont le visage et le reste du corps restent dans le hors-champ. De la même façon, dans *Inquiétude*, Oliveira choisit de commencer la scène du pique-nique par un plan de détail du tourne-disque, ou dans *Party*, la scène du dîner par un plan de la statue qui orne la table. Valérie Loiseleux justifie ainsi le choix du réalisateur :

« Commencer une scène de cette façon crée une incertitude par rapport à l'espace qui plaît énormément à Manoel. On est toujours trop informé des choses et il se permet le luxe de faire ça, et d'expliquer les choses après [...] Il a toujours dans l'idée que ces plans, qui sont secondaires chez d'autres, ont une force intrinsèque et peuvent apporter quelque chose. Donc, pendant le montage, c'est très tentant de les utiliser¹³⁵. »

La monteuse explique la liberté de monter cette séquence de *Je rentre à la maison* de deux façons. D'abord, elle renvoie à la nature du matériel filmé et le goût du réalisateur pour les longs plans de détails. Ensuite, la monteuse évoque l'expérience vécue pendant le montage de la

¹³⁴) Cf. l'analyse que fait Mathias Lavin de ce plan, où il voit « une virtuosité dans la façon dont la parole confère toute son ampleur à cette véritable chorégraphie », *La parole et le lieu, op. cit.*, p. 90.

¹³⁵) Voir annexe II.

séquence du dialogue entre Raskolnikov et Sonia dans *La Divine Comédie*. Loiseleux décrit la relation entre ces deux moments de l'action-montage en ces termes :

« Je pense qu'une porte s'ouvre quelque part et que les choses passent mais pas forcément au même instant. Par leur liberté de montage, ces deux plans se répondent et dialoguent. C'est comme ça que je vis ma collaboration avec lui, ce genre de clic m'a autorisé à avoir cette forme de liberté¹³⁶. »

Ce goût pour la transgression de l'utilisation courante du montage que Loiseleux et Oliveira partagent depuis plus presque vingt ans se matérialise également dans d'autres moments de la création du film, notamment lors du choix de la longueur des plans de déplacement.

Val Abraham : la marque de l'auteur dans le détail quelconque

*Un objet, qu'est-ce que c'est ? Peut-être qu'un objet est
ce qui permet de relier, de passer d'un sujet à l'autre.
Donc, de vivre en société, d'être ensemble¹³⁷. »*

Jean-Luc Godard

Le cas du plan du bibelot-mouche dans *Val Abraham* est analogue à ceux de *La Divine Comédie* et *Je rentre à la maison* en ce qui concerne sa forme : un plan de coupe prenant de l'ampleur au sein d'une séquence dans laquelle le récit continue d'avancer par le biais du son. Mais ce plan s'insère dans une démarche de création distincte des deux autres. *Val Abraham* est l'un des exemples de montage les plus aboutis de la collaboration du « couple » Oliveira-Loiseleux et a laissé un fort souvenir pour la monteuse :

« C'était comme de l'hypnose, c'était dans mon estomac, dans mon ventre, la musique, la musique de la parole de Mário Barroso, c'était quelque chose de fluide. On a travaillé très en osmose sur ce film¹³⁸. »

L'organisation spatiale de ce film joue autour des constants chocs de transition entre les plans très larges (de la nature autour du fleuve Douro, les maisons englouties par l'environnement naturel qui les entoure) et les gros plans (de livres, de statuettes, de tableaux). Le récit, de son côté, se base sur les déplacements des personnages entre les différentes demeures et villas. Ces déplacements sont parfois pris en compte par le montage qui garde l'essence temporelle dans les longs plans tournés par la fenêtre des trains. L'architecture et la décoration de ces espaces varient selon la personnalité et le train de vie de ses propriétaires. Tout comme dans *Le Principe de l'Incertitude*, les plans de détail des objets à l'intérieur des maisons fonctionnent alors comme une manière de singulariser les différences sociales, intellectuelles et humaines entre les

¹³⁶) Voir annexe II.

¹³⁷) Extrait d'un commentaire dit par le réalisateur dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Godard, 1967).

¹³⁸) Voir annexe II.

personnages¹³⁹. Le dilemme entre le général et le particulier ou bien, entre le « tout montrer » et le « montrer peu », qui est celui du montage, rejoint en quelque sorte la thématique du film puisqu'il s'agit d'une histoire sur la force du sexe mais filmée avec une chasteté remarquable¹⁴⁰.

Dans *Val Abraham*, il existe des plans de détail qui se conforment à l'utilisation courante de ce type d'image, qui visent par exemple à montrer ce que regardent les personnages ou ce dont ils parlent. Ainsi, lorsque les convives d'un dîner chez la rivale d'Ema donnent leurs impressions sur ce qu'est l'amour, le plan nous donne à voir une reproduction d'une statue représentant Eros et Psyché, à laquelle ils font expressément référence. Ce plan, qui était déjà prévu dans le scénario, se borne à l'usage conventionnel du plan de détail et s'avère, par conséquent, moins prolifique pour l'analyse que les plans sans justification apparente ou s'immisçant de façon plus accentuée dans l'écoulement narratif du récit.

On a déjà souvent remarqué que ce qui singularise et détermine le montage de *Val Abraham* est l'indépendance entre le son (voix *off*, voix des acteurs dans le hors-champ) et l'image. « Dans *Val Abraham*, le propos est toujours illustré par l'image et accompagné par la musique. Il y a trois 'corps' qui se superposent : musique, parole et image. Ils sont autonomes¹⁴¹. » Par son omniprésence et omnipotence, la voix *off* du narrateur Mário Barroso mais aussi la voix des personnages dans le hors-champ rivalisent sans cesse avec l'image, plutôt qu'elles ne s'y mélangent. En partant de ce principe d'indépendance entre son et image, Oliveira et Loiseleux ont choisi la méthode de montage en différé de ces deux instances narratives dans le but de raccourcir la durée de la première version du film (4 heures 20 minutes). Pour Eisenstein, « raccourcir, couper ne demande aucune inspiration, mais seulement technique et habileté¹⁴². » Pour Oliveira, cependant, diminuer la durée de son film s'est avéré un moment de grand investissement personnel, ce qui singularise le montage de *Val Abraham*. Valérie Loiseleux se souvient ainsi de ce moment :

« Souvent, les contraintes de tournage ou de production deviennent un certain style. Le plan recevait cette perturbation, une espèce d'écart dans le temps qui plaisait à Manoel¹⁴³. »

Ainsi, image et son (voix *off* ou dialogues et parfois les deux en même temps) ne se retrouvent pas dans le même espace-temps, la plupart du temps l'une devant l'autre pour gagner du temps. Lors de la première visite de Carlos à la maison d'Ema, par exemple, tandis que l'image nous montre Carlos entrer par la porte du Romesal et monter les escaliers pendant que Paulinho Cardeano, le père d'Ema, sort de sa chambre et vient le retrouver en haut

¹³⁹) Cf. les déclarations d'Oliveira sur l'importance du choix des maisons qui apparaîtront dans ses films, *Conversations avec Manoel de Oliveira, op. cit.*, p. 44-50.

¹⁴⁰) « C'est un film presque entièrement chaste, mais extrêmement sensuel, provocant, dans l'usage des métaphores et la manière de le dire », cf. entretien de Manoel de Oliveira, *Cahiers du Cinéma* n° 466, avril 1993, p. 42.

¹⁴¹) *Conversations avec Manoel de Oliveira, op. cit.*, p. 84.

¹⁴²) « La Quatrième dimension du cinéma » (1929), repris dans *Le film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1976, p. 59.

¹⁴³) Voir annexe II.

de l'escalier, la voix *off* de Carlos intervient dès le début de la séquence pour indiquer la raison (fausse d'ailleurs) de sa visite. Le décalage entre son et image est encore plus flagrant puisqu'il est possible d'apercevoir que les personnages entament un dialogue qui, on le voit avec les mouvements de lèvres des acteurs, ne correspond pas du tout à ce qui est en train d'être dit. Ce montage en différé se renouvellera sans cesse au cours du film, au point de devenir sa règle de montage.

Ce parti pris de séparer son et image marque définitivement, si besoin en était encore, l'inscription du cinéma d'Oliveira dans le courant du cinéma moderne en ce qui concerne le traitement du son par rapport à l'image, dans un cinéma qui défend, selon Gilles Deleuze, un repli de l'acte de parole sur lui-même et une séparation entre image visuelle et image sonore¹⁴⁴. *Val Abraham* représente le *summum* de cette séparation image-son dans l'œuvre oliveirienne, qui avait pourtant atteint d'autres moments remarquables. Dans *Amour de Perdition*, la voix *off* est partagée en deux instances énonciatives littéraires, omniprésentes, qui remplacent les actions et les pensées des personnages. Dans *Mon Cas*, c'est le contenu et la forme de l'œuvre qui sont contaminés par les expérimentations et les perversions de la bande image et la bande son. Dans *Christophe Colomb, l'énigme*, la bande sonore s'étire quasi-infiniment au-delà de l'image. L'image lui sert pourtant de support lorsque, par le montage, on passe de la séquence du mariage de Manuel Luciano et Silvia à des images du couple en train de quitter l'hôtel en voiture vers leur lune de miel. Pendant tout ce temps, la bande sonore nous donne à entendre leur échange de vœux et la musique de la cérémonie religieuse vue précédemment. Dans tous ces moments de conflit entre image et son, le son sort nettement gagnant, au point de conditionner la compréhension de l'image.

Chez Oliveira, ce postulat de modernité atteint également les objets du monde représenté sur l'écran. En se référant à la modernité liée au Néo-réalisme italien, Deleuze décrète qu'à partir de ce nouveau registre de réalisme cinématographique « les objets et les milieux prennent une réalité autonome qui les fait valoir pour eux-mêmes¹⁴⁵. » Cette suprématie des objets du décor existe chez Oliveira depuis vingt ans. L'attention au monde concret qui entoure ses personnages diffère cependant des utilisations courantes identifiées par Deleuze comme le « langage d'objets » qui prennent des contours différents s'il s'agit de Kazan, Resnais, Ozu, Dovjenko ou Paradjanov¹⁴⁶.

L'insert sur le bibelot-mouche posé sur la table à côté d'un pot de fleurs (image 17) qui apparaît lorsque Carlos Paiva s'entretient avec son beau-père est un plan qui n'existe pas dans la dernière version du scénario. Il s'agit en réalité de deux plans, l'un de 20 secondes, et l'autre de 6

¹⁴⁴) Cf. G. Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 316.

¹⁴⁵) *Id.*, p. 11.

¹⁴⁶) « Le cinéma n'a pas cessé d'atteindre à un langage d'objets, de manière diverse, chez Kazan où l'objet est fonction comportementale, chez Resnais, où il est fonction mentale, chez Ozu, fonction formelle ou nature morte, chez Dovjenko déjà, puis chez Paradjanov, fonction matérielle, matière lourde soulevé par l'esprit », *ibid.*, p. 43.

secondes. Pendant qu'il concentre le regard et l'attention du spectateur sur ce détail complètement anodin du décor, on entend dans le hors-champ les plaintes de Carlos autour de la vie déréglée que mène sa femme. Ces plans du bibelot-mouche ont été pensés lors du tournage et ajoutés au film au moment de l'action-montage – dans le cahier de scripte, le réalisateur souligne déjà qu'ils apparaîtront lors du commentaire de Carlos. Ils s'inscrivent définitivement dans une démarche courante de la part du réalisateur, remarquée d'ailleurs par Valérie Loiseleux, qui consiste à tourner de longs plans des objets apportés par le chef décorateur au moment du tournage. « Je peux peut-être en avoir besoin », disait Oliveira, comme en témoigne son chef opérateur Renato Berta¹⁴⁷. En revanche, les plans de détail d'un morceau du décor, comme ceux du plafond dans *Inquiétude* ou *Miroir Magique* étaient quant à eux prévus dès le moment du découpage, puisque le réalisateur les avait vus lors des repérages.

Au contraire d'autres plans de détail de ce film (ceux de statuettes, de livres et de quelques tableaux), ceux du bibelot-mouche ne surgissent pas pour répondre au regard d'un personnage ni parce qu'on parle des objets qu'ils font figurer. Ces plans n'incarnent pas non plus le passage du temps, comme ceux d'Ozu, selon l'analyse faite par Deleuze¹⁴⁸. Justement parce qu'ils existent sans justification formelle ou scénaristique évidente, ils prennent une ampleur et un relief plus grands que ceux qui sont justifiés par le récit ou qui ont la fonction symbolique de représenter l'écoulement du temps. Ici s'applique décidément ce qu'Iouri Lotman a ainsi décrit : « les 'choses' qui se répètent au cinéma acquièrent une 'expression' qui peut devenir plus signifiante que la chose elle-même¹⁴⁹. » Comme pour les dialogues répétés dans *Francisca*, ici, ce n'est plus le bibelot-mouche qui compte, mais la forme sous laquelle il apparaît : sans justification préalable et de façon systématique, insistante et omniprésente. Comme d'autres plans qui ne cesseront d'apparaître dans la filmographie d'Oliveira, de *Party à Belle Toujours*, ceux du bibelot-mouche de *Val Abraham* se singularisent par le mystère qu'ils recèlent et par les multiples interprétations qu'ils engendrent. Tout comme Deleuze met en relief les espaces quelconques, qui apportent plus d'intérêt que les espaces liés à une fonctionnalité narrative, les « objets quelconques » d'Oliveira sont issus d'une matrice purement formelle, mais finissent, parfois, par contaminer le contenu du film.

Daniel Arasse emprunte une idée d'Ingres pour élargir sa conception du détail qui peut non seulement « devenir le relais privilégié d'une expression individuelle » (cf. supra 4.2, la discussion

¹⁴⁷) Voir annexe II. Voir également les propos de Renato Berta sur les plans « complètement stupides » qu'Oliveira lui faisait tourner, parfois même de quelques membres de l'équipe.

¹⁴⁸) Cf. *L'image-temps*, op. cit., p. 27-28. Chez Oliveira, sporadiquement, un plan de détail acquiert cette signification décrite par Deleuze, comme celui de la statue du moine crucifié dans *Le Couvent*. L'écoulement du temps représenté par le montage en coupe franche est d'ailleurs une constante chez Oliveira (*Val Abraham*, *Le Couvent*, *Je rentre à la maison*, *Le Principe de L'Incertitude*, *Singularités d'une jeune fille blonde*), mais plutôt dans des plans larges de villes ou de bâtisses.

¹⁴⁹) *Sémiotique et esthétique du cinéma*, Paris, Editions Sociales, 1977, p. 81. Lotman donne l'exemple des plans des couloirs et escaliers dans *L'année dernière à Marienbad* (Resnais, 1961), ceux de couloirs et pièces dans *Le Procès* (Welles, 1962) et ceux des marches des escaliers dans *Le Cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925).

sur le « détail-*dettaglio* ») mais aussi « aller jusqu'à l'appropriation locale du message de l'œuvre¹⁵⁰ ». Puisqu'il s'en sert de façon à démarquer l'organisation formelle de ses films, les détails pour Oliveira matérialisent cet investissement personnel du réalisateur, une envie constante de briser la fluidité du récit et, par là, l'identification du spectateur avec l'histoire qu'il raconte.

Au cinéma, l'interruption du flux narratif ou la suspension, ne serait-ce que momentanée, de la narration par le montage (pas uniquement dans des plans de détail, d'ailleurs) peut être essentielle pour créer le ton du film. À partir de là se forme le « message de l'œuvre » qui finit par contaminer la forme et le contenu du film. C'est en ce sens que l'on pourrait penser les plans noirs où des particules blanches se baladent dans l'air dans *L'Amour à mort* (Alain Resnais, 1984) qui se mêlent à la continuité mimétique et agissent sur la perception du contenu de l'œuvre¹⁵¹. Resnais a insisté sur le caractère non-symboliste de ces plans, ce qui montre que sa façon de voir le cinéma est proche de celle d'Oliveira¹⁵². Les plans « d'objets quelconques » chez Oliveira incarnent alors des partis pris similaires à ceux de Resnais, qui résume ainsi son refus du naturalisme :

« J'ai un souci de fuir, peut-être à tort, un certain naturalisme, ou vérisme [...] on est au cinéma, et je ne cherche jamais à faire croire qu'on n'est pas dans une salle où on a éteint [...] que ce ne sont pas des acteurs ou que la photo est naturelle¹⁵³. »

Chez les deux cinéastes, ces plans (de détail, en l'occurrence, pour Oliveira) vont porter au plus haut degré cette capacité à disséminer un trouble narratif ou une perturbation sémantique à l'ensemble de l'œuvre. Par leur récurrence et leur puissance à conditionner une forme de découpage (le champ-contrechamp), ils deviennent même la matrice formelle d'une œuvre du réalisateur portugais. C'est le cas d'*Inquiétude*.

Inquiétude : le détail comme matrice

Ce film est la preuve concrète que le détail, pour Oliveira, n'est pas seulement qu'un fragment du monde. Dans *Inquiétude*, le détail, en plus d'être suffisamment important pour « qu'on s'y arrête le regard¹⁵⁴ », comme dans les cas cités précédemment, devient lui-même la matrice formelle et, dans un second temps, conditionne la thématique de l'œuvre.

Maintes analyses ont déjà été faites sur les plans de détail de statuettes, qui apparaissent notamment lors du premier « épisode » qui compose le long métrage. On a qualifié de baroque le

¹⁵⁰) D. Arasse, *Le détail, op. cit.*, p. 304.

¹⁵¹) Cf. l'analyse de V. Amiel autour de « stances » de *L'Amour à mort*, *Esthétique du montage, op. cit.*, p. 70-72.

¹⁵²) Cf. « Entretien avec Alain Resnais sur *L'Amour à Mort* », par Alain Masson et François Thomas, *Positif* n° 284, octobre 1984, p. 9. « Je me doutais bien qu'il y aurait des interprétations disant que ça représentait le voyage chez les morts ou quelque chose comme ça. Dans mon idée, il n'y avait aucun symbolisme. Il s'agissait d'aider les gens à se détendre ».

¹⁵³) *Id.*

¹⁵⁴) D. Arasse, *Le détail, op. cit.*, p. 268.

fait de « faire jouer le décor comme élément actif d'un drame » ; on a avancé que « les gros plans d'objets renforcent le côté artificiel du film » et ; on a appelé « témoins silencieux et immobiles de l'action » les statuette qui font partie du décor¹⁵⁵. Il est évident que l'introduction de ces *inserts* entraîne un dérangement temporel dans la continuité du récit. Cependant, plutôt que d'être en rapport avec le temps, ces objets entretiennent des relations directes avec l'espace filmique, ou plus précisément, avec une utilisation du montage souvent délaissée par Oliveira : le champ-contrechamp.

La transgression de l'utilisation du détail (et par conséquent de celui du champ-contrechamp, « perversion » qui est chère à Oliveira) se trouve ici dans le fait que ce sont les plans de détail qui assurent le contrechamp par rapport aux acteurs. Selon Valérie Loiseleux, la démarche du réalisateur visant à valoriser le détail par le champ-contrechamp existe dès le moment du tournage, l'action-montage n'étant alors que le moment d'une mise en forme ou d'un peaufinage de cette conception : par exemple, le choix des différentes échelles de plans de statuette à utiliser. Dans le cas d'*Inquiétude*, puisque les plans de détail répondaient à un besoin narratif précis, chaque *insert* avait son emplacement plus ou moins défini à la fin de chaque jour de tournage. L'assistante-monteuse Catherine Krassovsky va encore plus loin lorsqu'elle ajoute que

« les objets font concurrence aux acteurs. Quand Manoel les filme, ils ont vocation à être là, à exister. Ils ne seront pas des plans de coupe, en tout cas, pas toujours. Ce sont des personnages à part entière. Comme si c'était eux qui nous regardaient. Il y a cette scène entre les humains mais le monde vibre autour¹⁵⁶. »

L'envie de mettre en concurrence les objets avec les acteurs ou de faire porter tout le poids symbolique du décor sur les comédiens est présente chez Oliveira depuis le début de sa carrière : la poupée d'*Aniki Bobo* n'est-elle pas aussi importante que ses acteurs-enfants tout comme l'homme est assujéti à la nature dans *Douro, faina fluvial ?* Dans *Voyage au Principe du Monde* et *Le Couvent*, les statues deviennent non seulement des *leitmotivs* formels de l'image, mais servent aussi de métaphores au récit : les plans de détails de la statue de Pedro Macao, dans le premier, et celle du moine crucifié, dans le second¹⁵⁷ (image 60). Dans les images d'avant générique du *Couvent*, par une astuce du cadrage, une statue prend une allure de personnage lorsqu'elle « chuchote » à

¹⁵⁵) Ces propos sont respectivement ceux de G. Scarpetta, « Inquiétude, variations sur l'immortalité », *Positif* n° 451, septembre 1998, p. 8 ; d'A. Grunert, « Des espace-temps hantés par la mort », *Etudes Cinématographiques – Manoel de Oliveira*, vol. 70, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006 ; et de D. Coureau, « Le Couvent ou l'architecture du mystère », *Etudes Cinématographiques – Manoel de Oliveira, op. cit.* (l'article est en réalité sur *Le Couvent* mais le fait qu'il parle notamment de statues nous autorise le rapprochement).

¹⁵⁶) Interview de l'assistante-monteuse, voir annexe II. Une utilisation similaire du détail et du champ-contrechamp peut être remarquée dans le film que Krassovsky a monté seule, *Le Principe de l'Incertitude*, lors du champ-contrechamp entre Celsa (Isabel Ruth) et un tableau de la Vierge Marie, et celui de Camila (Leonor Baldaque) et la tête d'un ange baroque.

¹⁵⁷) Cf. l'anecdote racontée par Renato Berta sur l'obsession d'Oliveira de filmer la statue de Pedro Macao à plusieurs reprises. « Pedro Macao est devenu même le personnage le plus important du film. On plaisantait en disant : 'Manoel, qu'est-ce qu'on fait maintenant ? On va filmer Pedro Macao ?' (*rires*) », voir annexe II.

l'oreille de Catherine Deneuve – on entend un léger bruit de vent – comme pour lui annoncer les dangers qui l'attendent dans ce mystérieux endroit (image 60).

Souvent, la soumission des acteurs, même des acteurs préférés d'Oliveira, au monde qui les entoure dépasse l'utilisation du plan de détail, comme le montre l'exemple de Luis Miguel Cintra, tantôt attaché à un mat de bateau durant tout un plan-séquence du *Soulier de Satin*, tantôt obligé de porter une jambe mécanique et un maquillage lourd dans *Les Cannibales* et *Mon Cas*. De la même manière, dans *Inquiétude* également, lorsqu'il entame la collaboration avec son actrice-symbole Leonor Silveira, la première image du personnage de Margarida est celle d'un plan de détail de la fleur qui décore sa robe, rendue presque « vivante » par la respiration entrecoupée du personnage.

Cette démarche d'Oliveira quant aux statuettes d'*Inquiétude* s'inscrit dans ce que Deleuze et Guattari appellent un processus de « visagéification » des objets filmés, qu'ils décrivent ainsi :

« même un objet d'usage sera visagéifié : d'une maison, d'un ustensile, d'un objet, d'un vêtement, on dira qu'*ils me regardent*, non pas parce qu'ils ressembleraient à un visage mais [...] parce qu'ils se connectent à la machine abstraite de la visagéification¹⁵⁸. »

Chez Oliveira, c'est bien des objets qui ressemblent à des visages qui acquièrent la possibilité de regarder, mais cette possibilité est sans doute due au processus de « visagéification » qui marque les gros plans. C'est seulement ainsi que ces objets peuvent remplacer l'acteur dans un champ-contrechamp. Cette « visagéification » atteint, en premier lieu, les objets du décor dont la forme est analogue au corps humain ou qui figure un visage humain : la statue du Christ faisant face à Sainte Thérèse dans *La Divine Comédie* ; des statues de toutes sortes dans *Le Couvent* ; la peinture des ancêtres du maître de maison dans *Party* ; le portrait de la mère défunte de Benilde qui, dans une légère transformation des expressions du visage assurée par le montage, esquisse un sourire lorsque la fille prend la défense de sa mère en disant qu'elle n'a pas sombré dans la folie (image 18).

La « visagéification » devient systématique dans la première partie d'*Inquiétude*, où les débats philosophiques sur la valeur de la mort entre le Père et le Fils sont « assistés » par les statuettes qui composent les décors. Toute la conception du montage de ce premier extrait s'inscrit dans un souci de transformer les objets en ce que j'appellerais des « champs-regardants ». D'abord, en établissant des champs-contrechamps « déclenchés » par le regard des personnages : les statuettes et un cadre contenant une photo de femme deviennent ainsi des regardants passifs ou répondants à un regard principal, celui d'un personnage (image 19). Il faut ajouter que, selon Valérie Loiseleux, il n'existe pas de la part d'Oliveira d'échelle de valeurs concernant ses plans, ils répondent avant tout à un besoin précis du scénario : être des objets regardants ou témoins de

¹⁵⁸) *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 214. Eisenstein et Edgar Morin ont tenu des propos similaires, le premier en parlant de la bouilloire de Griffith qui « nous regarde », cité par Deleuze dans *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 130 et, le second, dans *Les Stars*, *op. cit.*, p. 130.

l'action, qu'il s'agisse d'objets dont la forme est proche de la forme humaine (la statuette) ou d'objets aux particularités analogues à celles d'un individu (le cadre figurant la photo d'un personnage secondaire¹⁵⁹).

Deuxièmement, l'objet est un « champ-regardant » lorsque le « regard » émanant de l'objet est autonome et équivaut à celui d'un personnage. C'est le cas du plan sur l'une des statuettes qui décore la salle à manger des voisins des savants. Lors que le Fils vient de se défenestrer, par un effet de contiguïté temporelle et spatiale au regard de l'enfant, la statuette « regarde » elle aussi la péripétie qui clôt ce premier récit¹⁶⁰ (image 20). Oliveira introduit même un raccord de regard légitime entre objet et personnage, dans les champs-contrechamps entre le Père et un cadre, figurant la photo d'une ancienne élève du père (Isabel Ruth). Le montage prend le relais de la réponse de l'objet en donnant à voir un simple plan de la photo encadrée, qui devient expressif et répondant, car inscrit dans cette logique d'anthropomorphisme des objets inanimés et dans les effets de la « plasticité émotionnelle¹⁶¹ » de l'image filmique. En réalité, ce phénomène est celui de la connotation filmique décrit par Christian Metz :

« Un motif visuel ou sonore [...] une fois localisé à son emplacement syntagmatique exact dans le discours qui constitue l'ensemble du film, en arrive à valoir pour plus que lui-même et à s'accroître d'un supplément de sens¹⁶². »

Le montage serait donc un élément essentiel pour cette valeur ajoutée symbolique et narrative des plans d'objets dont le cinéma d'Oliveira ne cesse de se servir. L'utilisation des plans de détails d'objets comme un contrechamp aux acteurs n'est que la première perversion de la figure classique du champ-contrechamp opérée dans *Inquiétude*. La deuxième dénaturalisation de cette figure de découpage concerne la structure de l'œuvre dans son ensemble. Les trois « épisodes » qui composent *Inquiétude* sont certes indépendants par leur forme. D'un autre côté, ils deviennent intimement liés si l'on considère le film non comme une série de blocs diégétiques indépendants mais plutôt comme un « récit-cadre » entouré de deux « narrations au second degré¹⁶³ ». L'organisation formelle de la totalité du film renvoie également à celle des triptyques en peinture, où les parties latérales dépendent directement de la partie centrale, qui est le point centripète de la perception. En outre, sur ce morceau central peuvent venir se rabattre les deux

¹⁵⁹) Cf. infra, 5.2.4, chapitre V, p. 394, l'analyse du « dialogue » entre Ema et le portrait de la mère de son amant dans *Val Abraham*.

¹⁶⁰) Par le même effet de contiguïté temporelle et spatiale dû au montage, les grandes statues qui ornent la salle du dîner de mariage entre Margarida et le Vicomte (*Les Cannibales*) deviennent elles aussi des invités, le montage sonore ajoutant même un brin de personnalité à l'une d'entre elles lorsque la statue « rit » ironiquement du sort des deux époux.

¹⁶¹) Pascal Bonitzer utilise ce terme pour décrire « l'impression subjective produite par l'expression, ou plutôt l'absence d'expression », de l'acteur Mosjoukine dans l'une des expérimentations sur le montage faites par Lev Koulechov, *Le champ aveugle*, p. 71. Cf. également le pouvoir de « substitution métaphorique » du gros plan appliqué au cinéma de Jean Epstein, « Le gros orteil », art. cit., p. 19, ainsi que le texte fondateur d'Epstein « Bonjour Cinéma » (1921), où le réalisateur, selon Jacques Aumont, « juxtapose dans son analogie du gros plan, les larmes coulant de l'œil et le téléphone, l'expression d'une bouche et celle d'une montre-bracelet », *L'Image, op. cit.*, p. 224.

¹⁶²) *Essais sur la signification au cinéma* (1968), tome I, Paris, Klincksieck, 2003, p. 113.

¹⁶³) Les définitions sont de G. Scarpetta, « Inquiétude, Variations sur l'immortalité », art. cit., p. 6

autres peintures, renforçant encore plus leur indépendance partielle, comme dans le cas des deux récits au second degré du film. Cette organisation formelle d'*Inquiétude* participe donc à l'établissement de la structure de champs-contrechamps formée par de longs blocs narratifs qui s'étalent quasiment à l'infini, si l'on prend comme base les règles temporelles conventionnelles du champ-contrechamp classique.

Voyons de plus près la structure du film. La première partie du film, la longue discussion entre père et fils, est, en réalité, une pièce de théâtre assistée par les personnages du « récit-cadre », c'est-à-dire l'histoire qui s'impose comme récit principal : celui des deux cocottes courtisées par deux dandys. Cette première histoire nous est donnée intégralement, sans que le spectateur (du film) puisse se rendre compte qu'il s'agit, en réalité, d'une mise en abyme. Après un très long « champ » de plus de 30 minutes (la scène de théâtre, dans une acceptation spatiale élargie puisque les personnages se promènent dans une vraie forêt), Oliveira nous donne à voir son « contrechamp ». Ce premier « champ-contrechamp élargi » nécessite un temps d'amorce pour s'établir définitivement. Pendant ce temps, les plans du « récit naissant » (le contrechamp) s'élargissent du plan moyen de la loge des femmes et de celle des hommes au plan général de la salle, au fur et à mesure que ceux du « récit mourant » (le champ) s'estompent – les acteurs disparaissent derrière les rideaux. Ce « contrechamp », transformé alors en « champ », va imposer sa supériorité diégétique jusqu'aux dernières minutes du film, lorsqu'un autre « champ » vient également déranger sa suprématie. Il s'agit de la deuxième « narration au second degré », centrée sur Fisalina, jeune fille condamnée à remplacer pendant mille ans une entité mythique qui fait naître de l'eau du centre de la terre¹⁶⁴. Ce dernier récit est cependant moins indépendant du « récit-cadre » que le premier, puisqu'il est raconté par l'un des amis amoureux. Il garde tout de même le pouvoir d'apparaître comme image filmique quasi indépendante, puisque les images du « récit-cadre » ne reviendront qu'à la toute fin du film.

Ce qui lie ces trois histoires, malgré la forme filmique qui les sépare, c'est la coïncidence des thèmes. De l'un à l'autre, il est possible de passer de l'inquiétude de la mort à l'envie de résurrection et d'immortalité. Ce que le Père cherche pour son Fils est l'envie d'être immortel à travers une mort prématurée ; Suzy sera pour toujours vivante dans l'image que son amant construit d'elle (ils se promènent en bateau dans un rêve du personnage) ; et Fisalina est condamnée à une immortalité forcée pour avoir remplacé cette créature mythique. Mais les discours et les idéologies sont, selon les mots de Suzy, « un détail », et de ce film, l'on retient plutôt l'utilisation singulière du champ-contrechamp et des plans de détail comme déterminants pour sa forme finale.

¹⁶⁴) Ces trois récits sont, par ordre d'apparition, des adaptations d'*Os Imortais*, pièce de Helder Prista Monteiro écrite en 1968 ; de *Suzze*, nouvelle d'Antonio Patricio faisant partie de l'œuvre *Serão Inquieto* (1910), et d'*A mãe de um rio* (1971), nouvelle d'Agustina Bessa Luis.

En employant si radicalement le champ-contrechamp, Oliveira paraît vouloir défier cette figure de découpage, en la distendant au maximum pour essayer d'estomper ses effets. En plus de l'étirement temporel du champ-contrechamp, le réalisateur se sert également d'autres moments de perversion ou dénaturalisation du champ-contrechamp ordinaire, comme son effacement ou son refus total.

5. Le refus du champ-contrechamp : « le cinéma est notre théâtre moderne »

« Pour respecter le théâtre, il ne suffit pas de le photographier¹⁶⁵. »
André Bazin

Les relations entre l'acte créateur du montage oliveirien et l'une des figures de découpage les plus répandues, le champ-contrechamp, sont tendues. Dans la filmographie d'Oliveira, ces relations prennent un sens surtout à partir du *Passé et le Présent*, lorsque le champ-contrechamp devient le terrain idéologique où se déploie ce qu'Oliveira appelle le « retour aux sources ». En ce qui concerne l'utilisation du champ-contrechamp, ce « retour aux sources » signifie le rapprochement maximal du langage du cinéma et de celui du théâtre, ce qui présuppose l'élimination de l'impureté du dispositif en chassant l'intervention de constants changements de plans¹⁶⁶. Ce n'est pas par hasard qu'Oliveira parle d'un « cinéma devenu trop technique » : la multiplication des coupes censées rendre plus transparent le récit devient alors pour lui un obstacle l'empêchant d'atteindre son but, la justesse qui convient le mieux au cinéma.

« La concision et la rigueur ne sont pas une négation des virtualités du cinéma, qui sont elles-mêmes une sorte d'évolution, de développement des virtualités modernes du théâtre. Comme si le cinéma était notre théâtre moderne¹⁶⁷. »

Il est cependant ironique que le film qui ouvre la tétralogie et qui est une adaptation d'un texte dramatique, *Le Passé et le Présent*, soit une œuvre très découpée, avec une multitude de plans et de points de vue. Oliveira s'explique ainsi :

¹⁶⁵) « Pour un cinéma impur », repris dans *Qu'est-ce que le cinéma*, op. cit., p. 99.

¹⁶⁶) Un autre artifice qui pourrait être compris comme un « retour aux sources », cette fois du cinéma lui-même, est l'utilisation de « cartons », que Christian Metz appelle « carton de commentaire ». Il s'agit de faire intervenir dans le récit l'instance énonciatrice par le moyen de l'adresse directe au spectateur sous une forme qui se démarque de celle des images « par son matériau (graphique) et par le code (linguistique) », *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, op. cit., p. 65. Gilles Deleuze confirme en disant que le « cinéma moderne, d'une certaine manière, était plus proche du muet que du parlant premier stade : non seulement parce qu'il réintroduit les intertitres, mais aussi parce qu'il procède avec l'autre moyen du muet, les injonctions d'éléments scripturaux dans l'image visuelle (cahiers, lettres...) », *Image-temps*, op. cit., p. 320. Ce procédé est récurrent chez Oliveira depuis *Francisca* jusqu'à *La Lettre* et *Le Principe de l'Incertitude*.

¹⁶⁷) Y. Lardeau, P. Tancelin, J. Parsi, *Manoel de Oliveira*, Paris, Dis Voir, 1988, p. 88.

« avant j'avais fait *L'Acte du Printemps*, un film très statique et je voulais sortir de cette manière. Parfois, il m'arrive de sentir peser sur mes épaules comme une grande fatigue, une grande lassitude du film que je viens de finir¹⁶⁸. »

Ce rejet de la forme du film précédent n'a pourtant pas empêché le réalisateur de créer, par la suite, trois films où le refus du champ-contrechamp atteint son paroxysme : *Benilde ou la vierge mère*, *Amour de Perdition* et *Francisca*. Le fait d'être seul pour le moment-montage de l'un d'entre eux (*Benilde*) et en collaboration avec deux monteuses différentes pour les deux autres pourrait expliquer que ces films présentent une grande unité formelle – malgré d'évidentes différences de rythme et de composition de séquences. Cette époque où le travail d'Oliveira était moins engagé dans l'industrie cinématographique (l'est-il vraiment plus aujourd'hui ?) ou dans le système de production international, pourrait expliquer le fait que les similitudes formelles entre les œuvres étaient plus facilement repérables.

Oliveira a très souvent exposé les raisons qui l'ont poussé à refuser un découpage classique dans ces films. La tétralogie se compose de films qui abordent l'incapacité à vivre une relation amoureuse, soit à cause des conventions sociales, soit à cause de quelque déséquilibre psychique des personnages. Le point commun de ces films vient du fait d'être des récits intimistes menés par un « mouvement intérieur des sentiments¹⁶⁹ », dans lesquels le réalisateur met en place, comme pour la plupart de ses films, une quête d'objectivité et de vérité. Du point de vue formel, cette quête passe forcément par la suppression de l'utilisation courante, faite surtout dans le cinéma de genre, d'une figure de découpage comme le champ-contrechamp. « Le plan fixe est plus proche de la vérité, de l'objectivité. Le montage, la scène vue de plusieurs points de vue est l'éloignement de l'objectivité¹⁷⁰ », résume Oliveira. Le réalisateur se sert alors de deux moyens pour atténuer ou effacer la forme du champ-contrechamp. D'un côté, il met en place un système de découpage qui élimine complètement l'alternance de points de vue sur une scène (le cas classique de *Benilde*). D'un autre côté, Oliveira utilise un découpage dont la règle est l'étirement maximal des plans dans le temps, ce qui amoindrit considérablement l'effet de « suture » que le champ-contrechamp entraîne. C'est le cas typique d'*Inquiétude*, que nous avons déjà analysé, de *Francisca*, et de *NON ou la vaine gloire de commander*, dont Raymond Bellour et Serge Daney soulignent le caractère novateur de l'« immense champ-contrechamp entre le présent et le passé¹⁷¹ ».

Le champ-contrechamp est d'ailleurs assez souvent un lieu privilégié d'investissements esthétiques de la part de réalisateurs qui cherchent à singulariser leur mise en scène. C'est le cas de Robert Bresson, cité par Pascal Bonitzer, dont « l'art réside dans les champs-contrechamps bizarres, selon des angles particuliers qui inscrivent systématiquement la vision comme partielle et

¹⁶⁸) *Conversations...*, *op. cit.*, p. 148.

¹⁶⁹) Entretien de Manoel de Oliveira à Charles Tesson et Jean-Claude Biette, *Cahiers du Cinéma* n° 328, octobre 1981, p. 17.

¹⁷⁰) Entretien du réalisateur, A. Machado (dir.), *Manoel de Oliveira, op. cit.*, p. 29.

¹⁷¹) « Le ciel est historique », *art. cit.* p. 144.

morcellent le champ¹⁷². » Oliveira s'est servi d'un effet de cadrage similaire à celui de Bresson pour rendre ses champs-contrechamps « bizarres » ou pour le moins inhabituels, comme dans la séquence du dîner de *Party*, où des statuettes et un grand poisson empaillé entravent le champ de vision du spectateur et des invités, qui sont obligés, pour se regarder, de bouger sans arrêt ou même de se baisser et de se lever complètement. À un autre moment dans *Party*, un champ-contrechamp entre Michel et un plan vide s'établit, lorsque Leonor, en faisant semblant de fuir sa cour, se cache derrière les pierres, laissant le contrechamp « habité » uniquement par sa voix *off*.

5.1. Dédoublage et anéantissement du champ-contrechamp : *Francisca*

L'expérience du montage de *Francisca*, notamment des séquences en champ-contrechamp, singularise ce film à l'intérieur de l'œuvre d'Oliveira. Après avoir joué ouvertement à au moins deux reprises avec l'effet de la transparence du récit en ce qui concerne le montage (la répétition du dialogue dans un plan similaire – la séquence du bal – ou spatialement à l'opposé – la visite des deux amis à la maison Owen), Oliveira chasse radicalement le champ-contrechamp ordinaire de son image avec la séquence de la chapelle. Vers la fin du film, lorsque José Augusto admire le cœur de la défunte Fanny dans la chapelle familiale, il est surpris par l'entrée de la servante Franzina. José Augusto entame alors une conversation avec elle. L'acteur, pratiquement immobile, est cadré en plan américain fixe pendant toute la discussion (2 minutes 20 secondes) avec l'autel morbide derrière lui. Le patron finit par effrayer sa bonne avec ses divagations funèbres. Celle-ci prend donc la fuite laissant entendre, dans le hors-champ, le bruit de ses pas précipités et un grincement de porte lorsqu'elle sort en courant de la chapelle. José Augusto casse alors le bocal avec le cœur de sa femme. Coupe. Le plan suivant montre le contrechamp exact de celui-ci, reprenant entièrement le dialogue sur l'image de Franzina, cadrée aussi en plan fixe américain, à peine illuminée par un faible rayon de lumière de forme rectangulaire, écoutant et répondant au délire sans bornes de José Augusto. À la fin, l'on voit Franzina courir effrayée et sortir de la chapelle (image 21).

Les séquences répétées de *Francisca* ont fait couler beaucoup d'encre, dans des analyses esthétiques autour « des pouvoirs évocateurs de la parole [...] un appel dirigé vers une puissance transcendante et difficilement figurable¹⁷³ » ou de « la cruauté de la répétition [...] qui veut ancrer sur les visages l'annonce des jours malheureux, donner une trajectoire funeste à ces vies¹⁷⁴. » Ces

¹⁷²) P. Bonitzer, *Le champ aveugle*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁷³) M. Lavin, *La parole et le lieu*, *op. cit.*, p. 92-93. Lavin rapproche, par ailleurs, l'organisation plastique de cette séquence de *Francisca* de l'organisation générale de films comme *Mon Cas*, *Party* ou *Benilde*, dans leur « concaténation de blocs de paroles », *id.*, p. 96.

¹⁷⁴) A. Ropert, « '... Funesto' ou quatre divagations autour de *Francisca* », *La Lettre du cinéma* n° 5, printemps 1998, p. 30.

analyses rendent compte du caractère exceptionnellement esthétique cherché par Oliveira, un dédoublement de la figure classique du champ-contrechamp qui ne fait qu'anéantir les effets courants de suture que lui confère le cinéma classique.

Parlant plus généralement, Pascal Bonitzer a démontré comment le retardement de l'apparition du contrechamp, qu'il appelle « partialité de la caméra », peut être responsable d'une grande partie des enjeux symboliques et narratifs d'une séquence¹⁷⁵. Dans une œuvre comme *Francisca*, cette « partialité de la caméra » sert à éviter l'excès de coupes et à investir l'image d'une suprématie temporelle qui défie le spectateur. En effet, dans ce film, les effets du montage jouent sur le spectateur comme rarement dans le cinéma moderne. Plutôt qu'outils narratifs qui révèlent les secrets cachés des personnages, les choix de montage sont ici d'ordre purement formel et ils donnent au spectateur une place centrale dans le récit. Ce sont ces partis pris de montage qui créent, alliés à la posture des acteurs en scène et au cadrage, l'hypnotisme et la frontalité de cette mise en scène qui « s'adresse à qui la regarde, se dévoile et se développe comme représentation¹⁷⁶. » L'importance accordée au spectateur à l'intérieur de la filmographie d'Oliveira a, quant à elle, bien été remise au goût du jour, sans pour autant égaler l'exemple des films de la tétralogie, notamment *Francisca*.

Poétiquement parlant, l'astuce de montage dans *Francisca* n'est que le *summum* d'une envie constante chez le réalisateur d'éviter la coupe et d'investir le plan d'effets esthétiques et narratifs que cette vision partielle entraîne. Avant le tournage du film, Oliveira a confessé à Serge Daney sa « difficulté à trouver une distance juste entre caméra et acteurs, une distance sans sentimentalisme, sans expressionnisme, sans gros plan, sans rien d'autre que le son en guise de contrechamp¹⁷⁷. » Daney théorise brillamment ce moment contestateur de la création chez le réalisateur, ce qui renvoie à la théorie de Bonitzer. Après le « champ aveugle », Oliveira invente le « champ borgne », qui ne regarde (ou qui ne donne à voir) que la moitié d'une totalité, une fraction d'un espace qui est pourtant global mais qui ne sera jamais rendu comme tel, car l'effet de suture a été complètement anéanti par le montage.

La collaboratrice d'Oliveira à l'époque de *Francisca*, la monteuse Monique Rutler, affirme cependant qu'aucune discussion concernant la place du spectateur ou une éventuelle envie de casser avec l'effet de suture n'a eu lieu au moment du montage. Ce qui existait, selon Rutler, était une envie explicite d'éviter le morcellement de plans et de garder, dans sa totalité, la séquence tournée dans un axe aussi bien que dans l'autre comme un moyen de rester le plus objectif possible. « Il me laissait monter comme j'entendais, après s'être mis d'accord pour monter tout ce

¹⁷⁵) Cf. l'analyse d'une séquence du film *Les Belles Manières* (Jean-Claude Guiguet, 1978), « Le champ aveugle », *Le champ aveugle, op. cit.*, p. 72.

¹⁷⁶) V. Amiel, « Vous êtes priés d'évacuer la scène ! », *Positif* n° 249, décembre 1981, p. 62. Amiel analyse comment le spectateur est directement impliqué, sur des modes différents, dans la mise en scène de films comme *Benilde ou la Vierge Mère*, *Amour de Perdition* et *Francisca*.

¹⁷⁷) S. Daney, « Le pôle portugais », *Cahiers du Cinéma* n° 322, avril 1981, p. X.

qui avait été tourné¹⁷⁸. » Les moyens de porter atteinte, ontologiquement, à la transparence du récit et l'envie d'introduire le spectateur comme partie intégrante du monde diégétique sont donc, chez Oliveira, largement instinctifs. Valérie Loiseleux nous a, par ailleurs, sans cesse rappelé que plusieurs choix de montage d'Oliveira étaient opérés instinctivement et sans une discussion théorique ou esthétique préalable. Les propos de Monique Rutler rejoignent ceux de Loiseleux : les choix de montage du réalisateur sont de l'ordre d'un

« jeu de sensations, à la fois intellectuelles et viscérales [...] un mélange, comme une essence qui se nourrit à la fois d'intellectualisme et d'un profond instinct [...] C'est comme ça qu'on se retrouve, on n'intellectualise pas. Y a de la pensée quand même, mais il y a une grande part d'instinct¹⁷⁹. »

Cependant, l'instinct de « l'action-montage » chez Oliveira n'exclut pas l'envie du réalisateur d'affirmer sa conception singulière du montage, ce qui légitime une réflexion esthétique de ces moments créateurs dans un travail sur la poétique du film. Tout comme le pensait Tarkovski, « le rythme d'un film naît spontanément de la perception profonde que le réalisateur a de la vie, de sa 'recherche du temps'¹⁸⁰. » Au contraire d'autres moments de création comme le travail avec les acteurs et la conception de la lumière, l'intimisme de la salle de montage renforce les possibilités d'expérimenter et de se laisser porter, dans sa « recherche du temps », par la sensibilité et l'intuition.

5.2. Filmer celui qui écoute : John Malkovich et le « privilège du plan »

« Faire de l'image ce qui garde la face pendant le mensonge, ou ce qui tient bon sous le feu des mots venus du hors-champ qui blessent, accusent, pointent, harcèlent, bousculent ou stigmatisent¹⁸¹. »
Michel Chion

Depuis l'époque de *Francisca* jusqu'à *Belle Toujours*, le refus du champ-contrechamp classique est une constante de l'œuvre oliveirienne. Il peut à la fois être le socle d'une quête de l'objectivité ou matérialiser le malin plaisir du réalisateur à tester les limites de son spectateur¹⁸². Ce qui a sûrement changé ou évolué, cependant, ce sont les manières d'atteindre ces buts et, au moins une

¹⁷⁸) M. Rutler. *Perguntas tese doutoramento* [courrier électronique]. Destinataire : P. Maciel Guimarães. 16 janvier 2008. Communication personnelle.

¹⁷⁹) Voir annexe II.

¹⁸⁰) *Le temps scellé*, op. cit., p. 143.

¹⁸¹) *Un art sonore, le cinéma*, op. cit., p. 317. Cette idée de Chion – d'un personnage qui subit les paroles venues du hors-champ – est exemplaire dans *La Lettre*, où le plan reste quasi-uniquement fixe sur Chiara Mastroianni pendant que son personnage (Mme de Clèves) entend les conseils de sa mère – ne pas succomber à l'amour qu'elle ressent pour un autre homme – qui vont déterminer la suite de son existence.

¹⁸²) Loiseleux, qui a réalisé le premier montage de la séquence du dîner de *Belle Toujours* révèle que cette organisation de la séquence « était quelque chose qui était déjà dans son idée [celle d'Oliveira], quelque chose de l'ordre de la torture, de l'attente. Il fallait pousser la limite [...] Il n'imaginait pas que je mettrais le plan large en entier, je pense qu'il a été heureux, surpris et on a laissé comme ça. » Voir annexe II.

fois, l'intervention d'une vedette internationale. Commençons par cette dernière circonstance. Dans *Je rentre à la maison*, la séquence du tournage de l'adaptation d'*Ulysse*, de Joyce, réalisée par John Crawford (Malkovich), qui intervient vers la fin du film, est centrale pour le dénouement de l'intrigue filmique autour de l'acteur vieillissant et déçu de la vie et de sa profession (Gilbert Valence – Michel Piccoli). La séquence en deux temps est entrecoupée par une courte scène de l'acteur chez lui se motivant pour apprendre son texte. Sur le plateau de tournage, Malkovich commence, dans une séquence sans coupes, par donner de banales indications de scène à ses acteurs. Lorsqu'il se met en place pour commencer le tournage, nous avons quelques champs-contrechamps courts entre le monde de « derrière la caméra » (Malkovich et son équipe) et celui de « devant la caméra » (Piccoli et ses collègues). C'est à la suite de ces champs-contrechamps qu'intervient le plan sur John Malkovich, cadré sans interruption en plan rapproché, pendant 4 minutes 35 secondes alors que la durée totale de la séquence est d'un peu plus de 7 minutes.

Or, Malkovich joue dans ce film un rôle tout à fait secondaire. L'importance de son personnage – et l'enjeu narratif de la séquence d'ailleurs – est d'être le témoin du moment de la prise de décision définitive de la part de Valence d'abandonner les projets qui ne l'intéressent guère. C'est le cas du film dans le film réalisé par Malkovich, tourné de surcroît en langue étrangère, dont les répétitions lassent l'acteur au point de lui faire oublier les répliques de son personnage (Buck Mulligan). Valence-Piccoli quitte alors définitivement le plateau, en annonçant haut et fort qu'il « rentre à la maison », laissant équipe et réalisateur bouche bée. Avant cela pourtant, pendant que Piccoli se trompe et retarde le travail de toute l'équipe, ce qu'on voit à l'écran, c'est le visage de Malkovich, assis, cadré au niveau de la poitrine, une caméra à ses côtés, un assistant debout derrière lui et un autre en légère profondeur de champ. Le visage de Malkovich garde presque toujours une expression neutre, même s'il intervient parfois, tantôt admiratif et amusé, tantôt agacé par les erreurs de Piccoli et pressé de corriger la moindre syllabe ou de refaire la réplique « comme il faut » (image 22).

Dans l'intrigue principale, celle du récit d'Oliveira et non celle du film dans le film, ce qui se passe devant la caméra de Crawford – la tension et l'ennui qui montent chez Piccoli – est plus déterminant que les expressions du visage de Malkovich. Même si le fait de faire vivre le hors-champ est un procédé courant du cinéma d'Oliveira, reléguer l'action principale d'une séquence dans le hors-champ de façon si radicale est une audace du réalisateur qui est conditionnée par son acteur.

Montrer celui qui écoute – ou celui dont on parle –, à la place de celui qui parle, est un procédé récurrent chez différents auteurs du cinéma moderne : qu'il s'agisse de Marguerite Duras avec *India Song*, *sumum* de ce principe de voix qui commente sans jamais apparaître ; d'Eric Rohmer, « davantage le cinéaste des conséquences de la parole que celui de la parole elle-

même¹⁸³ » ; de Godard avec ses personnages qui écoutent la parole (diégétique ou extra-diégétique) d'un narrateur ou d'un interviewer ; ou encore d'Alain Resnais, de façons différentes selon les films, avec la dissociation entre la voix et le corps de l'acteur qui porte l'attention sur les personnages qui l'écoutent (la réunion des révolutionnaires espagnols dans *La guerre est finie*), ou avec la voix-souvenir évoquant la rencontre amoureuse et « commandant » les gestes de Delphine Seyrig dans les jardins de statues (*L'année dernière à Marienbad*), etc.

Oliveira, nous l'avons vu, choisit souvent d'inverser cette logique du « je parle, donc, on me voit¹⁸⁴ » du découpage classique du cinéma en filmant souvent celui qui écoute plutôt que celui qui parle. Montrer celui qui entend, parfois en cachette, un dialogue ou un secret est une des manifestations du souci d'objectivité qui traverse l'œuvre du réalisateur – la fidélité aux textes historiques adaptés en est une autre. Ce souci d'objectivité se matérialise, selon Jacques Parsi, par le choix scénaristique de ne jamais laisser un personnage seul dans un plan. « S'il n'y a pas de témoin d'une scène, Oliveira croyait que c'était impossible de la raconter. Il prétendait avec cela, couper court à sa subjectivité de réalisateur¹⁸⁵. »

Cette dimension apparaît ainsi pour la première fois pendant la tétralogie des amours frustrées, étant donné que dès *Le Passé et le Présent*, *Amour de Perdition* et *Francisca*, œuvres où abondent intrigues amoureuses et secrets bien cachés, Oliveira recourt souvent à l'artifice de « l'expiation » à travers une porte entr'ouverte ou un trou de serrure. Mais c'est dans *Benilde* que le parti pris de montrer celui qui écoute atteint son paroxysme. Dès la mise en place de l'intrigue, il n'existe quasiment pas de champ-contrechamp, ce qui fait de *Benilde* un film composé de très peu de plans, où les coupes sont assez souvent remplacées par des mouvements d'appareil visant à recadrer un autre morceau du décor. La coupe franche y est systématiquement abolie. Ainsi, même la figure narrative du *flashback*, normalement introduite par la coupe, devient soumise aux effets du recadrage et de la lumière, notamment dans la séquence où la servante raconte l'une des manifestations de somnambulisme de sa jeune maîtresse. D'autres exemples de recadrage peuvent aussi être remarqués dans *Le Passé et le Présent*, *Amour de Perdition* et *Francisca*.

Dans *Benilde* cependant, aucun personnage « qui écoute » n'est mis en valeur par le découpage, qui privilégie à chaque fois un personnage : tantôt la tante répressive, tantôt le cousin délaissé, tantôt le père, tantôt le prêtre, etc. Même *Benilde*, pourtant personnage principal, ne bénéficie pas de ce qu'on pourrait appeler le « privilège du plan » – ou plutôt le privilège d'apparaître dans le champ même sans avoir une fonction narrative directe, à part celle d'écouter. La dualité spatiale qui accompagne forcément les champs-contrechamps, même refoulés, est définitivement cassée dans ce film. À plusieurs reprises, pendant que les personnages discutent, la

¹⁸³) R. Predal, « Les écritures d'Eric Rohmer », *Etudes Cinématographiques - Eric Rohmer 1*, n° 146-148, Paris, Lettres Modernes Minard, 1985, p. 30.

¹⁸⁴) La formule est de R. Altman (« I speak, therefore I am seen »), « Moving Lips: cinema as ventriloquism », *Yale French Studies - Cinema/sound* n° 60, 1980, p. 68, je traduis.

¹⁸⁵) Interview de Jacques Parsi. Les déclarations de Parsi, lorsqu'elles ne sont pas spécifiées, ont été faites à l'auteur de cette thèse au cours de plusieurs entretiens entre 2005 et 2009.

caméra reste fixe sur l'un d'eux, même lorsqu'il ne prend pas une part active dans la discussion et ne fait qu'écouter.

Michel Chion a donné un nom à ce procédé, la « parole-écran », qui se qualifie par une « parole acousmatique adressée depuis le *off* ou le hors-champ à un personnage qui est dans l'écran, et qu'elle interpelle ou commente¹⁸⁶. » Dans le cas de Malkovich dans *Je rentre à la maison*, c'est évidemment parce qu'il est concerné par les paroles de Piccoli qu'il a le « privilège du plan », puisque son personnage (le réalisateur du film dans le film) doit juger de la qualité d'interprétation de son acteur et éventuellement le corriger. Mais c'est la dimension temporelle acquise par les effets de cette « parole-écran », matérialisée dans le long plan fixe de l'acteur, qui fait la singularité de cet exemple. Chion ajoute également une dimension essentielle pour comprendre ce choix de montage de la part d'Oliveira : celle du voyeurisme. « La caméra et le montage ont en effet ce pouvoir de désigner sur qui tombent les paroles, qui peut se les appliquer et sur qui le public, voyeur, va en guetter l'impact¹⁸⁷. »

Au contraire de *Benilde*, où aucun personnage n'a le « monopole » de l'écoute, dans *Je rentre à la maison*, ce poste revient à John Malkovich, dont le visage concentre toute l'attention de la séquence. Avant de parler du voyeurisme du public, il faudrait penser au voyeurisme du réalisateur lui-même envers l'acteur américain. En plus de la volonté de faire vivre le hors-champ et de pousser les limites de l'insistance du regard¹⁸⁸, récurrente chez Oliveira, le montage de cette séquence révèle un autre enjeu : celui du magnétisme qu'exerce John Malkovich sur Manoel de Oliveira.

Ce magnétisme peut sembler, dans un premier temps, contradictoire. Qu'est-ce qu'un réalisateur comme Oliveira, nourri de la culture classique du vieux continent, va chercher chez un acteur nord-américain, incapable de jouer dans une autre langue que la sienne et ayant participé à des films de genre étrangers à l'univers oliveirien comme le film d'action et le polar ? Nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses car Oliveira ne s'est jamais ouvertement exprimé sur leur collaboration ni dans la presse ni auprès de ses collaborateurs. On peut néanmoins supposer que ce qui lie le réalisateur portugais à cette « *star* atypique [...] insensible à l'argent et à la célébrité, l'acteur le moins narcissique que l'on puisse rencontrer, d'abord un homme de théâtre, un voyageur sans bagage¹⁸⁹ », c'est le respect de la *persona* des interprètes, si chère à Oliveira. En effet, Malkovich est un acteur qui surpasse ses personnages filmiques, comme le montre une expérience cinématographique unique du point de vue de l'acteur. Dans le film *Dans la peau de*

¹⁸⁶) M. Chion, *Un art sonore, le cinéma, op. cit.*, p. 319. Le terme « acousmatique », qui signifie « un son qu'on entend sans voir la cause dont il provient », est emprunté à Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

¹⁸⁷) *Id.*, p. 137.

¹⁸⁸) Cette idée de l'insistance du regard, matérialisée dans la longueur du plan, Oliveira l'expérimenta, pour la première fois selon Jacques Parsi, en 1956, dans *Le Peintre et la Ville*, où « le sentiment de plénitude que le film cherche à transmettre » était créé par un rallongement volontaire de chaque plan de sa moitié, effet de montage qui « dérouta André Bazin », « Filmographie de Manoel de Oliveira », J. Parsi (dir.), *Manoel de Oliveira, op. cit.*, p. 32.

¹⁸⁹) Marie-Noëlle Tranchant, « Malkovich, l'atypique », *Le Figaro*, 8 décembre 1999.

John Malkovich (Spike Jonze, 1999), l'acteur américain se voit octroyé le privilège d'être non seulement le personnage-thème du film, mais aussi un « corps référence », démultiplié à l'infini et ausculté par les personnages du monde diégétique.

Valérie Loiseleux reconnaît cette fascination qu'exerce l'acteur sur le réalisateur. « Probablement si c'était un autre acteur à la place de Malkovich, ce plan n'aurait pas duré si longtemps », suggère-t-elle. Ainsi, l'acteur américain finit par avoir une influence unique sur la mise en scène d'Oliveira, influence que n'ont pas réussi à établir Luis Miguel Cintra ou Leonor Silveira. La monteuse explique en quoi la non-conformité de l'acteur américain à la « charpente » de l'univers oliveirien détermine une posture de montage distincte :

« avec Malkovich, c'est différent, avec lui on ne monte pas ce qu'on veut. Il a un tel rythme, une telle puissance intérieure de jeu [...] je n'arrivais pas à faire ce qui s'imposait à ce moment-là. Quand on a envie de couper, on ne peut pas, un battement d'œil, ou une expression qui commence là où se termine l'autre, ce qui fait qu'on ne peut pas couper là où on voulait. L'acteur finit par modeler les scènes où il est. Chez Cintra, je ne ressens pas ça, chez aucun autre acteur d'ailleurs¹⁹⁰. »

Les enjeux esthétiques et poétiques que révèle la présence des *stars* au sein de la filmographie d'Oliveira ont déjà été évoqués précédemment. Oliveira a souvent insisté sur le fait que faire jouer des vedettes internationales ne changeait en rien ni la forme de ses films ni le processus de création et de la mise en image d'un personnage. « Travailler avec des acteurs étrangers n'a apporté aucun changement dans ma façon de travailler. Je continue à trouver les acteurs portugais très bons. Je n'ai jamais distingué un acteur par rapport à sa popularité ou son origine¹⁹¹. »

Le cas de Malkovich paraît, néanmoins, constituer une exception à la règle, du moins pour le montage de cet extrait en particulier. L'acteur secondaire du film est alors propulsé à un statut symbolique supérieur à celui de ses partenaires de casting dépassant même, ne serait-ce qu'un (long) instant, celui de Michel Piccoli. Dans ce cas précis, il nous semble impossible de rejoindre Edgar Morin lorsqu'il dit que « la voix de l'acteur, tandis que la caméra fixe autre chose – événement, personnage, objet – non seulement suggère sa présence, mais peut être plus émouvante que cette présence même¹⁹². » Dans ce moment de privilège du plan accordé à Malkovich, le personnage de Piccoli se voit négligé et ne reprend le dessus du récit que lorsqu'il réussit à briser l'immuabilité du plan en annonçant le titre du film à haute voix.

Il est bien évident qu'il existe un rapport intrinsèque entre le montage et le jeu de l'acteur, comme l'affirme Dominique Villain, pour qui « c'est au montage qu'on fait la vraie direction d'acteurs [...] on peut rendre un personnage intelligent ou sympathique [...] le montage donne

¹⁹⁰) Voir annexe II.

¹⁹¹) « A Alma é o melhor dos vícios - Entrevista com Manoel de Oliveira », *Expresso*, 26 juillet 1997. je traduis

¹⁹²) E. Morin, *Les Stars*, *op. cit.*, p. 134.

‘direction’, forme au jeu d’acteurs¹⁹³.» Les rapports qui unissent monteur et acteur sont néanmoins filtrés par la distance physique entre les deux, par le regard déterminant du réalisateur et sont, par conséquent, moins personnels que ceux entre directeur de la photo et acteur. La première proposition de coupe de cette séquence, avec la longueur finale du plan de Malkovich, a été faite par Valérie Loiseleux et acceptée sur le champ par Oliveira – la séquence avait été tournée comme un champ-contrechamp plutôt ordinaire : d’abord les plans du film dans le film et ensuite le plan sur Malkovich, tourné avec le son direct des répliques des acteurs données dans le hors-champ. La monteuse avoue avoir procédé de façon instinctive. La ligne directrice du premier montage, qui finit par être le dernier, ont été, selon elle, l’extrême longueur du plan sur le visage de l’acteur et, par-dessus tout, le poids subjectif de la présence de Malkovich auprès d’Oliveira. Pourtant, Loiseleux avoue que le regard du réalisateur peut être parfois complaisant envers ses acteurs, ce qui rend Oliveira, selon elle, victime de l’intimité et de l’admiration qui le lie à quelques-uns de ses interprètes¹⁹⁴.

Ce choix de cadrer un acteur secondaire avec une insistance du regard si intense ne s’explique donc que comme une envie de montrer les conséquences de la parole et d’attirer l’attention sur cette deuxième phase de la chaîne de communication. Chez Oliveira, le récepteur d’un texte ou d’une parole est d’ailleurs souvent imbriqué dans la personne de l’émetteur. Dans *La Divine Comédie*, par exemple, les pensionnaires de la maison des aliénés sont non seulement les émetteurs de paroles mais aussi les destinataires de la déclamation de la parole des autres. Dans ce « théâtre en creux » marqué par des prises de parole indépendantes et quasi-égocentriques, les personnages sont à la fois acteurs des propres drames et spectateurs de ceux des autres¹⁹⁵. Dans ce film, tout comme dans *Mon Cas*, l’emboîtement entre émetteur et récepteur est dû à une organisation spatiale interne au plan (les corps des acteurs sont souvent groupés devant la « scène » jouée), alors que dans *Amour de Perdition* ou *Le Jour du Désespoir*, la coïncidence entre ces deux instances se produit à travers l’organisation externe au plan, notamment grâce au montage.

Lorsque l’instance émettrice de la parole a déjà disparu, ou a pris la fuite, comme dans *La Lettre*, c’est sur la conséquence ultime de cette parole que se clôt le récit : avec une insistance de regard presque aussi prégnante que dans la scène avec Malkovich. Dans la lecture de la lettre entière de Mme de Clèves à son amie religieuse, aussi bien que dans le privilège du plan éprouvé par Malkovich, sont présents le souci d’inverser la logique dominante du cinéma contemporain et de s’attarder sur la moindre réaction du récepteur en le plaçant au centre de son image.

Ainsi, Oliveira, cinéaste de la parole, selon les maximes critiques répétées à l’envi, est également celui de la transmission de cette parole. On a déjà souvent insisté sur la place

¹⁹³) D. Villain, *Le montage au cinéma*, op. cit., p. 29. Cf. également les propos de la monteuse d’Elia Kazan et d’Arthur Penn, Dede Allen, in D. McGrath, *Les métiers du cinéma. Montage et postproduction*, op. cit., p. 119 ; et d’Edward Dmytryk, notamment le chapitre « *Rescuing the actor* » (En sauvant l’acteur), in *On film editing*, op. cit., p. 131-133, sur les rapports monteur-acteur.

¹⁹⁴) Ces propos apparaissent disséminés dans tout l’entretien de Valérie Loiseleux. Voir annexe II.

¹⁹⁵) Cf. P. Tancelin, « Le ciel est historique », *Chimères* n° 14, hiver 1991-1992, p. 134.

prépondérante du spectateur, destinataire extra-diégétique de toutes les paroles proférées dans l'espace filmique, dans la réception de ses films. Les exemples de *La Lettre*, *Je rentre à la maison* ou *La Divine Comédie* prouvent que le réalisateur fait également du moment d'accomplissement de la parole auprès d'un destinataire diégétique – le personnage – un moment central de sa mise en scène. Dans un moment comme dans l'autre, c'est bien par un effet de montage, lié au maintien du plan, que la réception de la parole se trouve conditionnée.

5.3. Couper les champs-contrechamps « dans la caméra »

La deuxième évolution majeure du réalisateur concerne une autre des façons qu'il a mises en place pour éviter les champs-contrechamps. Si la présence d'Oliveira dans la salle de montage était très affirmée au début de sa carrière, avec l'accroissement de son rythme de production et les empêchements conséquents (participations aux festivals, repérages pour le film suivant), le réalisateur a de moins en moins le temps de se consacrer entièrement à l'action-montage. Loiseleux raconte même qu'au bout d'un moment, en salle de montage, il « décroche et commence à penser à son film suivant [...] à en écrire les premières idées¹⁹⁶ ». Parallèlement à cela, l'établissement de la collaboration avec Valérie Loiseleux permet à la monteuse de réaliser plus souvent des premières propositions de coupe, parfois pour des séquences entières, lorsque le réalisateur ne se trouve pas à ses côtés.

La méthode trouvée par le réalisateur pour ne pas être confronté dans ses films à des champs-contrechamps indésirables consiste à ne pas les tourner. Oliveira exerce ainsi une espèce de *camera cut*, une façon de couper « dans la caméra », une autocensure préalable au moment du montage. Ce procédé, adopté par Hitchcock et d'autres réalisateurs contraints à ne pas pouvoir décider du montage final de leurs films dans le système des studios américains, consistait à ne tourner que les plans prévus sur le découpage, réduisant ainsi les possibilités du monteur de jouer avec la variété des plans¹⁹⁷.

Cette façon de couper « dans la caméra » (à ne pas confondre avec le fait de « couper avec la caméra », qui renvoie évidemment aux choix de cadrage) peut, néanmoins, s'avérer dangereuse. L'économie du matériel tourné, ou le peu de prises tournées pour chaque séquence, est également une caractéristique du processus de création chez Oliveira. Selon Loiseleux, dans des œuvres comme *Un film parlé*, *Miroir Magique* ou *Belle Toujours*, cette économie s'est transformée en handicap pour le résultat final. La monteuse a dû ainsi jongler avec les mots et les images pour combler des problèmes de son dans le dialogue de quelques séquences, notamment celle du dîner multilingue d'*Un film parlé* et celle devant la maison d'Alfreda (Leonor Silveira). C'est pour ces

¹⁹⁶) Voir annexe II.

¹⁹⁷) Cf. M. Chion, *Le cinéma et ses métiers*, op. cit., p. 176.

raisons que la pratique qui vise à faire durer un plan de coupe s'avère, parfois, tellement fructueuse.

Selon Loiseleux, c'est dans *Miroir Magique* qu'Oliveira va le plus loin dans l'utilisation du *camera cut* pour d'éviter les champs-contrechamps :

« Il dit qu'il ne les aime pas [les séquences en champ-contrechamp], mais il les a quand même tournées. Des fois, il essaye de me faire enlever des séquences entières avec champ-contrechamp. Il s'autocensure, il filme de moins en moins en champ-contrechamp, ce qui empêche bien évidemment qu'ils apparaissent dans le montage. C'est le manifeste du non-montage qu'il revendique depuis un moment¹⁹⁸. »

Effectivement, la quasi-totalité des séquences de dialogues de ce film n'ont pas recours au découpage. Dans ce sens, la discussion entre Alfreda et la nonne espagnole (Marisa Paredes), découpée dans un champ-contrechamp assez classique, fait figure d'exception et rend singulière leur rencontre – le personnage de la bonne sœur apparaît presque comme une vision pour Alfreda, pour la réconforter dans son obsession pour la Vierge Marie.

Le contrôle de l'utilisation de cette figure de découpage qu'est le champ-contrechamp rapproche, encore une fois, la position du monteur et celle du spectateur au sein de l'univers oliveirien. Autrement dit, en exerçant un contrôle plus actif auprès du monteur lors du montage des champs-contrechamps (soit en exigeant son montage intégral, soit en ne les filmant pas), Oliveira atteint directement son spectateur, qui devient passif devant cette forme filmique rigide par de grands blocs de dialogue en plan fixe ou par un cadrage longtemps immobile. D'un autre côté, Oliveira se montre plus ouvert aux apports personnels du monteur et à ses réactions en ce qui concerne les plans de détail et les séquences de déplacement aux grandes longueurs, laissant également une place plus active – et plutôt interprétative – à son spectateur lors de ces moments.

6. Les plans de déplacements : la double « lecture » des *rushes*

D'une manière générale, la longueur des plans est une constante dans l'œuvre d'Oliveira. La dimension temporelle liée au montage, ou plus précisément à l'absence de la coupe, au « maintien du plan », est à la base de la plupart des partis pris de montage que nous avons analysés jusqu'ici. Le temps est donc une dimension première, polysémique, fondatrice et actuelle de l'œuvre d'Oliveira, dans son acceptation large (la longévité du cinéaste) ou restreinte (la longueur des plans fixes, la durée de ses films). Analyser les effets du temps dans le cinéma d'Oliveira demande néanmoins, plus peut-être que tout autre analyse, des précisions et des limitations. De quoi veut-on parler lorsqu'on évoque ces longueurs ?

¹⁹⁸) Voir annexe II.

Dans le contexte d'analyse des partis pris du montage oliveirien, nous avons pu parler de la longueur des séquences dialoguées qui n'apportent guère d'éléments narratifs au récit (le cas exemplaire de *Val Abraham* ou d'*Un film parlé*) ou bien de celle des plans fixes (le cigare fumant de Camilo). Nous avons pourtant décidé de faire l'analyse poétique des longueurs des plans de déplacement (d'un personnage, de l'instance énonciatrice, de la caméra) à l'intérieur d'un moyen de transport. Pour Oliveira, faire bouger la caméra ou la déplacer à l'intérieur d'un véhicule ne veut quasiment jamais dire cacher la source de son mouvement. Le cinéma de la transparence, quant à lui, choisit les mouvements d'appareil les plus homogènes et sans basculement possible, concentrant alors l'attention du récit et du spectateur dans ce qui figure à l'image. La source du mouvement, ou plutôt son mobile, est ainsi oubliée, même s'il s'agit du plus magnifique des mouvements de grue. Oliveira, de son côté, tout comme Orson Welles, Jean-Marie Straub, Wim Wenders ou Atom Egoyan, fait du déplacement spatial et temporel lui-même le centre plastique et thématique de son image. Chez le réalisateur portugais, ce que le mouvement figure, puisqu'il est très souvent soumis à la logique du défilement d'un paysage, devient même anodin ou secondaire dans l'image. C'est par leur récurrence et leur durée, plutôt que par ce qu'ils montrent, que ces plans deviennent des marques du style de montage d'Oliveira.

Par conséquent, le moyen de locomotion à l'intérieur duquel sa caméra se déplace se trouve assez souvent placé au centre de l'univers thématique et formel de l'œuvre, débordant ainsi sa simple utilisation comme décor. Premièrement, l'étroitesse du camion qui porte les soldats dans *NON et la vaine gloire de commander* et de la voiture du *Voyage au début du monde* impose le découpage des premières séquences des deux films. D'un autre côté, le bateau d'*Un film parlé* est à la fois le microcosme qui recèle toute la splendeur d'une civilisation et la barbarie qui la ronge. Le mobile du mouvement est aussi mis en jeu dans les longues séquences tournées par la fenêtre des trains de *Val Abraham* et *Le Principe de l'Incertitude*. Même si la plupart de ces trains restent dans le hors-champs, ils portent tout le poids symbolique des sentiments éprouvés par les héroïnes lorsqu'elles font leur voyage (sentiment d'angoisse dû à l'arrachement du cocon familial chez Ema dans *Val Abraham* ; envie d'échapper à sa vie lorsque Camila rend visite aux frères Roper dans *Le Principe de l'Incertitude*).

Le procédé qui consiste à filmer le défilement d'un paysage à travers la fenêtre d'un moyen de locomotion est aussi vieux que le cinéma et a été inventé par les frères Lumière à la fin du XIX^e siècle. Les deux cinéastes cherchaient alors seulement un moyen de faire bouger la caméra pour « reproduire les objets immobiles à l'aide d'une caméra mobile¹⁹⁹. » Oliveira, de son côté, n'utilise pas simplement le moyen de transport pour faire bouger la caméra mais le place au centre du récit, même s'il refuse parfois de le montrer dans sa totalité, comme c'est le cas des trains. Le réalisateur transforme alors ce type de plan en une marque stylistique, en y ajoutant ce

¹⁹⁹) Extrait de la voix *off* du film *Lumière* (M. Allégret, 1966), lorsque l'image montre des variations de ce procédé de filmage, à travers les canaux de Venise ou par la fenêtre d'un train donnant à voir des vues d'Aix-les-Bains, en Savoie.

qu'on pourrait appeler « la prise de conscience de l'instance narrative » par l'emploi systématique de ces mouvements, par leur durée et la suprématie spatiale et temporelle qu'ils acquièrent.

Il est possible de remarquer deux grandes variations autour de ce parti pris du montage oliveirien. La première représente le déplacement d'un personnage d'un point de l'espace à un autre (*NON ou la vaine gloire de commander, Val Abraham, Porto de mon enfance, Le Principe de l'Incertitude*). Ce personnage peut être ou non présent dans l'image et le mouvement n'épouse pas vraiment son regard, ce qui caractériserait une caméra subjective. La seconde variation n'ignore pour autant pas le personnage, mais elle représente avant tout le déplacement du foyer d'énonciation, ou si l'on veut, de la caméra (*Parole et Utopie, Voyage au début du monde, Un film parlé*).

Il existe une troisième occurrence de ces plans de déplacement qui, par sa forme, par son importance au sein du récit et par son originalité, mérite d'être analysée séparément. C'est le déplacement du carrosse dans *Le jour du désespoir*, qui superpose deux partis pris de montage chers à Oliveira : le plan de déplacement et le plan de détail. Le plan de détail de la roue qui tourne ne peut pas être mis au même niveau que d'autres d'abord parce qu'il a été prévu dès l'écriture du scénario, dans sa durée, conditionnée directement par le texte dit en *off*. Ensuite, parce qu'il acquiert une suprématie temporelle et narrative jamais égalée par d'autres plans de déplacement – il intervient dans le récit à trois reprises, accumulant ainsi 7 minutes 40 secondes. Et finalement, parce que ce plan est la matérialisation, tant cherchée par Oliveira, de l'effacement de tous les subterfuges ou des redondances des images qui pourraient empêcher la bonne écoute d'un texte (diverses lettres de Camilo à sa fille, ainsi que la description des funérailles de l'écrivain).

Cette manière de filmer un fragment du moyen de transport dans lequel se retrouve son instance énonciatrice, Oliveira y reviendra avec *Un film parlé*, avec le plan de la coque du bateau, devenu *leitmotiv* du déplacement. Puisqu'il s'agit de plans non accompagnés d'un texte et qui marquent, tout bêtement, la progression du trajet du personnage de Leonor Silveira et de sa fille en direction de l'Orient, ces plans sont nettement moins intéressants du point de vue de leur création et moins riches pour l'analyse.

Les plans de la roue dans *Le Jour du Désespoir*, Oliveira les a conçus comme une manière de faire sentir à ses spectateurs « l'hallucination » de ce voyage. En outre, ce sont des niches de signification où le symbolique et le métaphorique jouent à plein.

« La roue qui tourne c'est la vie [...] Il y a un sens dramatique car, au cours du plan, on change de lumière et de vitesse. Il y a des moments où la roue va plus vite, d'autres où elle s'arrête presque aux instants les plus dramatiques, comme si nous nous approchions ou nous nous éloignons de la mort²⁰⁰. »

Tout comme pour les plans de détail, les plans de déplacement qui nous intéresseront plus longuement ici sont des plans moins saturés de significations immédiates, mais qui présentent des effets de montage singuliers et originaux, formellement riches.

²⁰⁰) *Conversations avec...*, *op. cit.*, p. 132.

Aussi bien que pour d'autres moments de son processus de création, Valérie Loiseleux garantit qu'Oliveira arrive à la salle de montage « avec son film entier dans la tête, son rythme et ses longueurs²⁰¹ ». Cependant, il serait naïf de croire que quelques effets de montage, notamment liés à la question temporelle, ne sont pas achevés ou peaufinés dans le moment-montage. Le « maintien du plan » dans les plans de déplacement nous paraît donc être un terrain rêvé pour la mise en place de ce que Noëlle Boisson a appelé « les deux lectures des *rushes* ». Selon la monteuse, lorsqu'il faut regarder les images non-montées d'un film dans le but de les mettre en ordre ou de leur redonner une signification, il faut porter une double attention « sur l'écran et sur le corps du réalisateur²⁰² ». Loiseleux partage avec Boisson cette méthode qui consiste à toujours suivre les indications du moment de la coupe aussi bien dans les images que sur la gestuelle et les mouvements du corps du réalisateur. La monteuse d'Oliveira s'explique ainsi :

« je lance mon plan et à un moment donné, je commence à sentir un endroit où ça pourrait s'arrêter. Il [Oliveira] sent que j'ai ressenti la limite, mais il continue, parce que c'est intéressant d'aller au-delà. Il veut pousser ma limite, cela lui fait plaisir. Alors là, seulement, il coupe. Ce moment de la coupe, parfois il propose, parfois moi, d'autres fois je propose et il dit « non non, un peu plus, un peu plus, il met sa main sur la mienne et arrête quand il veut le plan²⁰³. »

Ce propos est exemplaire d'une pratique annoncée précédemment qui vise à faire de la monteuse le premier spectateur du film. En évitant la tentation de « couper au bon endroit²⁰⁴ », notion d'ailleurs révolue, et en soutenant le maintien du regard de sa collaboratrice, Oliveira vise symboliquement à tester les limites de tous ses spectateurs. Si, dans ces instants, la sensibilité de la monteuse est mise à l'épreuve, c'est non seulement elle que le réalisateur veut défier, mais l'ensemble des spectateurs de son film, invités à jouer avec ces images le jeu du « déchiffrement²⁰⁵. »

Ce pouvoir de décider de si près du moindre détail de la forme filmique est, en dernière instance, ce qui légitime la pratique de la cosignature du montage de ses films. Même si Valérie Loiseleux a déjà prouvé être quelqu'un à l'écoute qui partage avec Oliveira la même vision du cinéma et du montage, le réalisateur estime, à juste titre d'ailleurs, que sa présence de créateur à ce moment peut profondément changer l'essence de son œuvre. Il n'empêche que son insistance à cosigner le montage dès qu'il collabore avec une nouvelle monteuse est parfaitement contestable, en premier lieu par les collaboratrices du réalisateur elles-mêmes.

²⁰¹) Voir annexe II.

²⁰²) N. Boisson, *La sagesse de la monteuse de film*, Paris, L'œil neuf éditions, 2005, p. 31.

²⁰³) Voir annexe II.

²⁰⁴) Cf. supra, note n° 1, p. 155.

²⁰⁵) Cf. la description de J.L Comolli de l'interprétation des longueurs chez Straub : « Il y a dans *Fortini Cani*, des Straub un plan qui dure assez longtemps sur une rue de Florence. Un plan large. On voit toute l'enfilade de la rue. Et ça dure. On ne sait pas pourquoi. Une prison est située quelque part dans cette rue et des résistants y ont été exécutés. On ne le saura pas. Le film ne le dit pas. Tant pis. Mais la prison y est et la durée du plan qui ne nous le dit pas nous dit qu'il y a quelque chose d'important, peut-être, là, qu'il faut, peut-être, chercher à interroger. Déchiffrer. Déchiffrer le cinéma comme on déchiffre une langue perdue ». *Voir et pouvoir, op. cit.*, p. 325.

6.1. Le déplacement comme *leitmotiv* formel

L'importance temporelle des plans de déplacement peut être remarquée dans quelques films d'Oliveira comme on l'a vu dans le cas du *Jour du Désespoir* ou bien au début de *Non ou la vaine gloire de commander*. La séquence d'avant-générique de ce film est marquée par un mouvement d'appareil combinant rotation, travelling et panoramique de presque deux minutes pour filmer un arbre gigantesque en légère contre-plongée (voir annexe IV, l'analyse de ce plan selon la logique des boucliers narratifs). Bien que longuement analysé par critiques et théoriciens, ce plan était de pur hasard et n'a été imaginé par Oliveira qu'après son arrivée au Sénégal pour le tournage. Mais c'est avec *Val Abraham* que ce type de plan figurant un déplacement latéral de la caméra devient un *leitmotiv* plastique de l'univers oliveirien. Dans ce film apparaissent ce que j'appelle des « plans-train », tournés par la fenêtre d'un moyen de locomotion (trains, notamment mais aussi bus et voiture) à la manière d'un *travelling* ordinaire, mais qui par leur récurrence et leur durée deviennent un lieu de reconnaissance du style du réalisateur. Ces « plans-train » sont le sommet de la tentative du cinéma d'Oliveira de fuir le narratif et le représentatif pur, d'isoler la durée, de l'exhiber en tant que telle. Beaucoup de réalisateurs ont d'ailleurs eu cette prétention, sans jamais réellement l'accomplir²⁰⁶.

L'utilisation des « plans-train » caractérise ce que Raymond Bellour appelle une répétition « codique » ou répétition « textuelle » pour désigner la reprise systématique de micro-unités (un mouvement de caméra, un cadre) ou macro-unités (les thèmes ou la construction figurative d'un lieu) qui composent un film²⁰⁷. Oliveira investit donc les plans de déplacement, tout comme les plans de détail, de ce pouvoir qu'ont certains types d'images de définir le style d'un réalisateur, de faire apparaître la signature personnelle de l'auteur. Certains ont certes qualifié son cinéma, parfois péjorativement, de « maniériste » pour son « excès de formalisme » avec cette récurrence des figures de style qui mettent en jeu l'idée du temps cinématographique et de la vraisemblance du récit. Pourtant, le réalisateur ne se prive pas du « plaisir du répété » et entraîne son spectateur dans un jeu que Passeron décrit à la lumière des écrits de Gilles Deleuze :

« L'amateur fervent – le fan –, ne se lasse pas de ce qu'il aime. Il attend le passage qui lui plaît, il l'accueille pour la vingtième fois [...] comme si la répétition disparaissait alors au profit de la persistance intemporelle d'une présence²⁰⁸. »

C'est un de ces « plans-train » persistants qui ouvre *Val Abraham* en prenant en charge les images du générique et intervenant avant même la mise en place de l'intrigue – aucun personnage n'a encore fait de déplacement dans le récit. Il existe chez Oliveira une forte envie de donner à ses plans une indépendance diégétique, autrement dit, de les délier d'une fonction narrative

²⁰⁶) Cf. J. Aumont, *L'œil interminable*, Paris, Séguier, 1995, p. 214.

²⁰⁷) R. Bellour, « Ciné-répétitions », R. Passeron (dir.), *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guenaud, 1982, p. 140.

²⁰⁸) R. Passeron, « Poïétique et répétition », *Création et répétition, op. cit.*, p. 17. Cf. aussi Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

directe, à part celle de figurer le déplacement de personnages. Dans le cas du plan qui ouvre ce film, ceci peut être vérifié par le changement de l'accompagnement sonore. Dans le scénario découpé, le « plan-train » devait être inséré directement dans le déclenchement de la narration, l'historique de la famille de Carlos Paiva à travers la voix *off*. Pourtant, dans le montage final, la voix *off* débute avec les plans larges de la nature et des villes autour du Douro, laissant au « plan-train » la fonction d'accompagner le générique initial avec le seul bruit de la marche du train. Cette indépendance formelle et narrative du plan de déplacement chez Oliveira s'accroît au fur et à mesure que le réalisateur l'investit d'une durée de plus en plus significative (au-delà d'une minute, parfois) et d'une absence du commentaire en voix *off* ou d'un dialogue qui l'explique ou le justifie. Elle sera à son comble dans un film qui a justement beaucoup de similitudes avec *Val Abraham* dans ses choix de montage, *Le Principe de l'Incertitude*.

6.1.1. La suprématie du leitmotiv musical

Val Abraham et *Le Principe de l'Incertitude* sont des adaptations assez fidèles de romans d'Agustina Bessa-Luis, dont l'action se passe dans des zones géographiques proches (la vallée du Douro), entre villas et demeures d'un luxe pesant appartenant à une bourgeoisie provinciale. Ce sont deux œuvres gardent, du point de vue du montage, un rapport viscéral avec la musique – rapport qui n'est pas moindre dans d'autres films comme *Le Jour du Désespoir*, *Le Couvent*, *La Lettre*, *Le Principe de l'Incertitude* ou *Miroir Magique*. À l'époque de *Val Abraham*, Oliveira a déclaré qu'un « premier montage se fait en fonction de la musique et de la musicalité des mots²⁰⁹. » Ce principe conducteur de la musique est tellement présent dans *Val Abraham* qu'il ne peut pas échapper à l'utilisation courante du thème musical, sous la forme de *leitmotiv*. Ce thème est le *Clair de Lune*, dans quatre versions différentes, chacune rattachée directement à un personnage ou à un groupe de personnages : la version de Beethoven pour Ema, celle de Schumann pour Ritinha, celle de Strauss pour le confident d'Ema, celle de Debussy pour les amants d'Ema. Michel Chion décrit le *leitmotiv* musical comme « une petite figure musicale caractéristique qui se trouve associée à un personnage, un objet, à un concept, à un lieu particulier, etc²¹⁰. »

Il s'agit en réalité de l'effet d'*underscoring*, banalisé par l'utilisation qu'en fait le cinéma grand public, et qui, selon Laurent Jullier, donne une sensation de « correspondance parfaite chère aux

²⁰⁹) « Entretien avec Manoel de Oliveira », *Cahiers du Cinéma* n° 466, art. cit., p. 42. L'assistante-monteuse de *Val Abraham* souligne ces affinités en déclarant que « dans *Le Principe de l'Incertitude*, c'était un peu comme dans *Val Abraham*, où le rapport à la musique était à son comble, ils étaient quatre au montage, Valérie, Manoel, la musique et l'image », voir annexe II.

²¹⁰) M. Chion, *Le son au cinéma* (1985), Paris, Cahiers du Cinéma, 1992, p. 133.

Romantiques [...] l'impression que bande-son et bande-image collent merveilleusement bien l'une avec l'autre²¹¹. » Pour se rendre à l'évidence, il suffit de voir la séquence où Ema se rend dans la chambre de son mari. La démarche lente de la femme et le jeu de regards entre les deux suivent quasi littéralement les accords de la sonate qui accompagne l'héroïne depuis son plus jeune âge. D'autres séquences de *Val Abraham* obéissent également à cette règle au point de faire communiquer, à travers l'interprétation du spectateur, ce que Michel Chion appelle la « musique de la fosse et la musique de l'écran²¹² » (ou musique non-diégétique et diégétique), dans une imbrication sonore qui ne fait qu'augmenter l'importance du thème musical lors du montage.

Cet « usage musical du montage » peut parfois donner au spectateur une impression de fluidité rythmique qui brise les règles ordinaires du montage. C'est le cas du thème joué par l'un des amants d'Ema, Narciso Semblano, l'*Aria sur la quatrième corde* de Bach, qui paraît passer d'un usage diégétique – Semblano la joue pour les invités du dîner chez sa mère – à un usage non-diégétique, lors de l'achèvement de l'acte sexuel entre les deux amants. En réalité, la musique, dans un tour de force elliptique, traverse le temps et les espaces pour atterrir dans ce nouveau plan où le thème musical est repris diégétiquement (Semblano continue à jouer, mais on ne l'a pas encore vu dans le nouveau plan) sans qu'il ne subisse aucune interruption dans les notes ou les accords. Par la suite, après le bref dialogue entre les deux amants, la musique revient, cette fois-ci extra-diégétiquement (Semblano est flou dans l'arrière-plan et ne joue pas d'instrument) pour après redevenir diégétique lorsque la coupe franche intervient en donnant à voir un plan moyen d'Ema et Semblano, de dos, en train de jouer, comme au début de la séquence. La musique est donc non seulement le noyau autour duquel s'organise le montage de cette séquence mais aussi l'élément principal de la confusion temporelle et spatiale, éprouvée par ailleurs dans d'autres moments du film.

La suprématie du thème musical est aussi présente dans *Le Principe de l'Incertitude*, même s'il n'existe pas de matraquage musical dans ce film comme dans *Val Abraham*. La chef-monteuse du film de 2003 se souvient de la démarche du réalisateur qui visait à garder l'image « jusqu'au moment où la musique lui plaisait » et de conditionner directement « la durée du plan à la durée d'un mouvement musical²¹³ ». La musique conditionne donc la durée des plans de déplacement, de la jeune fille Camila dans ses constants allers-retours entre la demeure familiale où elle habite avec son ennuyeux mari et celle des Ropers, les frères conseillers, à Porto. Le motif musical est alors placé définitivement au centre de la démarche créative d'Oliveira puisque, selon les propos de Noël Burch que cite Gilles Deleuze : « plus un plan est long, plus il est important de savoir où et comment le finir²¹⁴. » Et chez Oliveira, le choix de la fin du plan est au cœur de l'action-

²¹¹) L. Jullier, *Le son*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006, p. 59.

²¹²) Cf. le glossaire à la fin de l'ouvrage *Un art sonore, le cinéma*, *op. cit.*

²¹³) Propos de Catherine Krassovsky, voir annexe II. Valérie Loiseleux appelle cela « une façon musicale de monter », car elle remarque, à plusieurs reprises, le même souci de ne pas interrompre un mouvement musical.

²¹⁴) G. Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 146.

montage et de sa relation avec sa monteuse. C'est à ce moment-là que le réalisateur semble prendre « en main » (parfois littéralement parce qu'il succombe au plaisir de manipuler lui-même la manivelle), le contrôle de la forme de son film. Il montre ainsi non seulement l'envie du réalisateur de pousser les limites temporelles de son cinéma, mais illustre aussi le type de réaction que le réalisateur espère de son spectateur par le biais des réactions de son monteur. Au moment où le monteur signale que le plan doit finir (ou peut finir), Oliveira joue à repousser les frontières du maintien du regard, il « nous oblige à rester devant les choses et à dépasser, parfois, les limites du supportable²¹⁵ ».

6.1.2. La progression formelle des plans de déplacement

L'organisation formelle des plans de déplacement a changé au fur et à mesure qu'Oliveira en faisait une caractéristique stylistique de son œuvre, notamment en ce qui concerne leurs apparitions entre *Val Abraham* et *Le Principe de l'Incertitude*. Il existe, dans le passage d'un film à l'autre, une envie de montrer, par un effet de cadrage, l'importance du moyen de transport à l'intérieur duquel se trouve son personnage. Ainsi, dans le scénario découpé de *Val Abraham*, il était prévu explicitement que le plan du paysage ne prendrait pas en compte le contour de la fenêtre. Mais dans *Le Principe de l'Incertitude*, il est possible de voir dans l'image non seulement le bord du hublot pendant tout le trajet, mais aussi un plan de détail du rebord de la fenêtre. Ces plans varient alors énormément dans leur forme et dans la représentation de leur durée.

Formellement, les plans de déplacement du *Principe...* expérimentent différents cadrages qui vont du plus large sur la totalité de la fenêtre au plus serré, montrant à deux reprises un morceau du côté inférieur gauche de cette fenêtre. Par ce qu'ils figurent, ces plans sont également multiples, allant d'un paysage avec montagnes, un paysage avec fleuve, un fond noir éclairé uniquement par de petits points de lumière, jusqu'à un dernier plan figurant le personnage de Camila (image 23). L'accompagnement sonore de ces plans est également varié, des rythmes distincts de la musique de Nicolo Paganini (*Sblomo Mintz, violine, 24 caprice per violino, op. 1*) jusqu'à l'absence de musique remplacée par les bruits du train. L'importance de la musique dans le montage oliveirien est ici claire car le réalisateur joue, encore une fois, avec les effets d'*underscoring*

²¹⁵) « Oliveira est déterminé à passer par-dessus tout pour arriver à l'idée de soutenir le regard, au-delà du supportable, derrière il y a cette volonté de puissance et de possession », propos de Valérie Loiseleux, voir annexe II.

– les morceaux de Paganini choisis pour accompagner les trajets de Camila épousent son état d'âme, du plus angoissé (morceau frénétique) au plus soulagé (musique douce).

Mais c'est sans doute la dimension temporelle qui singularise l'utilisation de ces plans dans *Le Principe de l'Incertitude*. Ils interviennent non moins de huit fois dans le récit, et leur durée va de 24 secondes jusqu'à 1 minute 25 secondes. La volonté d'Oliveira d'inscrire ces plans comme des moments de déplacement spatial y apparaît clairement. Ils obéissent tous à une logique horizontale d'Est en Ouest, la ville de Camila se trouvant à gauche du cadre et celle des Ropers, à droite. En outre, par le montage, avant et après les plans en mouvement, Oliveira introduit des plans larges et fixes des deux villes pour marquer, si besoin en était encore, qu'il s'agit d'un déplacement physique. Ces plans de déplacement incarnent aussi le souci de figurer le passage du temps autant, voire plus, que le déplacement spatial.

Les plans de déplacement d'un personnage chez Oliveira rejoignent la capacité attribuée par Gilles Deleuze à la profondeur de champs, à savoir le pouvoir de « renverser la subordination du temps au mouvement et d'exhiber le temps pour lui-même²¹⁶. » Ce n'est pas uniquement le personnage qui prend le temps de voyager, c'est aussi le récit, à travers le montage, qui épouse ce suspens, mettant le spectateur en attente jusqu'à l'arrivée au destin final.

La dimension temporelle, nous y insistons, est l'un de points centraux de l'œuvre oliveirienne. Le réalisateur arrive même à établir le moment précis où il s'est rendu compte de l'importance du temps dans le cinéma :

« Ce fut à partir du *Peintre et la ville* [...] Si un plan dure quelques secondes, il n'a pas le même impact sur le spectateur que s'il dure 3 ou 4 fois plus. La réaction psychologique du spectateur devant cette image peut surprendre, parce qu'il trouve que ça dure, mais dès qu'il comprend qu'il y a une intention, il commence à voir ce qu'il n'a pas pu voir²¹⁷. »

Les longueurs des plans de déplacement créées par le montage oliveirien sont donc utilisées dans un but essentiellement perceptif, sans charge informative immédiate, visant à déclencher chez le spectateur une réaction, qui peut varier de la contemplation à la répulsion. Ces plans résument ce que Tarkovski a décrit en ces termes : « le film vit dans le temps si le temps vit en lui [...] le film se détache de son auteur, entame sa propre vie et change de forme et de sens selon chaque spectateur²¹⁸. »

Ce pouvoir de transformation atteint non seulement les plans inscrits plus directement dans la diégèse du film, mais aussi ceux qui représentent le déplacement d'un personnage ou le déplacement du foyer d'énonciation. C'est le cas des plans d'océan dans *Parole et Utopie* et, comme nous l'avons déjà analysé, de celui de la coque du bateau dans *Un film parlé*. Dans *Parole et Utopie*, où l'on voit uniquement la mer agitée, ces plans sont censés représenter aussi un déplacement

²¹⁶) G. Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 143.

²¹⁷) P. Rocha, réal. *Oliveira, l'architecte, Cinéastes de notre temps – Manoel de Oliveira*, Lisbonne/Paris, 1993.

²¹⁸) A. Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 139.

physique, quoique plus large que ceux du *Principe de l'Incertitude* : de l'Europe au Brésil et vice-versa, suivant les constants voyages du Père Antonio Vieira. Ils obéissent aussi à une logique horizontale Est-Ouest, mais gardent des similitudes plutôt avec ceux de la roue du carrosse dans *Le Jour du Désespoir*, non seulement par leur démarche créatrice (ils étaient déjà prévus au moment de l'écriture du scénario), mais également par le fait que dans ces moments de suspension narrative, l'attention se porte vers les sermons du prêtre jésuite.

6.2. Soustraction de la caméra, rapt du spectateur : *Voyage au début du monde*

Le film d'Oliveira qui condense le mieux les rapports entre temps et espace et pousse au paroxysme l'importance du montage et des longueurs des plans de déplacement est *Voyage au début du monde*. Il s'agit d'une œuvre sur la mémoire : mémoire familiale d'un acteur français revenant dans le pays de ses ancêtres (Jean-Yves Gautier) ; mémoire affective du réalisateur mondialement connu de retour sur les lieux de son enfance (Manoel de Oliveira lui-même par le biais de son *alter ego* Mastroianni). Oliveira réalise presque un film de genre, un *road movie* dans lequel il mène (c'est lui qui « joue » le chauffeur de la voiture, à moitié escamoté) ses personnages vers un long voyage jusqu'aux confins du Portugal. Mais c'est avant tout une œuvre sur l'action du temps sur les émotions et l'intellect humain. L'œuvre interroge la possibilité et l'impossibilité de reconnaître les endroits et les gens qui appartiennent à notre passé – dans le premier cas de figure, celui de la vieille tante de l'acteur français, et dans le deuxième, celui du réalisateur issu de l'hybridation entre Oliveira et Mastroianni.

Les plans de déplacement sont ici l'objet d'un changement dans leur représentation formelle. Au lieu d'avoir toujours un plan cadrant un paysage qui défile à l'horizontale, ici la caméra est souvent placée devant ou derrière la voiture, changeant l'axe et la sensation de profondeur donnée par le paysage. Comme pour la roue du carrosse dans *Le Jour du Désespoir*, ces plans sont soumis aux oscillations du parcours de la voiture (ralentis, accélérations, arrêts momentanés, changements subtils de paysage, tournants), ce qui révèle profondément la source du mouvement et met en valeur avant tout la façon dont la caméra bouge plutôt que ce qu'elle montre. Valérie Loiseleux se souvient de son impression au moment du montage :

« Ce film n'avait de sens que dans le rapport entre distance et temps, il fallait montrer que la distance géographique pourrait aider à penser le temps. Y a pas d'image pour parler du temps, ce sont ces déplacements qui faisaient parler du temps²¹⁹. »

²¹⁹) Voir annexe II.

Le film s'ouvre par un plan de déplacement, un plan tatesque montrant le bitume d'une autoroute qui défile à toute vitesse avec une discussion des acteurs en voix *off* (image 24). D'autres plans de déplacement interviennent à dix reprises, uniquement dans la première heure du film qui correspond au voyage pour arriver jusqu'au village de la famille de l'acteur français. Formellement variés, ces plans figurent des paysages divers, entre une autoroute chargée et les ruelles d'un village paisible, et sont structurés non seulement selon une logique verticale, mais aussi horizontale – comme ceux de *Val Abraham*, *Le Principe de l'Incertitude* ou *Parole et Utopie*. Encore plus que dans ces trois films, l'intérêt de ces plans réside dans la possibilité de matérialiser le temps (du voyage, de l'attente, de la reconnaissance) plus encore que le déplacement spatial. Ces plans incarnent aussi un moment singulier dans le souci constant du réalisateur de briser la transparence du récit. Selon le témoignage de Valérie Loiseleux, même si Oliveira avait déjà en tête une certaine idée de la durée de ces plans, leur vraie durée était évaluée dans la salle de montage, toujours suivant le désir du réalisateur de tester les limites de sa monteuse et de ses spectateurs²²⁰.

C'est pendant l'un de ces plans de déplacement qu'Oliveira arrive à filmer, presque magiquement, le moment de la prise en conscience de l'instance narrative. Autrement dit, le plan de déplacement va, devant les yeux du spectateur, assurer la prise en charge de la caméra qui fait se heurter deux registres d'images distincts : celui où la caméra est encore « invisible » ou « non-consciente » et celui où elle « devient visible », lorsque l'image et le récit s'en accaparent et imposent son nouveau statut au spectateur. Lors d'une visite dans une vieille propriété du temps de son enfance, Manoel (Mastroianni) raconte à Judite (l'actrice), Duarte (l'assistant) et Afonso (l'acteur) ses souvenirs d'un temps révolu. Lorsqu'ils décident de partir, ils sortent du champ par les bords latéraux du cadre. Et c'est là que l'image se transforme, lorsque la caméra tremble légèrement (on entend le branchement du moteur de la voiture) et que la voiture entame son parcours, poussant caméra et personnages à faire encore un bout de chemin ensemble. À ce moment-là, tout le régime de séparation entre spectateur, caméra et personnages est profondément atteint. Le spectateur devient définitivement passager de cette voiture dans laquelle il n'avait pas encore trouvé sa place, à cause des constants changements de points de vue. En outre, cette transformation de l'image est suivie par le plus long plan de déplacement du film (1 minute 52 secondes), ce qui renforce la sensation d'immobilité et d'enfermement du spectateur, malgré la mobilité du cadre.

Cette démarche d'Oliveira trouve des échos, encore une fois, dans le cinéma de Maurice Pialat et dans celui de Straub et Huillet. D'abord, parce que le plan de *Voyage au début du monde* est une reprise de ce que Marc Vernet appelle le « pathos de *travelling* arrière » en référence à l'avant-dernier plan de *La Gueule Ouverte* (Pialat, 1974), lorsque le fils quitte définitivement la maison du

²²⁰) *Id.*

père à la fin du film²²¹. Dans ce plan, selon Vernet, « la violence est à tous les étages », entraînée par un jeu de forces contraires : bande son vers l'avant *vs.* image vers l'arrière, élasticité du regard *vs.* arrachement, plaisir et tristesse du départ. Chez Oliveira, la violence est plutôt formelle – le pathos est un élément absent de l'image oliveirienne – et concerne directement la place du spectateur dans le récit. Tout comme dans les plans de déplacement de *Leçons d'Histoire* (Straub-Huillet, 1972) auxquels le plan d'Oliveira renvoie directement, le spectateur n'a guère d'autre choix que de se sentir partie intégrante de la promenade en voiture puisqu'il est contraint, par l'enfermement spatial et par la durée des plans, à en faire partie²²². Oliveira opère le rapt de son spectateur comme Straub et Pialat le font, et l'oblige à entrer dans sa voiture, dans son « début du monde » et à partager avec lui ce voyage, où la mémoire et les sensations de chacun (réalisateur, personnage et spectateur) sont appelées à se manifester avec toute leur puissance.

En avouant que ces plans de déplacement sont ce qu'il y a de plus intéressant dans ce film, Valérie Loiseleux exprime clairement qu'elle partage des partis pris du réalisateur, dont elle peut être à la fois l'instrument et l'élément déclencheur, étant donné que leur collaboration est l'une des plus solides de la carrière du réalisateur.

« J'ai monté des plans très découpés, mais faire des raccords dans le mouvement, il y a pas d'intérêt. Ça ne m'apporte aucun plaisir. La valeur pour moi ce n'est pas de savoir faire des coupes, c'est de pouvoir épouser le rythme d'un plan et de le magnifier. Savoir jouer avec les longueurs. Ça, c'est de la réjouissance. On a l'impression d'être entre les mains d'un vrai artiste²²³. »

Toute la complicité artistique qui lie Manoel de Oliveira et Valérie Loiseleux n'échappe pas au caractère peu conformiste et rebelle du réalisateur. En la sachant première spectatrice de son film, Oliveira prend un malin plaisir à la contredire, lorsque le réalisateur a tendance à aller contre les moments d'émerveillement esthétique ou de contemplation admirative qui naît chez sa monteuse. C'est le cas du dernier plan d'Emma dans *Val Abraham*, lent *travelling* arrière sous les orangers avant le suicide du personnage. Loiseleux se souvient ainsi :

« J'avais proposé un plan large, avec du bruitage. Manoel s'est opposé violemment. Parce que je trouvais trop beau, il voulait aller contre. Quand il y a quelque chose de l'ordre de l'emballement, de l'ordre de la complaisance, c'est un signe pour lui qu'il faut aller contre²²⁴. »

À ce moment-là, Loiseleux incarne tous les spectateurs du cinéma d'Oliveira et subit, avant eux, la demande de disponibilité que le réalisateur cherche auprès de son public. Par son intelligence de professionnelle et sa sensibilité de spectatrice, la monteuse fournit une ébauche des réactions des spectateurs, s'affronte au réalisateur dans ses choix de montage et apporte un

²²¹) M. Vernet, « Pathos de travelling arrière, *La gueule ouverte*, de Maurice Pialat », *Vertigo* n° 6/7, 1991, p. 139.

²²²) Dix ans plus tard, Straub et Huillet reprennent le même motif visuel de la promenade en voiture dans *Trop tôt, trop tard* (1982), avec un léger déplacement formel dû à la circularité du parcours de la voiture autour de la place de la Bastille.

²²³) Voir annexe II.

²²⁴) *Id.*

regard neuf calqué sur les expériences passées qu'ils ont vécues. En agissant ainsi, elle enrichit non seulement la forme filmique à laquelle elle participe, mais transforme également le processus de création du réalisateur en un vivier d'idées et de réflexions qui irradient tous les autres champs de sa poétique.

CHAPITRE IV

LA LUMIERE ET LE CADRE

LE DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE

« *Vieille tentation [...] que de 'laisser parler' la lumière¹.* »
Jacques Aumont

« *J'ai besoin du cadre, de ses limites.
Il n'y a pas de transposition artistique sans contraintes².* »
Nestor Almendros

« *Ce qui compte, c'est l'homme derrière la caméra.
Donnez à un bon photographe un appareil de 8 couronnes
et il prendra d'excellentes photos.
Donnez par contre à un mauvais photographe un Leica
ou un Zeiss-Ikon et ses photos seront mauvaises³.* »
Carl Th. Dreyer

1. L'art de la lumière et du cadre : précisions méthodologiques

Le cinéma est avant tout image. Un tel aphorisme, bien qu'il garde une certaine logique si l'on considère le dispositif de prise de vue et de projection comme l'une des spécificités du cinéma, mérite néanmoins d'être nuancé. Il est sans doute redondant, voire banal, de parler de l'image comme « élément moteur de l'expression cinématographique », et ce, même pour prendre la défense du cinéma muet⁴. À ce stade de notre travail, il serait également inconséquent de faire de l'image le facteur déterminant de la puissance symbolique d'une œuvre cinématographique, étant donnée l'importance des deux autres dimensions du processus de création du film analysées précédemment : la présence d'un être humain devant la caméra et le rythme donné par le montage. Certes, les choix de cadrage et la conception de la lumière sont des partis pris stylistiques qui déterminent en grande partie l'image filmique. Mais, analyser l'image veut dire

¹) *L'œil interminable*, Paris, Séguier, 1995, p. 241.

²) *Un homme à la caméra*, Paris, Hatier, 1991, p. 13.

³) *Réflexions sur mon métier*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1997, p. 61.

⁴) Cf. les propos du réalisateur Louis Daquin, pour qui « l'art cinématographique est essentiellement visuel, non point en raison de la prédominance matérielle de l'image, mais parce que l'image est l'élément moteur de l'expression cinématographique, le fil d'Ariane du cheminement entre la réalité et le sujet. C'est pourquoi même le cinéma muet pouvait atteindre des sommets que nous lui connaissons », *Le cinéma, notre métier*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1960, p. 92.

avant tout enquêter sur les rapports ontologiques de sa création et c'est là que l'analyse de la poétique de l'image trouve son intérêt.

Rudolf Arnheim a été l'un des premiers à analyser « les éléments constitutifs de l'expression cinématographique » et à défendre l'utilisation des « multiples spécificités du matériel filmique [...] pour réaliser des effets artistiques⁵. » Ici, la figure du metteur en scène, ou de son chef opérateur – « que l'on apprécie rarement à sa juste valeur », juge le théoricien – sont au cœur de sa pensée, car Arnheim souligne la possibilité d'appréhender la nature de l'objet filmé comme une « sensibilité dont aucune opération mécanique n'est capable ».

L'historien des médias différencie ainsi l'enregistrement banal de la nature, œuvre d'une machine, et le fait artistique, qui compose forcément avec l'élément humain. Pour Arnheim, la plupart de ces spécificités dans la réalisation des effets artistiques concernent l'organisation plastique de l'image : *grosso modo*, le choix de cadrages et la conception de la lumière, qu'il appelle « la figuration symbolique qui consiste à opposer lumière et ténèbres [...] candeur et mal⁶. » Il ne s'agit pas pour autant d'exclure le montage, qui est l'une des spécificités du dispositif cinématographique capables de créer des effets artistiques comme l'ont bien montré tous les réalisateurs russes du début du siècle ainsi que de nombreux théoriciens comme Béla Balázs, André Malraux ou André Bazin. Arnheim en parle également, notamment dans la partie consacrée à « l'usage artistique de l'absence d'une continuité spatio-temporelle ». Chez le théoricien allemand, ces occurrences sont néanmoins nettement moins nombreuses que celles liées à l'organisation plastique de l'image comprise entre cadre et lumière, comme le prouvent les analyses de l'extrait du film russe *Fantôme qui ne revient pas* (Abram Room, 1929), où les effets de montage sont grandement soumis aux choix de cadrage et à l'emplacement des acteurs et des objets dans le cadre. En outre, il valorise ouvertement le rôle du chef opérateur dans la conception du film, mais néglige celui du monteur.

De cette prise de position d'Arnheim découle une conséquence importante. La machine d'enregistrement (dans le cas du cinéma, la caméra) est, ontologiquement, l'instrument qui aboutit à la création de l'image. La caméra est même élevée par Gilles Deleuze au rang de « conscience cinématographique⁷ », au-dessus des personnages et du spectateur. Cette conscience demande néanmoins une sensibilité pour la piloter, pour guider ses choix et décider des choses qui

⁵) R. Arnheim, *Le Cinéma est un art* (1932), Paris, L'Arche, 1989, p. 20, p.46. Même si je me rallie à la plupart des opinions d'Arnheim, il me semble néanmoins nécessaire de relativiser quelques-uns de ses propos, influencés ouvertement par une conception puriste du cinéma qui lui faisait critiquer, entre autres, « les films sonores, en couleurs et en relief ». Ainsi, il condamne la multiplicité des plans dans la scène du dialogue entre le prêtre et la Pucelle dans *La Passion de Jeanne d'Arc* (Dreyer) ou bien, selon lui, « la forme pour la forme, rocher sur lequel, beaucoup d'artistes, surtout français, ont fait naufrage », *id*, p. 51. De la même façon, il donne la « recette » d'une bonne image cinématographique, où « toutes les lignes, toutes les directions s'harmonisent et s'équilibrent les unes par rapport aux autres et par rapport aux bords de l'image », condamnant ainsi « la tentation de l'agrandissement de l'écran », *id*, p. 82.

⁶) *Id*, p. 74.

⁷) « La conscience cinématographique, ce n'est pas nous, le spectateur, ni le héros, c'est la caméra, tantôt humaine, tantôt inhumaine, tantôt surhumaine », *L'image-mouvement, op. cit.*, p. 34.

apparaissent devant elle et de la façon dont elles apparaissent. Pour comparer la représentation cinématographique et la représentation picturale, le grand théoricien de l'ontologie cinématographique, André Bazin, explique que

« la personnalité du photographe n'entre en jeu que par le choix, l'orientation, la pédagogie du phénomène ; si visible qu'elle soit dans l'œuvre finale, elle n'y figure pas au même titre que celle du peintre⁸. »

Bazin émet cette considération dans une logique comparative entre deux moyens d'expressions, ce qui justifie l'emploi d'une phrase restrictive. En dehors de ce contexte, la comparaison entre « peintre » et « réalisateur » n'a plus guère de sens. Au contraire, on pourrait aisément affirmer que la personnalité de l'être humain derrière la machine entre en jeu indubitablement, notamment par le choix et l'orientation du « phénomène », qui passent, en grande partie, par des choix d'éclairage et de cadrage.

Tous les théoriciens du cinéma s'accordent à dire que la lumière, ou l'éclairage, est un moyen dramatique efficace et fait partie des instruments d'expression du réalisateur, pouvoir sans doute issu des potentialités dramatiques de la lumière en peinture. Le directeur de la photographie Vittorio Storaro intitule justement son ouvrage analytique de la photographie au cinéma *Scrivere con la luce* (« Ecrire avec la lumière »), ce qui renvoie au concept de « caméra-stylo » d'Alexandre Astruc. L'évocation du pouvoir qu'a la lumière de créer des formes et des symbolismes lorsqu'elle imprime une surface sensible (la pellicule) tombe cependant souvent dans les clichés rhétoriques.

Pour Jacques Aumont, le problème de l'éclairage et de la lumière est un problème double qui englobe, autour du concept de mise en scène, deux autres pôles : le savoir-faire et la pensée⁹. Ici s'établit une bipartition intéressante, qui renvoie à celle du « travail technique » *versus* « travail créateur ». Il y a la figure du cinéaste, ce démiurge qui s'occupe de penser la mise en scène et donc forcément d'opérer des choix de lumières et de cadrages. C'est une pensée souvent abstraite, hypothétique, qui ne va se matérialiser qu'à travers le savoir-faire spécifique du chef-opérateur, peut-être l'un des plus prisés de toute la chaîne filmique. C'est décidément autour de cette pensée bicéphale que s'organisent les prises de décisions concernant la lumière. Une fois de plus, selon la définition du chef opérateur Henri Alekan, la division entre travail technique et artistique se trouve à l'intérieur même du processus d'éclairage qu'il divise en « phases » : d'abord, « la mécanique de l'éclairage, et ensuite, la modulation de la lumière ; la première est d'ordre technique, la seconde, d'ordre artistique¹⁰. » Le partage des différents temps du processus, entre l'exécution technique et la création artistique, est ici très clair et c'est ce partage qui fait la singularité et l'importance du métier de directeur de la photographie, sa capacité à maîtriser des connaissances techniques bien spécifiques et à concevoir une pensée artistique et créatrice.

⁸) A. Bazin, « Ontologie de l'image photographique », repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 13, je souligne.

⁹) Cf. *L'œil interminable* (1989), Paris, Séguier, 1995, p. 180.

¹⁰) H. Alekan, *Des Lumières et des ombres*, Paris, Le Sycomore, 1984 p. 127.

On peut dire la même chose des possibilités dramatiques du cadre. Il suffit pour cela d'évoquer la formule d'André Bazin – l'écran comme un « cache » – pour se rendre compte de la responsabilité du cadreur dans le processus essentiel qu'est la prise de vues¹¹. Gilles Deleuze, de son côté, définit le cadrage comme rien de moins que « l'art de choisir les parties de toutes sortes qui entrent dans un ensemble¹². » Même si les choix du cadreur sont conditionnés par le découpage et par une entente préalable entre lui et le réalisateur, la définition de Deleuze accorde à l'opérateur de prises de vue des pouvoirs créateurs pendant le processus de filmage : celui de créer des effets artistiques à travers l'exécution de ses choix. L'assertion de Deleuze acquiert son véritable sens lorsqu'il s'agit d'un cinéma de fiction basé sur l'improvisation des situations, celui de Cassavetes ou de Pialat par exemple, ou dans un cinéma documentaire à tendance reportage télévisuel.

Dans le cadre de la division des tâches du cinéma professionnel, le réalisateur n'est pas forcément l'opérateur de la caméra (sauf exceptions comme Jean Rouch ou Johan van der Keuken) ni le créateur de la conception de lumière (dans la plupart des cas). Il reste donc à savoir quelle est la part de la sensibilité créatrice de celui qui est en charge de la « machine », le chef opérateur ou le directeur de la photographie selon les différentes nomenclatures. Si l'on prend la relation ontologique de base, celui de l'homme derrière la caméra, « l'œil dans la boîte¹³ », ceci équivaut à faire du directeur de la photographie (qui est aussi souvent cadreur) le créateur de l'image. Raoul Coutard résume ainsi cette ambiguïté :

« Lorsqu'on lit un scénario [...] on se fait inconsciemment une mise en scène dans la tête. Comme si l'on était le réalisateur. Lorsqu'on rencontre le metteur en scène, il explique comment il voit son film, mais cette explication ne remplace pas celle que nous nous sommes déjà faite. Elle vient s'y superposer, perturbant la compréhension¹⁴. »

Néanmoins, nous savons que, la plupart du temps, même si le réalisateur n'a pas de connaissances techniques spécifiques pour opérer la machine ni pour distribuer les lumières sur le plateau, sa vision plastique du film est celle qui va, le plus souvent, s'imposer. Ce qui se met en place, alors, ce sont des relations de complicité et de partage d'idées – voire d'idéologies – entre le directeur de la photographie et le réalisateur.

Ce sont ces relations que nous essayons d'étudier dans le cas précis du cinéma de Manoel de Oliveira : les rapports de création établis entre le réalisateur et l'un de ses chefs opérateurs, Renato Berta. Le poste de directeur de la photographie est, parmi les autres collaborateurs d'Oliveira, celui où le plus grand nombre de professionnels se sont succédé. Berta apparaît dans le générique de six longs métrages (*Party*, *Voyage au début du monde*, *Inquiétude*, *Parole et Utopie*, *Le*

¹¹) A. Bazin, « Cinéma et peinture », repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 188.

¹²) G. Deleuze, *Image mouvement*, op. cit., p. 31.

¹³) J-L Comolli, « L'œil était dans la boîte », *Trafic* n° 12, automne 1994, repris dans *Voir et pouvoir*, op. cit., p. 174-193.

¹⁴) R. Coutard, *L'impériale de Van Su – Comment je suis entré dans le cinéma en dégustant une soupe chinoise*, Paris, Ramsay, 2007, p. 325.

Principe de l'incertitude et *Miroir Magique*), tout comme Mário Barroso, qui est également réalisateur et l'interprète attitré de l'écrivain Camilo Castelo Branco dans l'œuvre d'Oliveira. D'autres chefs opérateurs ont travaillé sur trois longs métrages ou plus : Sabine Lancelin (cinq ou six, si l'on compte *O estranho caso de Angélica*, en phase de pré-production), Elso Roque (quatre) et Emmanuel Machuel (trois) ; d'autres ne figurent que dans le générique d'un ou deux films : Antonio Mendes, Acácio de Almeida, Manoel Costa e Silva et Ivan Kozelka. Même Oliveira est crédité comme chef opérateur dans *L'Acte du Printemps*, film pour lequel il est aussi auteur du son, du montage et responsable de la production.

Le facteur déterminant du choix de Berta vient du fait qu'il est celui qui possède la plus grande expérience et qui a souvent collaboré avec d'autres réalisateurs importants et établi avec eux, tout comme avec Oliveira, des relations de partage et de complicité. Pour cette raison, nous serons amenés à parler dans cette partie de metteurs en scène comme Alain Tanner, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Alain Resnais et Daniel Schmid. En effet, Berta a collaboré à plus de cent films, dont certains sont déterminants dans les rapports de création conjointe qu'il entretient avec Manoel de Oliveira. En prenant l'apport de Renato Berta à l'image de Manoel de Oliveira comme objet de notre étude, il sera possible non seulement d'analyser les partis pris esthétiques du réalisateur en termes d'image (son goût pour une image globalement peu éclairée, son refus d'éclairer le corps de l'acteur de manière uniforme), mais aussi de comprendre comment les interactions entre les univers de deux cinéastes passent par le choix de tel ou tel directeur de la photographie.

1.1. Distinction terminologique

Lorsque l'on parle du travail d'un directeur de la photographie, on parle, en réalité, de deux activités distinctes. Il s'agit d'abord de la façon de traiter la lumière, de disposer des sources de lumières artificielles sur un plateau ou dans un décor naturel pour éclairer les corps des acteurs, les objets de scène, l'arrière-plan ou le décor à proprement parler. Ce moment inclut le traitement de la lumière naturelle, soit dans le choix de respecter ses variations d'intensité, soit dans le but d'intervenir sur elle. Cette première facette du D.P (directeur de la photographie, abréviation courante utilisée surtout aux Etats-Unis, que nous reprenons) fait qu'il travaille directement avec l'équipe d'électriciens et de machinistes, et qu'il choisit tout le matériel technique d'éclairage.

Le directeur de la photographie peut également être celui qui s'occupe de « la machine à enregistrer », de la caméra, ce qui comprend le choix de l'angle de la prise de vue et la planification d'un éventuel déplacement d'appareil. Cette activité inclut la gestion d'une équipe

d'assistants opérateurs et l'entretien du matériel technique (caméras, lentilles) sur le plateau de tournage.

La nature distincte de ces deux activités mène parfois à une division des postes : d'un côté le « chef opérateur », c'est-à-dire celui qui s'occupe de l'illumination du plateau ou d'un décor naturel ; et de l'autre le « cadreur », qui prend en charge la noble opération d'opérer la caméra. Les appellations de ces deux postes varient selon les pays et les pratiques, ce qui nous impose de souscrire à la définition française donnée par Vincent Pinel, qui place d'un côté « chef opérateur » et « directeur de la photographie » comme synonymes, et de l'autre « cadreur¹⁵». Ces deux catégories professionnelles, épaulées par toute une gamme de premiers et seconds assistants, sont essentielles pour la conception de l'image. Une bonne partie de la forme finale de l'œuvre repose sur le résultat de leur travail et de leur collaboration avec le réalisateur.

L'étude de ces deux métiers, « directeur de la photographie » et « cadreur », se prête à une confusion terminologique assez courante. Dans le discours courant des médias et même dans la théorie du cinéma, lorsqu'on emploie le terme « directeur de la photo », on parle davantage du travail du concepteur de la lumière d'un film (directeur de la photographie au sens strict, donc) que de celui du cadreur. En effet, les grands noms de cette profession sont avant tout des créateurs de plans d'éclairages, bien que nombre d'entre eux connaissent bien la technique de maniement de la caméra. En cela, les directeurs de la photographie sont souvent comparés à des artistes-peintres. Bien qu'agissant sur des supports tout à fait distincts, la matière employée par les D.P est proche de celle du peintre : nuances de couleurs, jeux d'équilibre entre les sources d'éclairage, etc. D'un autre côté, le travail du cadreur est nettement délaissé, comme si la nature de sa contribution, puisque plus directement soumise à des impératifs techniques, était moins noble et inventive que celle de son collègue.

La plupart des directeurs de la photographie, c'est le cas de Nestor Almendros et de Renato Berta pour ne citer qu'eux, défendent ouvertement la coexistence de ces deux rôles chez un même professionnel¹⁶. C'est pourquoi Dominique Villain voit également dans le travail du cadreur des développements artistiques et évoque l'exemple d'Almendros, chef opérateur de Truffaut, Rohmer et tant d'autres, qui aime « s'installer, comme il dit, à la caméra, et se compare à un peintre travaillant la lumière, les perspectives et ses volumes¹⁷. »

Villain est d'ailleurs l'un des seuls auteurs à aborder l'apparente incohérence ontologique, devenue pourtant la règle du cinéma, qui existe dans le fait d'appeler « l'auteur d'un film » une personne autre que celle qui tient la caméra – nous y reviendrons. « Être au cadre, c'est sortir de soi-même, créer quelque chose pour un autre, avec les yeux d'un autre, le contraire d'une

¹⁵) V. Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 37-89.

¹⁶) Cf. *Un homme à la caméra*, Paris, Natier, 1991, p. 13, et « Rencontres avec des techniciens (II) : entretien avec Renato Berta », *Cahiers du Cinéma* n° 284, janvier 1978, p. 67.

¹⁷) D. Villain, *L'œil à la caméra*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile, 1984, p. 55.

démarche d'auteur¹⁸. » Jean Rouch ou Johan van der Keuken, qui sont à la fois metteurs en scène et cadres de leurs films, serait-ils davantage les « auteurs » de leurs œuvres qu'un autre réalisateur qui ne tient jamais la caméra ? Rien n'est moins sûr et c'est là que réside la richesse et la singularité de la collaboration entre réalisateur et cadreur, relation que Villain résume ainsi :

« Dans la mesure où cadreur et réalisateur sont deux personnes différentes, l'œuvre échappe à son auteur. On peut d'ailleurs considérer que c'est un des aspects passionnants de l'art moderne : au cinéma, l'œuvre échappe à qui ne manie pas la caméra [...] mais cette confrontation d'un cinéaste à quelque chose qui lui échappe, n'est-elle pas positive ?¹⁹ »

La distinction des deux métiers, « chef opérateur » et « cadreur », est, nous l'avons vu, essentielle. Pour souci d'économie de termes, « chef opérateur » et « directeur de la photographie » seront utilisés ici comme synonymes servant à désigner la personne qui s'occupe à la fois de l'éclairage et de l'opération de la caméra. En effet, en ce qui concerne la relation Oliveira-Berta, parler de l'apport du directeur de la photographie veut dire envisager le travail de ce professionnel dans son ensemble – Berta est, la plupart du temps, le créateur de l'éclairage ainsi que l'opérateur de la caméra –, même si, on le verra, c'est notamment dans la conception de la lumière que le chef opérateur exerce une plus grande influence dans l'œuvre de Manoel de Oliveira.

2. Réalisateur et directeur de la photographie : la « soudure »

*« L'opérateur ne fait qu'essayer de montrer
sur l'écran les désirs du metteur en scène.
Si le metteur en scène n'a pas de désir au niveau de la lumière,
il n'y aura pas de résultat intéressant²⁰. »*
William Lubtchansky

Au contraire du monteur, le chef opérateur est, selon Michel Chion, « parmi les postes techniques, celui qui bénéficie du plus grand vedettariat²¹. » Pour Jacques Aumont, le chef opérateur est « le mieux payé et le plus prestigieux des techniciens » et « bien des réalisateurs pourraient aujourd'hui envier sa réputation à un Nestor Almendros²². » En effet, hormis les comédiens, ces professionnels sont assez facilement reconnus aussi bien par une partie du public cinéophile, que par la critique et par les professionnels du cinéma. Pour se rendre à l'évidence, il suffit de constater qu'à l'opposé de ce qui se passe pour les monteurs, les directeurs de la

¹⁸) *Id.*, p. 72.

¹⁹) *Ibid.*, p. 61.

²⁰) Entretien avec W. Lubtchansky par Nicole Eizner, *L'œuvre et le concept*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 297.

²¹) *Le cinéma et ses métiers, op. cit.*, p. 105. Chion comprend ici le poste de directeur de la photographie dans le sens large, qui peut inclure aussi le métier de cadreur, celui-ci étant toutefois moins reconnu que le D.P au sens strict.

²²) J. Aumont, *L'image*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 223.

photographie sont l'objet d'un intérêt croissant dans les revues spécialisées ; plusieurs dossiers sont consacrés à la lumière des différents « écoles » de cinéma (Nouvelle Vague ou l'expressionnisme allemand) alors que les grandes revues du cinéma françaises (*Positif*, *Cahiers du Cinéma*) consacrent assez souvent des interviews et des dossiers spéciaux aux chefs opérateurs. Aux États-Unis, ils possèdent même leur organe de presse, la revue *American Cinematographer*, éditée par la prestigieuse American Society of Cinematographers, qui arrive en 2009 à sa 90^{ème} année.

Lorsque les directeurs de la photographie écrivent leurs mémoires ou leurs impressions sur l'art de la photographie au cinéma, le marché éditorial leur ouvre une place d'honneur. Aussi trouve-t-on aujourd'hui des ouvrages aussi riches en questionnements techniques et théoriques sur l'image qu'en illustrations et analyses formelles²³. Le comble de la reconnaissance d'un directeur de la photographie par un moyen de communication de masse a été le parcours professionnel et humain du directeur de la photographie français, Henri Alekan, devenu le thème d'une émission télé, suivant le modèle de biographies télévisuelles des vedettes d'Hollywood²⁴. De la même façon, auprès du public averti, les directeurs de la photographie sont plus réputés que n'importe quel autre collaborateur du réalisateur. Les récentes rétrospectives et hommages de la Cinémathèque Française à des professionnels tels que Jack Cardiff, Raoul Coutard, Giuseppe Rotunno et Pierre Lhomme ou encore les cycles de films autour de la lumière et des chefs opérateurs en sont la preuve²⁵.

Pendant toute la durée du tournage, les directeurs de la photo sont les collaborateurs les plus proches du réalisateur, selon le modèle d'organisation de travail « à l'européenne » identifié par Michel Chion comme une « soudure²⁶ » entre metteur en scène et directeur de la photographie. Même si Chion conçoit ce mode de travail comme européen, en opposition à un modèle nord-américain plus sectorisé, il est possible de voir chez de nombreux cinéastes américains une interaction effective avec leurs chefs opérateurs : D. W. Griffith/Billy Bitzer ; Michael Powell et Emeric Pressburger/Jack Cardiff ; Woody Allen et Francis Ford Coppola/Gordon Willis ; Steven Spielberg/Janusz Kaminski, Gus Van Sant/Harris Savides ; Les frères Coen/Roger Deakins. Pour mentionner également quelques exemples d'autres continents, ajoutons Jean-Luc Godard/Raoul Coutard ; Federico Fellini et Luchino Visconti/Giuseppe

²³) Parmi ces ouvrages, je citerais celui d'Henri Alekan, *Des Lumières et des ombres*, op. cit. ; celui de Nestor Almendros, *Un homme à la caméra*, op.cit., ; celui de Vittorio Storaro, *Scrivere con la luce/Writing with light*, 3 tomes, Electa/Accademia dell'Imagine, Milano/Aquila, 2001 ; celui de Charlie Van Damme et Eve Cloquet, *Lumière actrice*, Paris, Fémis, 1987 ; et celui de Raoul Coutard, *L'impériale de Van Su – Comment je suis entré dans le cinéma en dégustant une soupe chinoise*, op. cit., qui, contrairement aux autres, ne contient pas d'illustrations et propose plutôt un parcours historique sur des moments de création des films où Coutard participe comme chef opérateur.

²⁴) *Alekan la mémoire ou Des histoires de cinéma*, de M. Dumoulin, 1988, diffusé le 8 août 1988 sur France 3. L'œuvre d'Alekan est le thème aussi du documentaire *Alekan, le magnifique* (Jean-Louis Leconte, 1998).

²⁵) Entre le 9 et le 17 septembre 2000, le Forum des Images, à Paris, a organisé des journées-rétrospectives et rencontres « Lumière sur les chefs opérateurs / Sculpteurs de lumière » autour de directeurs de la photographie français et étrangers.

²⁶) M. Chion, *Le cinéma et ses métiers*, op. cit., p. 113.

Rotunno ; Alain Resnais/Sacha Vierny ; Eric Rohmer/Nestor Almendros ; Luis Buñuel/Gabriel Figueroa ; Nelson Pereira dos Santos / Hélio Silva ; Hou Hsiao Hsien/Pin Bing Lee ; Wong Kar Wai/Christopher Doyle.

Les exemples pourraient s'étendre longuement. Il nous importe ici, plutôt que d'énumérer des « couples créateurs », de voir comment la « soudure » établie entre un réalisateur et un directeur de la photographie peut avoir des conséquences dans la suite de leurs carrières. En quoi le fait d'être l'interlocuteur privilégié d'un réalisateur dans un ou plusieurs films conditionne la suite de la carrière d'un chef opérateur ? Un directeur de la photographie peut-il changer le « visage de l'œuvre » d'un cinéaste ?

Puisqu'il est l'un des seuls collaborateurs du réalisateur à avoir à la fois le même objet comme « chantier d'action » et « produit », l'image filmique, le chef opérateur est « soudé » non seulement au réalisateur mais à l'ensemble des professionnels présents sur le plateau. D'abord, il est directement le chef d'équipe d'un grand nombre de professionnels, qui l'assistent lors de l'installation de lumières sur le plateau (machinistes, électriciens) ou dans l'entretien de la caméra et des équipements techniques (le premier assistant opérateur ou pointeur). Le travail du chef opérateur est également la matérialisation du travail de toute l'équipe, le vecteur d'apparition des interventions, y compris de ceux qui ne travaillent pas directement sous ses ordres et dont ils dépendent à la fois pour exister et pour être reconnus et appréciés : le chef décorateur, le chef costumier et, pourquoi pas, le compositeur de la musique et l'ingénieur du son. C'est encore une fois l'essence du dispositif cinématographique, qui concentre autour de la captation des images une grande partie de sa réelle importance – mais aussi de son fétichisme – qui distingue le travail du directeur de la photographie de tous les autres. Sa collaboration avec le réalisateur est ainsi plus facilement repérable tant pour le critique que pour le plus néophyte des spectateurs. Puisque cette collaboration se fait au grand jour, dans un lieu souvent public et devant toute une équipe de tournage, voire de la presse, elle est également un terrain idéal pour les investigations des biographes et des historiens du cinéma.

La difficulté de décrire et d'évaluer la lumière d'un film est néanmoins une entrave importante aux études sur l'éclairage filmique. Même les directeurs de la photographie éprouvent cette difficulté « à exprimer la lumière par des mots²⁷ ». La tâche du chercheur est donc périlleuse lorsqu'il se heurte à des notions aussi vagues, nuancées et polysémiques que « ombre », « contraste », « lumière douce », « lumière marquée », etc. Pour pallier à cette difficulté, nous

²⁷) Interview de Raoul Coutard à Peter Ettedgui, *Les métiers du cinéma. Les directeurs de la photo*, Paris, La Compagnie du Livre, 1999, p. 61 : « Il faut parvenir à comprendre le réalisateur, ce qui est généralement plus dur qu'il ne paraît car [...] comment parvenir à exprimer la lumière par des mots ? J'ai moi-même mis en scène quelques films et je me croyais bien placé pour dire clairement au directeur photo ce que je voulais [...] un jour, j'ai expliqué au D.P ce que j'attendais de lui, persuadé qu'il n'y aurait aucune problème puisque je savais exactement de quoi je parlais [...] Puis j'ai vu ce qu'il faisait. Je n'y croyais pas. En quelle langue lui avais-je parlé ? » Charlie Van Damme partage les points de vue de Coutard lorsqu'il écrit que « la lumière se voit très mal, elle se décrit aussi très mal », *Lumière actrice, op. cit.*, p. 136.

allons, le plus souvent possible, reprendre les termes des professionnels de l'image et ceux des théoriciens en essayant d'analyser les moyens pour les atteindre et leurs effets sur la réception du film. En revanche, en ce qui concerne le cadrage, nous créons de nouveaux termes pour parler de l'utilisation qu'en fait Manoel de Oliveira. Cette troisième partie de notre travail est ainsi la preuve, si besoin en était encore, que poétique et esthétique vont de pair, puisque le résultat des moments de création entre réalisateur et directeur de la photo ont une incidence directe sur la réception du film. Pour reprendre les mots de Vincent Amiel, « ce n'est pas seulement le décor qui se transforme sous nos yeux, dans le vernis que la lumière concède au monde qu'elle découvre : c'est le lien même de notre regard à ce monde²⁸. »

2.1. Co-auteurisme et style

*« Vous pouvez comparer l'opérateur de prises de vues à un luthier.
Il fournit en effet tous les éléments d'une instrumentation visuelle,
mais le cinéaste fait véritablement œuvre de composition.
Le premier est organier, le second est un organiste²⁹. »*
Emile Vuillermoz

Les directeurs de la photographie sont souvent comparés à des peintres employant la lumière « comme un artiste se sert de ses brosses et de ses couleurs³⁰ » ou bien à des « compositeurs de lumière³¹ ». La nature même de son travail octroie au chef opérateur un statut analogue à celui d'un artiste ou, du moins, lui confère incontestablement un haut degré de sensibilité dans l'exercice de son métier. Il n'est donc que rarement envisagé comme un technicien, comme c'est le cas des monteurs, ou comme un matériel entre les mains du réalisateur, comme c'est le cas des acteurs. Même le cadreur a été l'objet d'une comparaison similaire avec le peintre sous la plume de Walter Benjamin, pour qui le rapport entre le peintre et le *cameraman* (cadreur) est le même qu'entre le mage et le chirurgien :

*« L'attitude du mage, qui guérit un malade par l'imposition des mains, diffère de celle du chirurgien, qui pratique sur lui une intervention [...] le peintre observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même ; le *cameraman* pénètre en profondeur dans la trame même du donné³². »*

Cette situation trouve sa source dans les origines du cinéma. « Les chefs opérateurs furent aussi les premiers cinéastes [...] ils étaient aussi des inventeurs ayant construit leurs propres

²⁸) V. Amiel, « Lumière, surfaces », *Positif* n° 475, septembre 2000, p. 75.

²⁹) E. Vuillermoz, « Réalisme et Expressionisme », *Cahiers du mois* n° 16/17, 1925, p. 75.

³⁰) Propos du directeur de la photographie Lee Grames, collaborateur de Josef von Sternberg, in S. Watts, *La Technique du film*, op. cit., p. 113.

³¹) M. Chion, *Le cinéma et ses métiers*, op. cit., p. 114.

³²) W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 53-54.

caméras³³ », explique Joel Finler, en citant les exemples de Louis Lumière, en France ; de W.K.L. Dickson, aux États-Unis ; de Robert Paul et Birt Acres, en Angleterre ; et de Max Skladanowsky, en Allemagne. Même les chefs opérateurs des premiers temps, qui ne se sont pas illustrés en tant que cinéastes, avaient une part d'inventivité à réclamer. C'est le cas de Billy Bitzer, collaborateur attitré de Griffith et chef opérateur de plus de 1.000 courts et longs métrages à partir de 1896, qui s'attribue, d'après Michel Chion, un grand nombre d'innovations photographiques dans ses *Mémoires*. « Bitzer n'aurait donc inventé rien de moins que le gros-plan, le contre-jour [...] l'effet d'ouverture et de fermeture à l'iris [...] et enfin le fondu au noir³⁴. »

La confusion entre chef opérateur et auteur du film, ou bien entre photographeur un film et inventer son langage, est donc intrinsèque à l'histoire du cinéma. Pour Jean-Jacques Meusy, la question de l'identité de l'auteur de ces bandes dites « primitives » reste toujours d'actualité – il se demande si les vrais auteurs sont les chefs opérateurs eux-mêmes, mués en « metteurs en scène de la première heure », ou bien leurs commanditaires³⁵. L'étroitesse de la collaboration créatrice entre réalisateur et chef opérateur, en même temps que la technique qui ne cesse d'avancer et de modifier les rapports de création au sein d'un film, rendent la question difficile à trancher. Cette question suppose une dimension symbolique et une dimension juridique qui, au contraire de l'exemple des monteurs, ne marchent pas ensemble.

La possibilité d'être un co-auteur symbolique de l'image prend une étendue nettement plus importante. Steven Bernas rappelle qu'à l'époque de *l'État des Choses* (1982),

« [Wim] Wenders reconnaît le travail d'Henri Alekan et lui attribue la qualité de co-auteur, dans la mesure où il a participé à la création de l'image, au volume des objets, à la réflexion des cadrages et où son opinion d'artiste de la lumière et du cadre postulait l'existence ou la mort du film³⁶. »

En parlant d'un autre de ses collaborateurs, Robert Müller (chef opérateur dans *Alice dans les villes*, 1974 et *Paris Texas*, 1984), Wenders exprime ainsi sa reconnaissance : « la lumière, c'est de toute façon une partie de la mise en scène. C'est un travail commun, car je connais assez la lumière et lui assez la mise en scène³⁷. »

L'histoire du cinéma est, par ailleurs, pleine de ce genre de témoignages flatteurs de réalisateurs envers leurs directeurs de la photographie. Il existe même un ouvrage d'entretiens qui compile l'opinion de trente-sept metteurs en scène déclarant les points de convergence entre leur mise en scène et le travail de lumière et du cadre fait par leurs collaborateurs attitrés³⁸. Le

³³) « La naissance du métier de directeur de la photographie », *Positif* n° 471, Dossier spécial Les chef opérateurs d'hier et d'aujourd'hui, mai 2000, p. 87.

³⁴) M. Chion, *Le cinéma et ses métiers*, op. cit., p. 107.

³⁵) J.J. Meusy, « Genèse d'un métier (1895 – 1918) », *L'auteur du film – Description d'un combat*, Lyon, Actes Sud/Institut Lumière, 1996, p. 14.

³⁶) S. Bernas, *L'auteur au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 475.

³⁷) « Entretien avec Wim Wenders », *Positif* n° 187, novembre 1976, p. 28.

³⁸) *En Lumière. Les directeurs de la photographie vus par les cinéastes*, entretiens réalisés par Dominique Maillet, Paris, Editions Dujarric, 2001. La relation avec un metteur en scène précis partait du chef opérateur lui-même car il devait répondre à la question « à quel cinéaste souhaiteriez-vous être associé ? ».

témoignage le plus flatteur d'un réalisateur envers son chef opérateur concerne directement le partage d'autorité dans un film. C'est le cas d'Alain Resnais, qui a ouvertement propulsé Renato Berta au statut de co-auteur de la mise en scène du film *Smoking-No Smoking* (1993) : « Si cela ne tenait qu'à moi, je signerais la mise en scène Berta-Resnais³⁹. » Le propos de Resnais révèle la modestie – et la grandeur – du réalisateur et renforce l'image de son cinéma comme un art de la collaboration. Renato Berta, de son côté, reste humble en assumant aisément le rôle de « complice » du réalisateur, mais n'exclut pas les conflits d'opinions et d'idées avec le metteur en scène comme manière de trouver la meilleure image pour le film⁴⁰.

Oliveira, quant à lui, voit l'opérateur comme un interprète qui, au même titre que l'acteur, « doit connaître l'esprit de l'œuvre et l'esprit que le réalisateur veut donner à la représentation du sujet⁴¹. » Cette comparaison a un résultat important dans la conception de l'image chez le réalisateur. Comme nous l'avons vu, même s'il donne une place importante à son apport personnel, Oliveira modèle son acteur à l'image de son monde. Il ne saurait en être différemment avec le directeur de la photographie. Le réalisateur va donc à la fois respecter les conceptions de la lumière de Berta en se montrant ouvert à ses propositions, même si parfois il l'oblige à rompre avec certains de ses principes personnels ou professionnels (cf. infra, note 86, p. 254).

Les positions de Wenders et Resnais, ainsi que celle de Tarkovski⁴², sur le statut du directeur de la photographie comme co-auteur symbolique, sont courantes dans un système de production appelé « cinéma d'auteur », où l'apport du chef opérateur vient compléter la vision d'image que le réalisateur a de son film. Dans un système comme celui du cinéma industriel hollywoodien, elles relèvent plutôt de l'exception et cela se vérifie dans différents cas de figure. Premièrement, le plus courant, celui d'une logique de production où le producteur a un choix direct sur les professionnels qui participent au film, ce qui implique un conditionnement de la forme filmique de l'œuvre. Deuxièmement, celui d'un réalisateur qui réussit à imposer ses choix grâce à un bagage professionnel établi généralement à l'extérieur de ce système. C'est le cas, par exemple, de Douglas Sirk, issu d'une tradition cinématographique à l'européenne, qui arrive à Hollywood pour définir les règles stylistiques d'un genre, le mélodrame, en se basant sur son expérience culturelle et artistique en Europe. « Dans mes films, je choisis toujours les axes et les cadrages sont mes cadrages [...] la lumière, dans une très large mesure, est le reflet de mon style⁴³. »

³⁹) *Positif* n° 394, décembre 1993, p. 24.

⁴⁰) Cf. les propos de Berta dans son entretien à Danièle Dubroux, Jean-Henri Roger et Serge LePéron, *Cahiers du Cinéma* n° 284, janvier 1978, p. 61-69.

⁴¹) Y. Lardeau, P. Tancelin, J. Parsi, *Manoel de Oliveira, op. cit.*, p.100.

⁴²) « Dans tous les films que j'ai réalisés jusqu'à présent, j'ai toujours considéré le chef opérateur comme un co-auteur », A. Tarkovski, *Le temps scellé, op. cit.*, p. 161.

⁴³) « Entretien avec Douglas Sirk », *Positif* n° 259, septembre 1982, p. 29, le magazine souligne. Cf. supra chapitre I, note 139.

Finalement, il existe un modèle de collaboration à l'américaine, certes plus rare, mais qui a produit d'importantes pages de l'histoire du cinéma mondial. C'est celui où le directeur de la photographie, en faisant preuve de compétences non seulement techniques mais artistiques, sert, pourrait-on dire, d'« élément de passage » entre les univers de cinéastes différents – nous y reviendrons à la fin de cette partie. Ce modèle n'exclut pas les conflits d'autorité entre réalisateur et directeur de la photographie, comme celui qui a eu lieu entre Orson Welles et Stanley Cortez. Michel Chion se demande même si ce dernier n'était pas une « pierre dans le jardin du metteur en scène démiurge⁴⁴. » En effet, Cortez affirmait avoir eu, pendant le tournage de *La Splendeur des Ambersons* (1942), « la charge d'organiser la construction technique du plan, le mouvement, la lumière, les angles [des prises de vue] » et ajoute que, lorsque Welles revenait, « il n'avait plus qu'à s'occuper des acteurs⁴⁵ ».

Si l'influence symbolique du directeur de la photographie sur la forme d'un film est largement reconnue, il n'en est pas de même de son statut juridique. Dans le cinéma des premiers temps, lorsque l'on n'osait pas encore parler de style artistique du réalisateur de films, encore moins du chef opérateur, les textes judiciaires ne reconnaissaient même pas les œuvres cinématographiques enregistrées comme assimilables aux œuvres dramatiques ou musicales (théâtre, chansons). Le film était alors envisagé comme un objet « purement mécanique » et la machine comme responsable de la dénaturalisation de l'œuvre dramatique originale, ce qui enlevait à l'opérateur des prises de vues la moindre prétention à être l'auteur de ces projections cinématographiques⁴⁶.

C'est encore une fois la médiation d'une machine qui empêche le professionnel de l'image d'atteindre, juridiquement, un statut de créateur ou de co-auteur, situation qui n'a guère changé pour le directeur de la photographie. Selon Claude Colombet, le tribunal de Paris a refusé, en novembre 1979, au directeur de la photo la qualité de co-auteur du film, au motif qu'il n'est qu'un auxiliaire technique du réalisateur qui pourrait revendiquer cette qualité uniquement s'il s'était immiscé dans des secteurs autres que le sien propre. Ironiquement, les *cameramen* sont passibles d'être reconnus comme co-auteurs éventuels, à égalité des monteurs, « dès qu'ils auraient fait preuve d'initiatives qui porteraient leur marque personnelle⁴⁷. » Etant donné qu'il s'agit d'une dimension hautement arbitraire et contradictoire, la dimension juridique du statut de co-auteur du

⁴⁴) M. Chion, *Le cinéma et ses métiers*, op. cit., p. 111.

⁴⁵) « Entretien avec Stanley Cortez », *Cinématographe* n° 68. Les opérateurs, juin 1981, p. 22.

⁴⁶) Cf. le jugement correctionnel de Lourdes, du 28 juillet 1904, et son jugement confirmatif de seconde instance en Cour d'Appel de Pau, 18 novembre 1904, selon lequel, « le mouvement dont sont douées les projections cinématographiques n'est pas dû soit à l'auteur, soit à des exécutants, mais bien à la machine spéciale au moyen de laquelle ce mouvement est obtenu et à l'illusion d'optique occasionnée par la succession de tableaux devant l'objectif et leur projection sur un écran. »

⁴⁷) C. Colombet, *Propriété artistique et littéraire*, op. cit., p. 91-92.

directeur de la photographie sera ici, encore une fois, secondaire par rapport à celle qui nous occupera plus longuement, la dimension symbolique du collaborateur en tant que co-auteur.

Symboliquement donc, il est certain que l'apport créateur du directeur de la photographie influence directement la forme et le style de l'image filmique. Ontologiquement, ce professionnel est le responsable de l'élément essentiel à l'existence de cette image, la lumière, et c'est le style d'éclairage qui va régir « l'expressivité de l'image⁴⁸ ». La manière dont la lumière est agencée dans l'image filmique (c'est également le cas dans la peinture et la photographie), avec les choix des prises de vue (choix de cadrages, d'angles, de la présence ou l'absence de mouvements de caméra) sont alors la partie émergée et la plus facilement reconnaissable lorsqu'il s'agit d'identifier le style d'une œuvre cinématographique. La lumière est l'un des premiers traits stylistiques mis en place par les studios hollywoodiens pour définir le « visage » de leurs films. Dans ce système de production, ironiquement, ce travail de définition revient d'abord aux producteurs, ensuite aux réalisateurs, et seulement en bout de chaîne, aux chefs opérateurs. L'importance de la lumière atteint son comble quand par exemple on appelle « lumière allemande » le style d'éclairage fantasmagorique de l'UFA de l'époque expressionniste ; et « lumière américaine », celle qui, uniforme, vise uniquement à rendre visible un décor ou à mettre en relief la beauté des *stars*. Dans ce panorama de mise en avant de la lumière filmique, il est compréhensible qu'au fur et à mesure que la catégorie professionnelle de directeurs de la photographie devient plus connue, ce professionnel se place, parfois, quasiment sur un pied d'égalité avec le réalisateur, notamment en ce qui concerne la possibilité d'affirmer son propre style.

Les choses ne sont pas différentes en ce qui concerne le pouvoir symbolique du cadrage. Alexandre Astruc affirme même que « le découpage technique devra devenir le moyen d'expression d'une conception du monde⁴⁹ », tellement les choix de la place de la caméra et de sa mobilité ou immobilité conditionnent la forme filmique et la définition du style du réalisateur. Dans le même sens, Béla Balázs a été l'un des pionniers de la défense des traits stylistiques du cadrage comme éléments décisifs pour la définition du style de l'image, au détriment du motif filmé : « L'architecture baroque la plus typique peut être totalement dépouillée de son caractère baroque par la prise de vues. C'est le cadrage qui donne un style à l'image⁵⁰. » La conception de Balázs a le mérite d'avoir été l'une des premières à dire l'importance croissante que l'angle des prises de vue acquerrait à l'époque du cinéma muet et du passage au parlant.

Le cadrage n'est pourtant pas le seul élément capable de caractériser stylistiquement une image ou une série d'images, vu qu'un grand nombre de genres cinématographiques dépendent

⁴⁸) Cf. les propos d'Aumont sur la lumière et l'image, *L'image* (1990), *op. cit.*, notamment p. 224 : « Au cinéma, plus encore qu'en peinture, le style de la lumière régirait l'expressivité de l'image (parce qu'il s'agit d'une image-lumière, d'une image où la lumière n'est pas seulement représentée, mais présente). »

⁴⁹) A. Astruc, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*, Paris, l'Archipel, 1992, p. 333.

⁵⁰) B. Balázs, *L'Esprit du cinéma*, *op. cit.*, p. 155.

d'éléments internes au texte, le « qu'est-ce qui est dit » du niveau sémantique, défini par Raphaëlle Moine. Ainsi, les espaces, les lieux, les personnages, les objets et les situations déterminent souvent qu'un film est un *western*, un film noir, un film d'arts martiaux, un film de guerre, etc⁵¹. De la même façon, l'expressionnisme allemand doit sa caractérisation beaucoup plus à la nature des décors et à leur relation au corps humain qu'aux effets de cadrage. En revanche, il n'en est pas moins vrai que certains genres « exigent » une certaine façon de filmer qui impose la place que la caméra prend à l'intérieur des décors. Cela comprend ce que Marc Vernet appelle un ensemble de codes cinématographiques particuliers à un genre spécifique⁵², les gros plans dans les *romantic dramas* ou les *travellings* et mouvements de grue dans les *westerns*, les comédies musicales ou les péplums. Même Oliveira n'a pu échapper à cette exigence interne des genres, comme nous l'avons vu, dans *Le Passé et le Présent* (cf. supra chapitre III, note 90, p. 179).

Si l'apport de Renato Berta en tant que créateur de lumières est essentiel pour comprendre l'évolution de l'œuvre oliveirienne, c'est par rapport au cadrage que Manoel de Oliveira semble exercer plus profondément un contrôle sur le travail de son collaborateur. Mário Barroso, chef opérateur d'Oliveira dans six films, affirme même que les découpages du réalisateur sont tellement précis qu'ils montrent « que les films sont déjà faits, ils sont déjà désirés, intellectuellement construits ». Il ajoute : « Mon rôle, c'est de me plier au désir de ses images⁵³ ». En effet, Oliveira partagerait avec Straub le penchant pour un « découpage en acier⁵⁴ », qui fait que la forme des cadrages est déjà préétablie avant d'entamer le tournage, laissant peu de place aux décisions au moment des prises de vue – exception faite des moments de « cadre en attente » et de « cadrage récupéré » (cf. *infra* sous-partie 4.3). Même une fois le tournage fini, pendant le montage, « il n'hésite pas à enlever un plan si le cadre ne lui plaît pas pour un millimètre⁵⁵. »

Renato Berta se souvient, de façon légère et sans rancune, qu'au début de leur collaboration, Oliveira se méfiait de lui « comme de la peste ». « Il savait comment les opérateurs [...] peuvent cadrer, comment ils ont tendance à répondre à certaines exigences qui sont le fruit d'une culture dominante⁵⁶ », explique Berta. C'est ainsi que la présence du réalisateur au moment du cadrage devient essentielle, présence qu'Oliveira exerce, d'après Berta, sans aucune gêne. Cette prise de position est nettement remarquable dans un type de cadrage récurrent chez Oliveira qui va contre la façon dominante de procéder mais qui est devenu un trait stylistique du réalisateur : celui où l'on laisse beaucoup d'espace au-dessus de la tête de l'acteur. Ce type de cadrage a été analysé par des critiques et commenté par des collaborateurs du réalisateur, qui évoquent une

⁵¹) R. Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 22.

⁵²) Cf. « Genre », *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 112.

⁵³) « À imagem do realizador », *Diário de Notícias*, 30 octobre 1992, p. 43, je traduis.

⁵⁴) Le propos est de Renato Berta pour décrire le cinéma de Jean-Marie Straub, *Cahiers du Cinéma* n° 650, septembre 2001, p. 27.

⁵⁵) Propos de la monteuse Catherine Krassovsky, voir annexe II.

⁵⁶) Voir annexe II.

influence spirituelle, voire la présence de Dieu dans l'image du réalisateur⁵⁷. Dans ces moments de matérialisation d'un investissement personnel si cher à Oliveira, le réalisateur tient à exercer un contrôle plus affirmé sur le cadrage de ses films.

2.1.1. Le dilemme du style pour le directeur de la photographie

Le dilemme entre avoir un style propre et s'assujettir à celui d'un réalisateur existe donc également pour les chefs opérateurs, comme, on l'a vu précédemment, pour les monteurs. Cependant, la nature de leur collaboration, disons plus ontologiquement liée à un savoir-faire technique de l'image, permet à ces professionnels une liberté de dialogue qui n'est pas accordée à leurs collègues monteurs. Dans le même sens, la relation entre le chef opérateur et le réalisateur ressemble à celle qui lie le metteur en scène à l'acteur grâce à l'importance symbolique et matérielle que le chef opérateur et le comédien acquièrent normalement dans la chaîne de production cinématographique (garantie d'avoir une « bonne image » en choisissant un bon chef opérateur ; garantie d'être un film commercialement attractif en choisissant une vedette).

Même en étant l'un des maillons forts de la chaîne cinématographique, tant avant que pendant le tournage, la grande majorité des chefs opérateurs, dans leurs écrits et mémoires, ne revendiquent pas de style propre ou alors ils s'efforcent de mettre en adéquation leurs goûts et préférences avec ceux du réalisateur. Nestor Almendros pense ainsi que

« si le directeur de la photo a le droit de s'enorgueillir de posséder son style propre, il lui faudra s'efforcer de ne pas l'imposer. Il aura au contraire à cœur d'assimiler celui du réalisateur, de voir autant de ses films que possible [...] de s'imprégner de sa manière de filmer. Bien qu'étant une entreprise collective, le film est avant tout l'œuvre d'un seul homme⁵⁸. »

La position d'Almendros, tout à fait humble, va dans le sens du cinéma d'auteur européen dans lequel il a été formé. La sujétion professionnelle et symbolique du directeur de la photographie au réalisateur, ou la « soudure européenne », impose donc une adéquation du style du premier à celui du deuxième, même si son apport à l'image filmique, comme nous l'avons vu, est largement reconnu. Philippe Rousselot, chef opérateur d'origine européenne ayant souvent travaillé dans le cinéma américain, n'ose pas même appeler « style » ces « tics repérables d'un film à l'autre », étant donné que « le métier de chef opérateur est un art appliqué au service de la mise en scène⁵⁹ ».

⁵⁷) Cf. la critique de S. Bouquet, « Les désirs sont désordre, À propos de *La Lettre* », *Cahiers du Cinéma* n° 538, septembre 1999, p. 42 : « si Oliveira cadre souvent laissant beaucoup d'espace au-dessus des personnages, c'est pour inscrire la place de Dieu » ; et également le témoignage de Mário Barroso, *Positif* n°391, septembre 1993, p. 14 : « J'ai toujours pensé que cette présence de l'air au-dessus des personnages – ce que je dis est peut-être tout à fait ridicule – c'était la présence de Dieu, le ciel, la place de l'Esprit. »

⁵⁸) N. Almendros, *Un homme à la caméra*, op. cit., p. 9.

⁵⁹) « 12 Questions aux chefs opérateurs, entretiens avec Philippe Rousselot, Renato Berta et William Lubtchansky », *Cahiers du Cinéma* n° 395/396, mai 1987, p. 34.

Même sans vouloir faire concurrence au style déjà établi du réalisateur – opinion commune à presque tous les directeurs de la photographie –, ce que ces professionnels possèdent, indubitablement, c'est une préférence ou un savoir-faire pour telle ou telle manière d'éclairer décors et acteurs qui apparaît dès qu'ils établissent des relations de complicité créatrice avec différents cinéastes. William Lubtchansky affirme qu'il a toujours gardé la même ligne de création, en essayant toujours de l'affiner et de l'améliorer : « que je le veuille ou non, j'impose ma 'patte' sur le film. C'est une affaire de goût, il y a des choses dont j'ai horreur⁶⁰. »

Ce refus de certains procédés d'éclairage ou de cadrage et, si l'on veut, cette idéologie du cinéma qui passe par la lumière et le cadre va être prépondérante au moment du choix d'un chef opérateur par le réalisateur. C'est là que son apport personnel et son expérience professionnelle vont compter dans la même mesure que celle d'un acteur. Dans un schéma initialement simplificateur, qui sera problématisé davantage à la fin de ce chapitre, nous pouvons dire que d'un côté il y a la toute puissante idée de mise en scène, issue de la tête du réalisateur, et de l'autre, le travail de lumière et du cadre, rendu possible grâce à la collaboration avec un chef opérateur, qui sera l'instrument privilégié à travers lequel cette mise en scène va pouvoir émerger dans toute sa signification. L'adéquation de la vision du chef opérateur à celle du réalisateur est donc notoire, même si cela ne transforme pas le directeur de la photographie en un simple technicien.

2.1.2. Chacun sa lumière

Plus qu'une affaire de goût, de préférences ou de rejet, le style d'un chef opérateur peut avoir des liens directs avec une éthique de l'image, qui devrait empêcher ce professionnel de filmer, selon Berta, « de la même façon des cadavres d'enfants et le visage d'une *star*⁶¹. » Une éthique commune, celle de l'image filmée⁶², semble donc être l'élément qui dirige les actions sur le plateau du chef opérateur et aussi du réalisateur. Henri Alekan, de son côté, pense que « c'est le thème qui impose la forme⁶³. » Avec Manoel de Oliveira, une telle assertion perd néanmoins son sens car le réalisateur est capable de créer deux éclairages complètement distincts pour des films qui traitent de thèmes similaires, par exemple *Le Principe de l'Incertitude* ou *Miroir Magique*.

Ces deux films, dont l'un est censé être une séquence de l'autre, avec la reprise de quelques personnages, sont tous les deux photographiés par Renato Berta. Ils montrent des récits et des

⁶⁰) « 12 Questions aux chefs opérateurs », art. cit., p. 35.

⁶¹) Berta parle de la façon « orange » avec laquelle Vittorio Storaro « pourrait éclairer de la même façon des cadavres d'enfant en Bosnie ou le visage d'une *star* en gros plan [...] Cela me dépasse ! », Entretien avec Renato Berta, *Cahiers du Cinéma* n° 560, septembre 2001, p. 22.

⁶²) Le terme d'« éthique de l'image filmée » est du directeur de la photographie Pierre-William Glenn (*L'Argent de Poche*, Truffaut, 1976 ; *Loulou*, Pialat, 1980), « Parole aux 'cinématographes' », *Positif* n° 471, *op. cit.*, p. 86.

⁶³) H. Alekan, *Des Lumières et des ombres*, *op. cit.*, p. 127.

personnages évoluant dans des milieux très proches, la haute bourgeoisie du nord du Portugal, et ont été tournés dans des décors naturels similaires : des maisons richement décorées et leurs environs bucoliques, entre piscines, vignes et bois sur lesquels le ciel toujours bleu assure une lumière éclatante. Mais ces films ont un éclairage complètement différent. À côté d'un éclairage misant sur des intérieurs globalement moins éclairés et plus contrastés par des zones d'ombre très marquées du *Principe de l'Incertitude*, celui du *Miroir Magique*, plus uniforme et égal, paraît d'une ennuyeuse platitude. Rien dans le thème de ces films n'explique une telle différenciation ni pourquoi le réalisateur a eu recours à cet éclairage plutôt banal dans *Miroir Magique*, alors que sa collaboration avec Renato Berta avait déjà donné lieu à des œuvres majeures du point de vue de l'image (*Parole et Utopie*, *Inquiétude*), à savoir une image toujours marquée par une réelle et fructueuse interaction entre ombre-lumière et décors-corps des acteurs. Cela ne peut donc que s'inscrire dans le désir toujours renouvelé du réalisateur de démarquer la forme de son film de celle du précédent, parti pris contestataire qui surplombe toute la filmographie d'Oliveira.

2.1.3. Lumière anonyme et lumière personnelle

La discussion autour du style du chef opérateur débouche sur le même problème que nous avons rencontré au sujet du montage, celui de la standardisation de la conception de la lumière et du cadre. En 1981, Stanley Cortez affirmait que le cinéma « souffr[ait] d'un nivellement des personnalités, sur le plan photographique⁶⁴. » Ce que Cortez veut dire par cela, c'est qu'autrefois, il était plus facilement possible d'identifier le chef opérateur d'un film par le visionnage de seulement quelques minutes du film, ce qui s'est perdu à cause de l'extrême normalisation des processus d'éclairage et de cadrage au cinéma. L'affirmation du collaborateur de Welles et Samuel Fuller (*Shock Corridor*, 1963, et *The Naked Kiss*, 1964), est juste, mais demande néanmoins une précision historique. Tout comme le montage invisible a atteint ses lettres de noblesse dans le cinéma de genre américain des années 30 et 40 et reste la règle jusqu'à aujourd'hui dans le cinéma commercial – qu'il soit américain ou européen –, la « lumière anonyme », très en vogue à cette époque, dirige encore les choix d'un très grand nombre de réalisateurs et de chef opérateurs d'époques et de pays différents.

Par « lumière anonyme », on entend un système d'éclairage uniforme et plat, qui cherche tout simplement à imiter la lumière naturelle ou des sources de lumière artificielle. C'est aussi une pratique de l'éclairage où la présence de la lumière ne cherche qu'à faire apparaître, à donner à voir les parties importantes d'un décor ou d'un corps d'acteur. D'un autre côté, l'absence de lumière ne cherche qu'à masquer ou à effacer tout ce qui n'importe pas ou peu dans l'image. On

⁶⁴) *Cinématographe* n° 68, *op. cit.*, p. 18.

vit donc l'époque de « l'état zéro de la photographie », terminologie mise en avant par Renato Berta qui renvoie au « degré zéro de l'écriture » de Roland Barthes⁶⁵. Une époque où l'éclairage « ne doit ni surprendre, ni décevoir », mais seulement donner aux films « une certaine rationalité, une standardisation [...] une excellente lisibilité, sans esthétisme superflu ou intellectualisme outrancier [...] un climat solaire général⁶⁶. » Il faut bien évidemment étendre le concept de « degré zéro de la photographie » à l'art du cadrage, aux procédés hyper usés du gros plan de visages ou du « centrage » du personnage dans le plan étant devenus les règles de filmage que les réalisateurs dits modernes ont toujours aimé pervertir.

Par analogie, à l'opposé de la lumière anonyme, il peut se trouver que la lumière soit « personnelle » ou « individualisée ». Cette « lumière », tout réalisateur doit trouver la sienne, dûment accompagné d'un professionnel qui peut la faire surgir à travers sa connaissance technique. Encore une fois, il faut élargir ici ce concept aux choix de cadrage, dans le but de trouver un « cadrage personnel » qui singularise l'acte de filmage de chaque réalisateur. Cadrage et lumière personnels vont ainsi servir ouvertement les propos esthétiques du réalisateur et assurer une certaine réaction chez le spectateur dans la réception de l'œuvre.

Poétiquement parlant, la lumière personnelle ne va être possible que s'il existe une complicité et un partage de visions et d'idéologies artistiques et humaines entre réalisateur et chef opérateur. « Avec un réalisateur avec qui je n'ai pas beaucoup d'échange ni de dialogue, j'éclaire de manière la plus anonyme possible⁶⁷ », défend Renato Berta. Il est possible de dégager plusieurs apparitions de ces moments de lumière personnelle au cinéma, que ce soit dans le plus industriel des systèmes de production (à Hollywood, les relations entre Welles et Gregg Toland ou Stanley Cortez) ou dans le cinéma le plus artisanal ou expérimental qui soit (celui de Straub-Huillet ou Duras), en passant bien évidemment par l'entre-deux du cinéma européen de la Nouvelle Vague à nos jours. Il en est de même dans les collaborations de Manoel de Oliveira avec ses directeurs de photographie, notamment Renato Berta, qui établit également des rapports de proximité avec d'autres réalisateurs tels que Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Alain Resnais, Alain Tanner ou Daniel Schmid. À l'opposé de cette pratique, Berta se souvient de sa collaboration avec Claude Chabrol dans *Merci pour le chocolat* (2000) comme l'exemple d'un éclairage anonyme :

« Chabrol te dit sans gêne et en te regardant dans les yeux : je ne m'intéresse pas à la photographie. Il s'intéresse beaucoup au cadre et au découpage, mais pas à la photographie. C'est une position que je respecte, mais c'est comme si un pilote de Formule 1 disait qu'il ne s'intéresse pas au moteur de sa voiture⁶⁸. »

Entre ces deux extrêmes, Berta collabore avec des réalisateurs dont les qualités d'auteur, incontestables, ne passent pas forcément par la création des éclairages, voir le cas évident de

⁶⁵) Propos de Berta, voir annexe II.

⁶⁶) H. Alekan, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 251. Alekan émet ces considérations en parlant de certains genres qui attireraient le public comme les films d'aventures et les *westerns*.

⁶⁷) Voir annexe II.

⁶⁸) *Id.*

Louis Malle (*Au revoir les enfants*, 1987 et *Milou en Mai*, 1990) et de Robert Guédiguian (*Marie-Jo et ses deux amours*, 2002 ; *Mon père est ingénieur*, 2004 ; *Le Promeneur du Champs de Mars*, 2005). Ou bien, il est amené à collaborer avec des réalisateurs peu expérimentés ou œuvrant dans un cinéma ouvertement lié aux contraintes de genre (les comédies érotico-féministes de Christine Pascal, *Adultère, mode d'emploi*, 1995). Ici, la portée du travail du directeur de la photographie est amoindrie et la force symbolique de la lumière n'est évidemment pas convoquée.

Une autre relation singulière dans la carrière de Berta est celle avec Eric Rohmer, avec lequel il travaille dans *Les nuits de la pleine lune* (1984). La conception de la lumière de Rohmer diverge profondément de celles des autres réalisateurs avec lesquels Berta a noué des rapports de proximité plus consistants. Ainsi, Rohmer a pu avouer que

« le film repose sur une base réaliste. On ne doit pas sentir l'artifice, les couleurs ne doivent pas être choisies en fonction d'une idée d'unité, d'une décoration, comme au théâtre [...] pour les tournages en extérieurs, il y a des contingences à l'extérieur, mais cela ne me gêne pas⁶⁹. »

Les points de vue de Chabrol et Rohmer concernant l'éclairage contrastent fortement avec les partis pris de réalisateurs comme Oliveira, Resnais ou Schmid, collaborations récurrentes dans la carrière de Berta. C'est dans celles-ci, où le réalisateur se soucie d'individualiser son film par la lumière et fait de l'éclairage un moyen de rompre avec la vraisemblance du récit, qu'apparaît ce qu'on pourrait appeler une « image personnelle ». Ces instants, dont la mise en place technique et la représentation formelle, sont distincts chez chaque auteur, répondent à une même envie : celle de singulariser l'image filmique par des effets de lumière et de cadrage.

Dans l'ensemble de sa carrière, Manoel de Oliveira met en place sa lumière « personnelle » par un renforcement du caractère artificiel de l'image à travers le choix et le maintien des effets antinaturalistes d'éclairage. Ainsi, le réalisateur n'hésite pas à demander à son chef opérateur de garder le peu de lumière d'une scène nocturne (*Amour de Perdition*), de garder un effet involontaire de lumière naturelle qui brise avec le naturalisme d'une image (*Inquiétude*) ou de diminuer l'éclairage pour briser les effets révélateurs de la lumière (*Francisca*, *Le Couvent*, *Parole et Utopie*, *Belle Toujours*). D'un autre côté, Oliveira utilise sa conception de la lumière pour négliger d'éclairer directement visages d'acteurs ou à masquer volontairement une partie ou la totalité de son corps, laissant ainsi un grand contraste entre zone d'ombres et zones éclairées (*Le Couvent*, *Le Principe de l'Incertitude*, *Parole et Utopie*, *Belle Toujours*). Nous reviendrons souvent à ce terme de contraste entre zones éclairées et zones peu éclairées de l'image filmique oliveirienne. Bien qu'il puisse paraître vague ou peu rigoureux, il renvoie à la pratique courante dans le cinéma de genre. Marc Vernet décrit l'éclairage des films policiers classiques, comme celui qui produit un « contraste très fort entre les zones éclairées et celles qui le sont moins⁷⁰. » Concernant le cadrage,

⁶⁹) Propos de Rohmer recueillis par Priska Morrissey, *Rohmer et les autres*, Rennes, PUR, 2007, p. 197-198.

⁷⁰) M. Vernet, « Genre », art. cit., p. 112. Nous essayerons néanmoins d'éviter autant que possible l'emploi du terme « clair-obscur », car il est issu de la peinture, art auquel Oliveira ne fait guère référence ni dans ses écrits, ni dans le

Oliveira soumet toujours l'apparition de ses acteurs aux commandements du cadre. Ce sont les choix de cadrage, de sa fixité ou d'un effet de cadrage retardé, qui conditionnent à la fois la visibilité de son corps, l'interprétation de l'acteur et la compréhension du rôle.

Dans ces exemples, nous pouvons voir que l'incidence de cette « lumière personnelle » chez Oliveira ne se résume pas aux œuvres photographiées par Renato Berta. Certes, le réalisateur a toujours eu une conception très particulière de la lumière, même avant le début de sa collaboration avec le directeur de la photographie qui fait l'objet de notre étude. Sa collaboration avec Berta a été à la fois préparée et conditionnée par les autres collaborations qu'Oliveira avait établies auparavant, notamment à partir de la tétralogie des amours frustrées.

3. L'image oliveirienne à partir de la tétralogie des amours frustrées

Il est sans doute périlleux d'utiliser un terme aussi générique que « l'image oliveirienne » pour parler des choix d'éclairage et de cadrage mis en place par le réalisateur. C'est comme si l'image des œuvres du réalisateur pouvait être classifiée selon deux ou trois choix de mise en scène qui, s'ils la distinguent parmi d'autres, sont insuffisants pour généraliser l'acte de filmage chez le réalisateur. Ce que l'on peut néanmoins faire, c'est mettre en relief quelques choix effectués au moment du tournage qui traversent la filmographie de Manoel de Oliveira et dégager quelques traits stylistiques communs à des œuvres distinctes.

Tout comme pour d'autres aspects de l'œuvre de Manoel de Oliveira, la conception de la lumière et du cadre prennent de l'ampleur et une dimension symbolique considérables avec l'avènement de la tétralogie des amours frustrées. Avant d'arriver à la tétralogie, Manoel de Oliveira avait déjà établi des relations de complicité avec le chef opérateur Antonio Mendes, responsable des prises de vue des tout premiers films du réalisateur (*Douro Faina Fluvial* et *Aniki Bobo*). Ami personnel du réalisateur, Mendes était pour Oliveira, selon l'appréciation d'Alves Costa, « comme Tissé pour Eisenstein ou Clyde de Vinna pour Van Dyke⁷¹ ». Le chef opérateur n'a plus photographié de films à part ces quelques collaborations avec Oliveira. Par la suite, entre 1942 et 1965, lors de la stagnation de sa production, le réalisateur devient l'opérateur dans ses films – il apparaît dans le générique de courts métrages tels que *Le Peintre et la Ville*, *La Chasse* et *Les Peintures de mon frère Julio* comme auteur de la photographie, mais il s'agissait avant tout du travail d'opérateur de la caméra puisque la plupart de ces films n'avait pas vraiment un plan d'éclairage à proprement parler. Cette phase qu'on pourrait appeler « photographiquement

dialogue avec ses collaborateurs.

⁷¹) Alves Costa, « Le cinéma au Portugal », *Positif* n° 4, août 1952, p. 20. Eduard Tissé est le chef opérateur de dix-huit films d'Eisenstein, notamment du *Cuirassé Potemkine* et d'*Alexander Nevski* ; Clyde de Vinna, directeur de la photographie du cinéma muet et du début du parlant, collabore avec W.S van Dyke dans douze films, notamment dans *Tarzan* (1932). Il est connu comme chef opérateur de divers films sur l'homme-singe.

autonome » du réalisateur comprend même un film comme *L'Acte du Printemps*, œuvre qui a demandé des connaissances et un savoir-faire du métier de chef opérateur plus élaborés.

En arrivant à la tétralogie et en entamant une phase plus professionnelle de son cinéma, la tétralogie, Oliveira fait se relayer trois collaborateurs pour l'image de quatre films : Acácio de Almeida (*Le Passé et le Présent*), Elso Roque (*Benilde ou la vierge mère* et *Francisca*) et Manuel Costa e Silva (*Amour de Perdition*). Sur ces trois collaborateurs, il n'y a que Roque qui renouvelle sa collaboration avec Oliveira après la tétralogie, dans *Lisbonne Culturelle*, *La Visite* ou *Mémoires et Confessions* (encore inédit), *Le Soulier de Satin* et *NON ou la vaine gloire de commander*. Lorsqu'ils sont amenés à collaborer avec Oliveira, ces chefs opérateurs avaient déjà travaillé avec d'importants cinéastes portugais : Antonio de Macedo, Paulo Rocha, João César Monteiro et Fernando Lopes. Ils n'étaient donc pas débutants dans le métier, mais leur collaboration avec Oliveira a été essentielle pour définir leur parcours à venir. Par la suite, ces trois chefs opérateurs deviennent des professionnels très prisés dans le milieu cinématographique portugais, voire européen. Acácio de Almeida, par exemple, participe à des films phares du renouvellement du cinéma portugais (*Brandos Costumes*, Alberto Seixas Santos, 1975 ; *Trás-os-Montes*, Antonio Reis et Margarida Cordeiro, 1976), et renouvelle sa collaboration avec Rocha, Monteiro, ainsi qu'avec d'autres réalisateurs portugais (João Botelho, Teresa Villaverde, Pedro Costa) et étrangers (Jacques Rozier et Jean-Daniel Pollet). Elso Roque, de son côté, est le meilleur exemple de l'influence d'Oliveira dans la suite de la carrière d'un chef opérateur. Sa collaboration avec João Botelho (*Ici sur la terre*, 1993 ; *Quem és tu ?*, 2001 ; et notamment dans *Tempos Difíceis*, 1988) est basée sur la conception d'une lumière très contrastée, une lumière fantasmagorique qui rappelle incontestablement celle de *Francisca*. Quant à Costa e Silva, il photographie également quelques films de cinéma après *Amour de Perdition*, mais se spécialise dans la direction de la photographie pour des téléfilms.

3.1. *Benilde ou la vierge mère* : une conception singulière de l'image

Par rapport à la conception de l'éclairage, la tétralogie se divise en un film à l'éclairage uniforme et à l'image peu contrastée (*Le Passé et le Présent*) et en œuvres à l'éclairage hétérogène basé sur le contraste entre zones éclairées et d'autres moins ou très peu éclairées (*Amour de Perdition* et *Francisca*). Entre les deux, *Benilde ou la vierge mère* n'appartient complètement ni à l'un ni à l'autre.

Premièrement, en ce qui concerne l'éclairage de l'image dans sa globalité, *Benilde* relève plutôt de l'image contrastée d'*Amour de Perdición* et de *Francisca*. Les zones d'ombre qui apparaissent dans le décor du premier acte, la cuisine, s'accroissent dans le passage aux autres actes. Au fur et à mesure que les éléments obscurs (la folie, la transe, le mysticisme) s'emparent des personnages, l'obscurité contamine aussi l'image filmique. L'éclairage par le feu de cheminée de cette première partie du film, qui illumine le décor de façon assez homogène, et les murs blancs de la pièce, qui évitent la formation de zones trop sombres à l'arrière-plan de l'image, cèdent alors la place à des intérieurs beaucoup plus sombres (le salon et la chambre) qui obscurcissent l'image dans sa totalité (image 25).

La nature des décors de *Benilde* est l'élément qui singularise définitivement le film non seulement par rapport à l'éclairage, mais aussi dans une acception plus large. « Il n'y a pas d'options de décor qui ne soient en même temps des options d'image⁷² », défend le chef opérateur Charlie Van Damme. En effet, Oliveira a déjà maintes fois souligné l'importance du décor, naturel ou en studio, pour le processus de création du film et pour l'établissement du ton général de l'œuvre. « Une autre maison aurait donné un autre film⁷³ », affirme le réalisateur en référence au *Passé et le Présent*, tourné dans l'une des maisons familiales de l'auteur du texte adapté, Vicente Sanches. Procédant de façon analogue dans *Benilde*, Oliveira fait construire en studio une réplique exacte de quelques pièces de la vraie maison de José Régio, auteur de la pièce à l'origine du film, en lui empruntant même des meubles⁷⁴. Encore une fois, Oliveira fait preuve d'un souci de véracité quant aux lieux réels, souci également présent dans *Le Jour du Désespoir*, tourné dans la véritable maison de Camilo Castelo Branco. Dans *Benilde*, au lieu de feindre de tourner dans des décors réels, Oliveira profite de la situation pour « éventrer » son faux décor et en montrer l'envers dans le long *travelling* qui ouvre le film. Cela renforce l'emboîtement entre représentation théâtrale et représentation cinématographique qui donne le ton de l'œuvre. En fin de compte, le réalisateur se sert de ce début de film comme d'un prétexte pour réfléchir aux relations entre vie réelle, théâtre et cinéma : « on y voit la machinerie pour montrer que tout est décor, que tout existe et que rien n'existe [...] pour dire que le théâtre est aussi du cinéma⁷⁵. »

Cependant, si le choix de montrer l'envers des coulisses de son drame brise l'effet d'illusionnisme propre au cinéma, les décors de *Benilde* sont illuminés de façon à les rendre plus naturels et uniformisés, sans contrastes trop marqués, ce qui surenchérit peut-être trop l'irréalisme de la représentation. La lumière ne sert pas alors à briser l'effet de réel de l'image filmique ou à empêcher l'identification du spectateur au personnage – ce qui est la règle dans d'autres films de la tétralogie. Ici, c'est cette promenade fantasmagorique à travers les entrailles du décor qui dévoile d'une façon rare la vraie nature du récit.

⁷²) C. Van Damme, *Lumière actrice*, op. cit., p. 42.

⁷³) *Conversations avec Manoel de Oliveira*, op. cit., p. 45.

⁷⁴) *Id.*, p. 46.

⁷⁵) *Id.*, p. 47.

C'est par rapport à un éclairage partiel, celui du corps de l'acteur, que *Benilde* se rapproche de l'uniformité du *Passé et le Présent*. Les comédiens y sont souvent éclairés de manière égale, aucune partie ou détail de leurs corps n'étant placé intentionnellement ou visiblement dans l'obscurité. Au contraire des acteurs de *Francisca* ou d'*Amour de Perditions*, les visages de ceux de *Benilde* sont toujours éclairés de façon homogène pour ne pas en cacher l'expression. De la même façon, l'intimisme et l'enfermement du récit demandent un cadre qui est souvent resserré sur le corps de l'acteur, épousant ainsi son dévoilement assuré par l'éclairage. Il en est de même pour les longs plans rapprochés ou les gros plans où chaque personnage, seul dans le cadre, monologue face à la caméra. *Benilde* marque également l'occurrence la plus intense chez Oliveira d'une prise de vue en plongée (au début du 2^{ème} acte notamment), qui tranche avec le plan frontal que préfère le réalisateur. D'autres occurrences de plans en plongée apparaissent également dans *Amour de Perdition*, notamment lorsque Simão tue le cousin Baltazar, sans atteindre néanmoins le degré d'inclinaison de la caméra vu dans *Benilde*.

Si *Benilde ou la vierge mère*, mais aussi *Le Passé et le Présent* – nous y reviendrons –, représentent des exceptions à ce que l'on appelle couramment « l'image oliveirienne », on ne peut le voir qu'avec le recul historique et à travers une analyse esthétique *a posteriori*, puisqu'à l'époque de leurs tournages, au début des années 70, le réalisateur n'avait pas encore esquissé les choix esthétiques qui allaient devenir « les siens » par la suite. Ces deux films ne sont donc que des exceptions relatives mais, en tout état de cause, ce sont des œuvres qui tranchent avec les partis pris de cadrage et d'éclairage des deux films suivants de la tétralogie.

3.2. *Amour de Perdition* et *Francisca* : éclairer peu l'image pour éviter l'identification

« 'On ne verra rien', disait Coutard
'Oui, mais on tourne', disait Godard⁷⁶. »

La conception de l'éclairage dans *Amour de Perdition* et dans *Francisca* nous intéresse ici davantage car ces deux films ont des caractéristiques communes de ce qui sera reconnu plus tard

⁷⁶) « Le défi sur la lumière fait aujourd'hui partie de la légende d'*Alphaville* [...] 'On ne verra rien', disait Coutard. 'Oui, mais on tourne', disait Godard [...] Coutard était hors de lui au début du tournage et refusait d'aller aux rushes, persuadé qu'il n'y aurait rien sur la pellicule », propos cités par A. Bergala, *Godard au travail*, *op. cit.*, p. 237.

comme le style de l'image oliveirienne concernant l'éclairage : le choix de ne pas illuminer trop les décors et le corps des acteurs et à obscurcir au maximum l'image filmique. Il faut néanmoins préciser que toutes les œuvres de Manoel de Oliveira n'obéissent pas à ce style d'éclairage. Si c'est bien la règle pour *Les Cannibales*, *La Divine Comédie*, *Le Jour du Désespoir*, *Le Couvent*, *Party*, *Parole et Utopie*, *Le Principe de L'Incertitude*, *Le Cinquième Empire* et *Belle Toujours*, d'autres œuvres comme *Mon Cas*, *NON ou la vaine gloire de commander*, *Val Abraham*, *La Cassette*, *Voyage au début du monde*, *La Lettre*, *Je rentre à la maison*, *Porto de mon enfance*, *Miroir Magique*, *Un film parlé* ou *Christophe Colomb*, *l'énigme* ont été davantage éclairées et de façon plus homogène. Il existe également des œuvres hybrides comme *Inquiétude* et *Le Soulier de Satin*, dont les principes d'éclairage varient selon les différents épisodes (pour le premier film) et les différents tableaux vivants (pour le second)⁷⁷.

Globalement, il existe chez Manoel de Oliveira un souci esthétique d'empêcher l'image de son film de tomber dans les lieux communs de l'éclairage publicitaire ou du cinéma commercial. C'est comme si, en refusant que l'image soit appréhendée dans un « climat solaire général », le réalisateur cherche à fuir les clichés qui renvoient directement à un certain type d'image qui heurte ses convictions de cinéaste. Renato Berta analyse ainsi l'attitude du réalisateur :

« Manoel refuse méthodiquement tous les effets de lumière dominants ou trop souvent employés. Dès qu'il y a le moindre élément qui renvoie à une image publicitaire, à ce type d'éclairage, des couleurs mélangées, un peu de fumée, des contre-jours un peu bleutés, il devient furieux⁷⁸. »

Chez Oliveira, le refus des clichés photographiques de l'image cinématographique va avec le refus d'employer les effets devenus courants lorsqu'il s'agit d'opposer à la continuité filmique une image du passé diégétique ou une image issue de la pensée ou d'un rêve d'un personnage. Ainsi, le rapide *flashback* de l'attaque de somnambulisme de la jeune héroïne dans *Benilde* ne recourt pas au montage mais seulement à un brusque changement de lumière (le plan devient encore plus sombre) et à un mouvement de caméra rapide. Il en va de même, dans *Francisca*, pour le moment de l'enlèvement de Fanny par José Augusto, où l'héroïne rêve (ou se souvient) de sa rencontre avec Camilo qui la prévient du danger de cette liaison. Ou bien lors de l'hallucination de José Augusto, qui croit voir Fanny s'approcher de lui et monter sur une calèche, comme si elle l'attendait. Dans ces deux extraits, rien dans l'éclairage de l'image, ni dans le montage, ni dans la bande sonore ne laisse supposer qu'il ne s'agit pas d'un événement censé être « réel » dans la diégèse du film. « Je ne peux pas filmer le rêve de quelqu'un quand il dort [...] je ne filmerai pas la pensée, la conscience, le rêve, la voix *off* de l'imagination⁷⁹ », a avoué Manoel de Oliveira. Ce que

⁷⁷) Nous ne voulons à aucun moment émettre un jugement de valeur concernant la qualité des images des films d'Oliveira, qu'il s'agisse d'images plus contrastées ou moins contrastées. Notre but est seulement d'analyser plus longuement les images qui sont le résultat d'un travail d'éclairage plus personnel (images contrastées, globalement plus sombres) dans la mesure où elles échappent à un traitement de la lumière devenu conventionnel dans le cinéma dominant et qu'elles sont le socle sur lequel reposent les partis pris esthétiques du réalisateur.

⁷⁸) Voir annexe II.

⁷⁹) « Le ciel est historique », art. cit., p. 146. Ce propos peut aussi nous amener à relativiser le discours du cinéaste autour de ces films puisque nous avons bel et bien vu, au moins une fois, le réalisateur filmer la voix *off* de l'imagination dans le dialogue mental entre Teresa et Simão dans *Amour de Perdition*, cf. infra chapitre V, 5.1.4, p. 376.

le réalisateur semble dire par là, c'est qu'il ne va pas filmer ces moments selon les conventions de l'image filmique dominante. En effet, dans ces séquences, il n'existe ni effet photographique de flou, ni surimpression, ni changement de lumière, ni, encore moins, jeu d'acteur dénotant un malaise physique : rien de ces « signes universels dispensables à la transmission du sens⁸⁰ ». La vraie nature de ces scènes ne sera dévoilée qu'après-coup, lorsque le rêve ou l'hallucination se dissipent comme ils sont apparus, subtilement.

Cette volonté de démarquer son image des images dominantes ou télévisuelles grâce à un éclairage personnel, plus obscur, est constante chez Oliveira. Elle peut néanmoins être délaissée ou s'estomper si les conditions de tournage et de production l'exigent. C'est le cas des tournages qui comptent beaucoup de séquences en extérieurs comme *NON ou la vaine gloire de commander*, *Voyage au début du monde* et *Un film parlé*. Ces contraintes naturelles qui empêchent le réalisateur de rendre l'image de son film aussi obscure qu'il l'entend sont, bien évidemment, relatives et minoritaires et ne compromettent guère la liberté de création du réalisateur. Le meilleur exemple de cette relativisation est l'image dans des films comme *Le Jour du Désespoir*, *Parole et Utopie* et *Le Cinquième Empire* qui, bien que censés « jeter de la lumière » sur un personnage historique avec une précision documentaire et en respectant les sources écrites, sont loin d'être éclairés à la manière d'un document visuel didactique ordinaire.

3.2.1. L'obscurité, un souci du cinéma portugais ?

*« Il faudra donc faire appel au noir
et l'inciter au combat ;
combattre la toute puissance amorphe de la lumière⁸¹. »*
Paul Klee

Manoel de Oliveira n'est pas le seul réalisateur portugais à se soucier de l'éclairage trop voyant ou à fuir une image filmique trop éclairée. Mário Barroso, chef opérateur d'Oliveira, raconte souvent que l'autre grand réalisateur portugais, João César Monteiro, ne voulait pas d'éclairage traditionnel dans les films sur lesquels il a travaillé, *La Comédie de Dieu* (1995), *Le Bassin*

⁸⁰) M-C Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1970, p. 17.

⁸¹) P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 63.

de *J.W* (1997) et *Les Noces de Dieu* (1999)⁸². En effet, Monteiro opte très souvent pour un respect de l'éclairage naturel du décor, ce qui transforme le corps des acteurs en silhouettes mouvantes. La collaboration entre le réalisateur et le chef opérateur « donnera lieu à un nouveau mode de filmage, dominé par le plan large et fixe, où la quasi-absence d'éclairage artificiel permet l'accueil des contre-jours et des fausses teintes⁸³. » Mário Barroso se souvient que, dans la première version, quelques séquences de *La Comédie de Dieu* avait été tournées avec un autre chef opérateur qui « avait en tête les critères de la comédie traditionnelle : avec de la lumière partout [...] joyeux, clair et coloré. » Lorsque Barroso reprend le poste, ils tournent à nouveau entièrement toutes les séquences, en faisant « plus sobre : de temps en temps, on apportait un peu d'éclairage, très peu, guère visible⁸⁴. »

D'une manière générale, le cinéma portugais contemporain est très enclin à investir l'image d'une obscurité dérangeante qui devient, en fin de compte, un point commun fort entre des réalisateurs comme Paulo Rocha, Pedro Costa, Teresa Villaverde et João Pedro Rodrigues, cinéastes qui viennent pourtant d'univers distincts et qui traitent de thématiques différentes avec des approches souvent éloignées. Cette liberté d'éclairage envers les décors et les corps d'acteurs n'est qu'un aspect de la liberté de création et de production plus générale de la majorité des films qui sont produits dans le pays. Le réalisateur João Botelho en témoigne :

« il y a une chose qui nous distingue par rapport aux autres : au Portugal il n'y a pas, pour l'instant [...] le poids insupportable des règles du marché. Et une autre, qui n'a pas de prix : la liberté dont on jouit. On a tendance à la diminuer, de plus en plus, mais je suis encore le responsable de tout ce qu'il y a dans mes films, le bon et le mauvais⁸⁵. »

Cette liberté expérimentée par certains cinéastes, dont Oliveira et Monteiro sont les meilleurs exemples, affecte directement le travail du directeur de la photographie. Le risque d'une image pas assez exposée au point de ne rien laisser voir sur la pellicule équivaut à celui expérimenté par le monteur lorsqu'Oliveira insiste pour faire peu de prises ou lorsqu'il réduit les choix de montage en excluant, par exemple, le champ-contrechamp. Le souci d'Oliveira de singulariser son image à travers l'éclairage et de l'éclairer le moins possible s'opère parfois contre l'avis du directeur de la photographie lui-même. Renato Berta se souvient qu'il s'agit d'une préoccupation constante de la part du cinéaste. Pendant le tournage du *Principe de l'Incertitude*,

« Manoel ne cessait de répéter : 'mais là c'est trop clair, c'est trop clair'. Je lui ai dit : 'je peux fermer le diaphragme, mais après il n'y aura plus de lumière, on verra rien'. Il pousse le directeur de la photo à prendre des risques, au niveau de l'exposition de la pellicule à la lumière⁸⁶. »

⁸²) Cf. entretien du directeur de la photographie à Jérôme Bourquin et Raphaël Oesterlé in *Décadrages* n° 10, printemps 2007.

⁸³) *Id.*, p. 62.

⁸⁴) Propos de Mário Barroso in *Pour João César Monteiro, « Contre tous les feux, le feu, mon feu »*, Yellow Now, Paris, 2004.

⁸⁵) Interview de João Botelho par João Mário Grilo, reprise dans *O cinema da não-ilusão, op. cit.*, p. 38.

⁸⁶) Voir annexe II.

Le professionnel de l'image, ainsi que le monteur et l'acteur, comme nous l'avons vu, est constamment mis à l'épreuve par le cinéaste. Ce danger du processus créateur de Manoel de Oliveira pousse alors à une attitude active, voire défiante, de la part du collaborateur de création : il ne se plie alors pas simplement aux ordres du réalisateur, mais il lui offre, à travers le dialogue, une solution satisfaisante à un problème d'ordre matériel ou symbolique. Cette entente issue d'un dialogue complice donne le ton des collaborations durables que le réalisateur établit avec quelques membres de son équipe comme le résume Berta :

« Les décisions passaient bien évidemment par un dialogue. Et peu importe qui a le dernier mot dans ce choix, de toute façon, le choix dernier appartient toujours au metteur en scène. À partir d'un moment, on ne sait plus qui a déterminé un choix lié à l'image, ni quand ce choix a été fait⁸⁷. »

Si l'harmonie d'opinions et le partage de choix esthétiques est très prolifique pour le cinéma, elle peut néanmoins rendre hasardeuse la tâche du chercheur qui se penche sur le processus collaboratif d'un réalisateur. Malgré la relativisation de l'apport créatif du collaborateur, toujours réclamée dans les discours de monteurs et de directeurs de la photographie notamment, nous estimons que le décortiquer et l'étudier permet de mieux comprendre à la fois l'œuvre finie et les processus créateurs de cinéastes et de professionnels du cinéma.

3.2.2. L'obscurité : les méthodes

La méthode pour atteindre l'image obscure voulue par Manoel de Oliveira à l'époque de la tétralogie, et renouvelée par la suite, est appliquée sur deux fronts distincts. Premièrement, elle investit une dimension générale de l'image, par l'augmentation du contraste entre zones d'ombres et zones exposées ou surexposées. Cette technique fait de n'importe quelle surface blanche qui apparaît à l'image (tissus, murs et même visage humain) une zone de reflet de lumière : la nappe blanche ruisselante qui illumine le visage des personnages lors du premier dîner chez José Augusto, la robe translucide de Fanny ainsi que son visage livide lorsqu'elle est soupçonnée d'infidélité et tout au long de sa déchéance amoureuse (*Francisca*) ; les robes blanches de bonnes sœurs du couvent où Teresa va s'enfermer, l'apparition de l'esprit de Teresa à Simão (*Amour de Perdition*) – image 26. Les zones exposées sont donc souvent surexposées grâce, bien évidemment, à cette impression de noirceur qui domine l'image de ces deux films.

Deuxièmement, Oliveira agit sur le corps des comédiens, qu'il place, immobiles, dans une zone d'ombre complète ou relative lorsqu'ils disent leur texte : Simão en partant de la maison familiale, la lecture-écriture de la première lettre de Teresa à Simão depuis le couvent, le tête-à-tête entre Mariana et Simão dans la prison, la plupart des apparitions du héros emprisonné

⁸⁷) *Id.*

(*Amour de Perdition*) ; José Augusto lorsqu'il explique qu'il va enlever Fanny, la servante Franzina dont une partie du visage seulement est visible lors de son face à face terrifiant avec son patron (*Francisca*) – dernier plan de l'image 21. Outre l'éclairage sombre, les acteurs, lorsqu'ils disent leur texte, sont souvent placés dans la profondeur de champ, à l'arrière-plan de l'image ou dans un plan d'ensemble, ce qui masque, voire enlève, toute charge dramatique sur leurs visages.

Après la tétralogie, Oliveira réitère ce parti pris de cacher une partie du corps de l'acteur par des effets d'ombre, comme le montrent de nombreux exemples : la rencontre amoureuse devant le palais entre Margarida et le Vicomte d'Alvalada, guettés par le jaloux don João (*Les Cannibales*) ; les plans de Camilo frappé par la cécité (*Le Jour du Désespoir*) ; Raskolnikov tuant la vieille usurière et cachant son meurtre (*La Divine Comédie*) ; les moments de solitude du Père Vieira en prison (*Parole et Utopie*, image 27) ; tous les plans dans le couloir de la maison d'Antonio Clara (image 28), Camila priant Sainte Jeanne D'Arc dans la petite chapelle (*Le Principe de l'Incertitude*) ; le premier entretien entre D. Sebastião et deux de ses conseillers (*Le Cinquième Empire*) – image 29 ; et enfin plusieurs scènes du *Couvent* (la première rencontre entre le professeur Padovic et Piedade ainsi que leurs face à face, intellectuels ou séducteurs, dans la bibliothèque ; le jeu nocturne du chat et de la souris auquel se livrent Michael et Hélène ; Baltar illuminé par une lumière rouge dans son bureau ; Hélène et Baltar dans la caverne de Lucifer ; les rêves nocturnes de Piedade et Hélène).

L'éclairage du *Couvent* est d'ailleurs globalement l'un des plus obscurs de l'œuvre d'Oliveira et correspond à la démarche explicite du réalisateur d'utiliser la photographie pour créer une ambiance de mystère et de ténèbres. Finalement, cette volonté de noircir l'espace occupé par l'acteur n'est qu'une sorte de préparation pour le long contre-jour dans lequel Bulle Ogier et Michel Piccoli sont plongés lors de la séquence du dîner dans *Belle Toujours*. Ce moment où l'obscurité domine le corps de l'acteur dans sa totalité relève néanmoins d'une volonté esthétique et créatrice distincte, qui sera analysée par la suite.

La démarche d'Oliveira par rapport à l'éclairage des corps représentés dans son image et son refus de l'image complète ou pleinement illuminée s'inscrit dans la distinction qu'Heinrich Wölfflin fait entre le style pictural et le style linéaire.

« Dans la *Cène* de Vinci, pas une seule des vingt-six mains, celles du Christ et des douze apôtres, n'est « tombée sous la table » [...] dans un portrait subjectif comme celui de Syndics, de Rembrandt, avec ses six personnages, cinq mains sur douze sont visibles. L'image complète est devenue l'exception, alors qu'elle était autrefois la règle⁸⁸. »

« Pictural » et « linéaire » sont deux styles artistiques de représentation identifiés par H. Wölfflin à partir du XVI^e siècle dans le domaine de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, dont l'opposition classique, pour les tableaux et dessins, est celle qui sépare Dürer (linéaire) de Rembrandt (pictural). Pour la peinture, qui nous intéresse davantage ici car plus applicable au dispositif cinématographique, entrent en jeu non seulement les effets de clair-obscur qui

⁸⁸) H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Brionne, Gérard Monfort, 1984, p. 225.

définissent l'image, mais également les rapports entre masse et contour, entre ligne et contenu. Dans son essai sur l'art des peintres dits « modernes » (Matisse, Cézanne, Manet), Merleau-Ponty défend que « la ligne n'est plus, comme en géométrie classique, l'apparition d'un être sur le vide du fond ; elle est, comme dans les géométries modernes, restriction, ségrégation, modulation d'une spatialité préalable⁸⁹. »

À la « netteté presque métallique des lignes et des figures » avec leurs « formes mesurables et limitées » du style linéaire, les peintres du XVII^e siècle ont préféré l'« interdépendance toujours plus étroite des lumières et des ombres » et l'idée du mouvement qui se propage « à l'ensemble des choses, des frontières estompées [...] qui favorise[nt] la liaison des formes entre elles », caractéristique du style pictural. « Il s'agit bien de deux conceptions du monde, différemment ordonnées quant au goût et à l'intérêt qu'elles supposent pour les choses de la vie⁹⁰ », résume Wölfflin.

Au cinéma, en effet, la séparation entre style linéaire et style pictural s'appuie sur la vraisemblance de la représentation. Wölfflin résume ainsi la différence entre ces deux styles dans la représentation de la nature :

« Le style linéaire est celui d'une certitude plastiquement éprouvée. La limitation des corps, à la fois vigoureuse et claire, donne au contemplateur l'assurance de toucher la réalité avec les doigts [...] Le style pictural a renoncé plus ou moins complètement à présenter la chose telle qu'elle est [...] L'un est l'art de ce qui est, l'autre l'art de ce qui paraît⁹¹. »

Cette distinction de Wölfflin entre « être » et « paraître » s'approche des réflexions d'Arnheim sur l'importance de la lumière dans la reconnaissance des choses du monde⁹². C'est dans le sens de ces deux théoriciens qu'Oliveira utilise l'ombre ou le noir pour faire entrer le doute dans son image, ou du moins empêcher la reconnaissance ou l'affect immédiats. Si l'on ne peut pas clairement voir les choses, on ne les reconnaît donc pas immédiatement. Ce manque d'identification immédiate brouille la compréhension du spectateur, comme aime tant le faire Manoel de Oliveira. Dans son souci pictural de représentation du monde, le cinéma d'Oliveira se sert non seulement de l'éclairage, mais aussi du cadre, comme instruments pour imprimer à l'image une dimension d'artificialité et d'anti-illusionnisme, comme lui ont servi la direction d'acteurs et les choix de montage.

⁸⁹) M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁰) Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 21.

⁹¹) *Ibid.*, p. 24. Wölfflin est pourtant conscient de la vulgarisation de cette définition des styles de présentation établis depuis l'Antiquité : le style linéaire « nous donne les choses telles qu'elles sont », le style pictural, « telles qu'elles paraissent ». Le théoricien justifie l'utilisation d'un tel aphorisme en confirmant l'existence d'un style « objectif en soi » et d'un autre « que l'on peut nommer subjectif et qui a pour principe de présenter l'image des choses. » Erwin Panofsky, de son côté, critique ouvertement cette opposition structurelle, entre « l'œil » et l'« état d'esprit » comme définisseurs d'un rapport au monde, in « Le problème du style dans les arts plastiques » (1915), repris notamment dans *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Editions de Minuit, 1975, p. 183-196.

⁹²) Cf. *Le cinéma est un art*, *op. cit.*, p. 126.

3.2.3. Approcher la « véritable obscurité »

L'obscurité de l'image des films de Manoel de Oliveira que l'on a cités précédemment et qui sont nettement influencés par le style pictural, est pourtant relative et ne comprend ni l'image ni le film dans leur totalité. « Toute véritable obscurité est anti-artistique. Il y a cependant une clarté de l'obscur⁹³ », défend Wölfflin. Pendant quelques brefs moments, l'image oliveirienne s'approche grandement de cette « véritable obscurité », notamment pendant la tétralogie, comme dans les longues séquences de la rencontre entre Teresa et Simão et le guet-apens que ce dernier tend à Baltazar et à ses hommes (*Amour de Perdition*). Dans ces plans, les corps des acteurs évoluent au milieu d'une obscurité quasi-totale et l'on distingue avec difficulté le corps des acteurs dans le noir qui engloutit l'image (image 30). Plus tard, dans un film comme *Le Couvent*, Oliveira explore et augmente les effets esthétiques de cette obscurité qui domine presque un tiers du film – profusion de séquences de nuit et d'intérieurs jours très sombres.

Plus récemment, dans une démarche créatrice analogue, le cinéma d'Oliveira peut se charger d'une noirceur qui atteint plus spécifiquement le corps de l'acteur plutôt que l'image dans son ensemble, comme les corps en silhouette dans *Le Cinquième Empire* et *Belle Toujours*. On peut rapprocher ce contre-jour total des instants d'obscurité quasi-totale d'*Amour de Perdition*, *Francisca* et *Le Couvent*, qui appartiennent à la même démarche créatrice, bien qu'ils entraînent des résultats différents à l'image : la silhouette garde la ligne mais brouille le contenu, les plans globalement peu éclairés brouillent et mélangent ces deux instances.

3.3. Le cadre mobile : de l'étourdissement du *Passé et le Présent* aux recadrages de *Francisca* et *Amour de Perdition*.

« La force vient de la fixité.
C'est Bresson qui m'a enseigné ça
avec Le Procès de Jeanne d'Arc.
On peut appeler ça l'objectivité⁹⁴. »
Manoel de Oliveira

Les films de la tétralogie se démarquent fortement de la suite de la filmographie d'Oliveira par l'utilisation du cadre. Nous avons déjà annoncé la singularité que représente *Le Passé et le Présent* dans le traitement de l'espace, du découpage des séquences et de la mobilité du cadre. Il s'agit en effet de l'œuvre du réalisateur où le cadre est le plus mobile, jusqu'à l'étourdissement. La

⁹³) Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 224.

⁹⁴) « Godard et Oliveira sortent ensemble », art. cit., p. 28.

caméra suit de manière frénétique les chassés-croisés amoureux des bourgeois dans la villa de la morbide Vanda, femme qui idolâtre ses maris uniquement après leur décès. Ce film est l'un des seuls d'Oliveira qui peut appartenir à un genre cinématographique attesté, plus précisément à un sous-genre : la comédie noire ou la comédie de mœurs. Cet ancrage générique impose au film un traitement de l'espace précisément codé⁹⁵.

En effet, Oliveira essaye dans ce film tous les types de mouvements d'appareil et de recadrages possibles : des panoramiques horizontaux et verticaux, des pivotements dans l'axe de la caméra, des mouvements de caméra à l'aide d'une grue suivant à plusieurs reprises les grilles de la maison jusqu'à l'ouverture du portail par le majordome, de longs *travellings* suivant les personnages dans la scène du jardin et du cortège funèbre. Ces mouvements de caméra sont rapides et donnent une impression d'agilité aux séquences et aux dialogues. Dans *Le Passé et le Présent*, le recadrage a clairement la fonction de remplacer le montage et d'assurer le découpage des séquences. Ce n'est pas tant un détail du décor que va chercher le recadrage, comme c'est le cas pour *Amour de Perdition* ou *Francisca*, mais plutôt un autre angle de l'action, une manière de suivre de très près les personnages qui bougent sans arrêt. La présence d'un grand nombre de personnages, qui sont tous en train de vivre des drames particuliers à côté du grand drame principal, celui de Vanda, ne laisse guère de place pour faire vivre les détails du décor. Que ce soit par la coupe franche ou par le recadrage d'un détail révélateur, la caméra les accompagne, les suit, les ausculte, et elle le fait avec une vivacité jamais égalée par Oliveira⁹⁶.

Oliveira s'est déjà expliqué sur son envie de marquer la différence avec le langage théâtral dans cette adaptation filmique (cf. supra chapitre III, p. 179) et de créer une œuvre au cadre très mobile pour la distinguer du statisme de son œuvre précédente (cf. supra chapitre III, note 168, p. 203). L'incessante mobilité du cadre et sa fonction de recadrage en remplacement de la coupe franche sont dans ce film la règle absolue, mais cette dimension existe également, bien qu'amoindrie, dans les autres films qui composent la tétralogie.

En effet, dans *Amour de Perdition* et *Francisca*, le cadre est plus mobile que l'impression de statisme des acteurs ne le laisse croire. Il existe même des séquences découpées de manière tout à fait conventionnelle, morcelées en plans courts donnant à voir plusieurs points de vue du même événement comme celle de la préparation du bal et de l'anniversaire de Teresa (*Amour de Perdition*). De la même façon, la caméra est amenée à opérer de grands déplacements, en variant le cadre, pour suivre les personnages dans leurs trajets, comme la promenade à cheval de Camilo et José Augusto dans *Francisca* ; le duel auquel participe un oncle de Simão Botelho, le *travelling* qui

⁹⁵) Marc Vernet dit que « chaque genre requiert un ensemble de codes cinématographiques qui lui est particulier », qu'il s'agisse de l'utilisation de l'éclairage, du cadrage, du montage ou de la couleur, « Genre », art. cit., p. 112. R. Moine parle du niveau syntagmatique de caractérisation des genres, qui correspond à la question « comment c'est dit ? », *Les genres du cinéma*, op. cit., p. 21.

⁹⁶) Cf. l'anecdote racontée par Manoel de Oliveira sur la difficulté de mettre en place les mouvements de caméra dans ce film avec des « *travellings* qui parfois atteignaient dix-sept positions différentes [...] le machiniste a pris la fuite et il a fallu en chercher un autre », *Conversations avec Manoel de Oliveira*, op. cit., p. 45.

accompagne la sœur de Simão venue toquer à la porte de sa chambre, la rencontre entre Teresa et le cousin Baltazar sous le grand arbre dans *Amour de Perdition*. À l'exemple du *Passé et le Présent*, le cadrage de ces deux films va servir, avant tout, à varier l'angle de la prise de vue et à remplacer le montage par la coupe franche. D'un autre côté, au contraire de l'œuvre qui ouvre la tétralogie, ce recadrage va, parfois, chercher un détail de l'image ou du corps de l'acteur pour le mettre en avant.

La plupart des recadrages dans *Amour de Perdition* et *Francisca* recourent au *travelling* optique, appelé couramment *zoom*, pour resserrer le cadre sur un détail du décor ou sur le corps de l'acteur. « Mouvement d'appareil » étrange qu'est ce *travelling* optique, puisqu'il change complètement, et souvent plus brusquement qu'un « *travelling* réel⁹⁷ », l'image présente dans un cadre alors que la caméra reste fixe. Les recadrages sur des morceaux du décor (les grilles de la maison de João da Cruz, l'ombre portée des grilles de celle de Simão dans *Amour de Perdition* ; les détails des fenêtres dans les deux films) ou sur des objets (l'encrier de Simão) n'apportent guère d'éléments informatifs à l'histoire. Au contraire du recadrage sur le poulet rôti qu'offre Mariana à Simão (plan maintes fois analysé comme révélateur des intentions ouvertement sexuelles – quoique sagement refoulées – de la jeune fille envers le héros), la plupart des recadrages de ces deux films n'a qu'un impact formel sur le récit, lié bien évidemment au basculement de l'échelle de plans. Ils ne sont pas non plus assez fréquents pour représenter un ébranlement de la continuité narrative comme dans l'utilisation des plans de détail introduits par la coupe franche. Nous avons vu qu'Oliveira préférait se servir de figures de rhétorique ou de procédés qui ne sont pas justifiés par un « besoin » dramatique immédiatement déchiffrable. La position d'Oliveira s'éloigne encore une fois de celle de Jean Mitry pour qui, « l'essentiel, dans tous les cas, est une justification – physique, dramatique ou psychologique – des mouvements de caméra⁹⁸ ». La seule justification dramatique relève cependant d'une démarche bien particulière à l'univers du réalisateur. Étant donné que, dans ces deux films, le texte dit par la voix *off* – celle du narrateur ou des personnages – possède une fonction narrative éminente, ces *zooms* sur le décor ou sur un objet servent ainsi à diriger l'attention du spectateur sur ce qui est en train d'être dit, ce qui est une manière ne pas laisser l'image en concurrence avec la parole, véritable obsession d'Oliveira.

D'un autre côté, et faisant ici figure d'exception, le mouvement en direction du détail du corps des personnages montre la volonté de valoriser le visage de l'acteur : lorsque Teresa écrit/dit ses lettres à Simão ; Fanny, mise à terre par la violence d'une gifle de José Augusto ; le large mouvement d'aller-retour partant du corps de José Augusto et revenant à lui lorsqu'il découvre les lettres de Fanny à Camilo, etc. L'un de ces mouvements est néanmoins empli de

⁹⁷) Dans *Esthétique du film*, *op. cit.*, p. 29, J. Aumont, A. Bergala, M. Marie et M. Vernet listent le *zoom* parmi les mouvements d'appareil. J. Mitry, de son côté, utilise le terme « *travelling* réel » pour décrire le « 'chariotage' de la caméra sur une plate-forme montée sur rails ou sur roues caoutchoutées », *Esthétique et Psychologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 95 et 258.

⁹⁸) J. Mitry, *Esthétique et Psychologie du cinéma*, *op. cit.*, p. 259.

dérision envers l'acteur, celui où la caméra s'approche du père de Teresa en le laissant pourtant dans le flou alors que le point est fait sur le visage de Teresa, dont on voit le reflet dans le miroir⁹⁹ (image 31). Dans la suite de la filmographie d'Oliveira, le réalisateur semble avoir suivi, cette fois-ci, l'appréciation de Jean Mitry sur le recadrage, dont il pense qu'il a « tourné rapidement au poncif¹⁰⁰ ». En effet, chez Oliveira, le déplacement progressif du cadre s'approchant du visage de l'acteur pour souligner une montée dramatique disparaît au fur et à mesure que le réalisateur privilégie la caméra immobile et d'autres parties du corps de ses comédiens. Dans ce sens, le découpage plutôt conventionnel d'un film comme *La Lettre*, qui recourt aux recadrages optiques et aux mouvements d'appareil pour suivre les déplacements des personnages, y compris un *travelling* rapide (derrière les grilles du Jardin du Luxembourg pour suivre la poursuite de Mme de Clèves par Pedro Abrunhosa), relève plutôt de l'exception.

Cette espièglerie envers ses interprètes, matérialisée dans le mépris pour leurs visages, symbole de la noblesse de l'acteur, on la trouve à deux reprises dans *Francisca*. D'abord, lorsque José Augusto apprend la trahison de Fanny, le réalisateur resserre le cadre sur les mains du personnage en train de manipuler les lettres compromettantes. Ensuite, lorsque le plan s'élargit à partir des deux doigts de José Augusto, appuyés par inadvertance sur la table, pour ensuite le montrer tout entier en train de parler avec ses amis. Le détail est certes mineur, mais il sert, comme celui des pieds de Piccoli, d'élément déclencheur à toute une séquence.

3.3.1. Un cinéaste des plans fixes ?

Souvent cité, dans les discours parfois réducteurs de la critique, comme un cinéaste ayant une nette préférence pour les plans fixes, Oliveira prouve, lors de ce moment fondateur qu'est la tétralogie des amours frustrées, que son cinéma prend sa source dans une logique de déplacements d'appareil tout autant que dans la fixité du plan. Il est vrai que, la plupart du temps, le réalisateur n'abuse guère des mouvements d'appareil, qu'il vise l'objectivité de la mise en scène par l'économie des changements de points de vue et le maintien du plan, comme il en témoigne :

« On peut toujours bouger la caméra dans un documentaire mais pas dans un film de fiction. Dans le documentaire, c'est le réalisateur qui montre. Dans la fiction, le réalisateur doit être oublié, dans la mesure où l'on n'y parle pas à la première personne [...] La caméra si elle ne bouge pas, n'est le regard de personne. C'est un regard qui, parce que neutre, devient objectif [...] avec le plan que j'appelle neutre, je veux dire que le réalisateur ne se fait pas sentir, se fait absent.¹⁰¹ »

⁹⁹) Ce moment renvoie à celui de *Party*, analysé précédemment, où le point est fait sur le poisson empaillé ou sur les statuettes posées sur la table, laissant les acteurs dans le flou.

¹⁰⁰) *Id.*, p. 258. Mitry critique également « l'abus du champ-contrechamp », un autre conseil qu'Oliveira semble avoir suivi de manière encore plus convaincue.

¹⁰¹) Entretien de Manoel de Oliveira à Antoine de Baecque, *Zeuxis* n° 1, automne 2000, p. 46.

Ces propos d'Oliveira évoquent un certain nombre de problèmes liés à cette idée d'objectivisation rattachée au plan fixe. Le cinéma classique hollywoodien nous a justement habitués à voir les constants changements de points de vue et les mouvements de caméra comme des règles formelles et narratives. C'est à un tel point que beaucoup de films faits dans ce système standardisé de cadrage et de découpage ne gardent guère de traces personnelles puisqu'ils semblent tous formellement très proches. Ainsi, lorsqu'un réalisateur ose casser cette règle de la profusion de mouvements et de changements de points de vue, il en fait un trait singulier de sa façon de voir le monde et, par conséquent, impose sa subjectivité de créateur et son style particulier.

Même si Oliveira ne pousse pas au paroxysme l'utilisation de plans fixes, ils sont bel et bien présents dans un grand nombre de ses œuvres, ce qui parfois lui vaut la réputation erronée d'être un cinéaste des plans statiques. Regina Guimarães et Saguenail ont d'ailleurs remarqué l'erreur d'appréciation à laquelle mène ce jugement souvent péjoratif lorsqu'ils listent toute une série de « *travellings* magistraux » dans les films du réalisateur¹⁰². En effet, Oliveira n'a réalisé qu'un film où la suprématie du plan fixe n'est quasiment jamais ébranlée par le déplacement du cadre. C'est *La Divine Comédie*, composé entièrement de plan fixes à l'exception de celui où la caméra bouge pour suivre le déplacement d'un personnage en motocyclette. Même dans ce film, l'impression de statisme du cadre est amoindrie par les constantes entrées et sorties de champ des personnages. L'importance accordée au hors-champ dans la filmographie d'Oliveira sert, assurément, de contrepoids à la sensation d'immobilité du plan fixe.

Oliveira a même fait d'un plan en mouvement, celui du paysage qui défile par la fenêtre d'un moyen de locomotion où la présence de la caméra n'est pas escamotée, l'une de ses marques stylistiques les plus facilement reconnaissables. « On peut considérer certains grands mouvements comme la signature propre d'un auteur, qui caractérise le tout d'un film ou même le tout d'une œuvre », explique Gilles Deleuze, qui souligne ainsi le rôle du déplacement de la caméra et du cadre dans la définition du style d'un auteur¹⁰³.

4. L'éclairage et le cadrage : dénonciation de l'artificialité de l'image et rupture de l'illusionnisme du récit

« *Qu'elle soit vraie (en extérieurs) ou fausse (en studio) la lumière n'est jamais naturelle*¹⁰⁴. »

C. Tesson

¹⁰²) « Anticiper l'éternité », publié originellement dans *Manoel de Oliveira*, S. Fina et R. Turigliato (dir.), Turin, 18° Torino film festival, 2000 et repris dans *O cinema inventado à letra*, A. Preto (dir.), *op. cit.*, je traduis.

¹⁰³) *L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 35. L'assertion de Deleuze prend en compte également les mouvements internes au plan comme ceux entre objets et personnes dans l'analyse que Rohmer fait de *Faust*, de Murnau.

¹⁰⁴) C. Tesson, Y. Lardeau, « Dreyer en images », *Cahiers du Cinéma* n° 354, décembre 1983.

La conception de l'éclairage et du cadrage dans un film, si importants dans la définition du style et du ton d'une œuvre cinématographique en conditionnant sa réception, sont les lieux privilégiés de l'investissement du metteur en scène pour développer ses partis pris esthétiques. Par l'éclairage et le cadrage, Manoel de Oliveira et ses chefs opérateurs exhibent la vraie nature de leur image filmique, à savoir une représentation qui ne se confond pas avec la réalité. « Le cinéma est un miroir et dès *Douro*, Oliveira a tenu à souligner que ce que nous voyons dans un film est un reflet, juste une image et non la réalité elle-même¹⁰⁵. » Cet investissement de l'image par un parti pris si prégnant dans sa mise en scène, Oliveira et ses collaborateurs l'exercent sur différents fronts, qu'il s'agisse de la lumière naturelle ou de la lumière artificielle, du cadre mobile ou du plan fixe.

Cette volonté de détruire la notion d'illusionnisme propre au cinéma, autrement dit, de s'opposer à « la croyance provoquée par la fiction¹⁰⁶ » passe, chez le réalisateur portugais, par une perversion des codes de l'image filmique : le refus de l'interprétation naturaliste dominante des acteurs ; l'utilisation non-conforme à la règle de leur corps et de leur mouvements corporels ; le refus de l'utilisation des figures classiques du découpage (champ-contrechamp) ; la dissémination de plans de détail ou de plans de déplacement qui bouleversent le déroulement du récit, etc. L'utilisation de l'éclairage et du cadrage va dans le même sens : aller contre « l'impression de réalité » en refusant l'emploi de la lumière et des limites spatiales de l'image de façon rendue conventionnelle par le cinéma dominant. Ici, on pourrait employer encore le terme de « partis pris d'éclairage et de cadrage » pour décrire l'investissement singulier d'Oliveira dans ces moments de mise en scène. Ces partis pris sont assurés par des démarches créatrices diamétralement opposées. D'abord, par celle qui vise la moindre intervention, à des degrés divers, dans le monde représenté (choix du plan fixe, respect de la lumière naturelle). Ensuite, par celle d'une pleine intervention visant à soustraire volontairement – et parfois violemment – une partie de la visibilité de l'image (par des effets d'éclairage ou de cadrage).

Avant d'entamer l'analyse de ces moments créateurs d'artificialité, il faudrait revenir sur des termes qui vont être désormais souvent utilisés. C'est le cas d'« artificiel » et de « naturel », tout comme leurs dérivés, « artificialité » et « naturalisme ». Ils doivent être employés avec précaution puisqu'ils ne définissent pas moins que les principales natures de la lumière utilisées dans les processus de captation de prise de vue. Ainsi, la « lumière naturelle » est celle qui est obtenue à travers les éléments naturels (le soleil, la lune), même si on peut toujours jouer avec ces sources d'éclairage, soit en créant des effets d'ombre, soit en mettant des filtres à la caméra pour varier l'intensité de la lumière, soit en les traitant *a posteriori* pendant l'étalonnage. Les directeurs de la

¹⁰⁵) Y. Lardeau, P. Tancelin, J. Parsi, *Manoel de Oliveira, op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁶) J. Aumont, M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma, op. cit.*, p. 125.

photographie se plie à l'évidence de la difficulté de travailler avec la lumière naturelle. « Je n'aime pas qu'on me dise ta lumière [...] si on est à l'extérieur, c'est la lumière de Dieu¹⁰⁷ », dit Renato Berta. Quant à William Lubtchansky, il constate, non sans humour, qu'« en extérieur, l'opérateur devient le bon Dieu¹⁰⁸ ».

D'un autre côté, la « lumière artificielle » est celle obtenue par la manipulation d'une source artificielle, qu'elle provienne directement de la nature (le feu de bois) ou qu'elle soit fabriquée par l'homme (une ampoule). Henri Alekan envisage même une sous-forme de lumière, la « lumière naturaliste », qui serait « l'imitation de la lumière naturelle, par reproduction de ses effets¹⁰⁹ ».

Par ailleurs, lorsque l'on utilise le terme d'« artificialité » pour parler de l'image filmique dans son ensemble, cela veut dire que l'on met l'image analysée en relation avec l'histoire des images, notamment celles du cinéma commercial, et que l'on arrive à la conclusion qu'elle détourne certaines règles, spécifiques ou non au dispositif cinématographique. Ce détournement est le symptôme de partis pris esthétiques et personnels qui singularisent cette image par rapport aux autres images dites conventionnelles ou réalistes. Pour André Michotte, le caractère « artificiel » de certaines images peut apparaître grâce à « la limitation de la similitude à quelques aspects de l'objet représenté¹¹⁰ ». Une fois de plus, la ressemblance avec un objet ou une situation présente dans le monde de la nature est évoquée. L'écart de vraisemblance de la représentation envers une réalité concrète, entraîné par le manque de données, est l'élément principal de cette artificialité. Dans le cas de l'image oliveirienne, la « limitation de similitude » est produite sur deux fronts différents. Premièrement, par la déviation ou perversion des codes établis dans l'histoire des images cinématographiques ; ensuite, par l'élimination complète de caractéristiques ou de données physiques et perceptives d'un objet ou d'une situation.

Dans le premier cas, il est possible de qualifier d'« images artificielles », notamment par rapport à l'éclairage en couleur, certaines images de Jean-Luc Godard : dans *Pierrot le Fou* (1965), lorsque l'on voit Jean-Paul Belmondo flâner dans une soirée mondaine et passer d'un plan éclairé avec une lumière bleue à un autre éclairé de rouge ; dans le même film, lorsqu'il fuit avec Anna Karina, la lumière censée être celle de poteaux électriques qui se reflètent sur la vitre de la voiture sont incompatibles (reflets verts et rouges du côté de la passagère, bleu et blanc du côté du chauffeur) ; ou bien les changements abrupts de lumière dans la séquence initiale du *Mépris* (1963). Chez Oliveira, néanmoins, ce procédé de changement brusque de lumière n'est pas utilisé,

¹⁰⁷) « Entretien avec Renato Berta », *Cahiers du Cinéma* n° 560, septembre 2001, p. 24.

¹⁰⁸) Propos du directeur de la photographie in *L'œuvre et le concept*, *op. cit.*, p. 295.

¹⁰⁹) H. Alekan, *Des Lumières et des ombres*, *op. cit.*, p. 128.

¹¹⁰) A. Michotte, « Le réel et l'irréel dans l'image », *Revue Internationale de Filmologie*, tome XI, n° 39, octobre-décembre 1961, p. 6. Par l'analyse des différentes catégories de portraits, Michotte essaie de démontrer la part importante « d'Irréalité » qui se dégage des structures sensorielles de perception des formes imitées ou représentées. L'auteur s'efforce également de donner à la notion « d'irréel » un contenu positif, volonté que nous étendons à la notion d'« artificialité ».

à part dans la séquence du *flashback* dans *Benilde*, et l'artificialité de l'image est dénoncée plutôt par des changements subtils de lumière.

La lumière peut devenir artificielle même au sein d'un film plus narratif et moins formellement audacieux que ceux de Godard. C'est le cas dans *César et Rosalie* (Claude Sautet, 1972), lorsque les personnages découvrent l'atelier du jeune amoureux de Rosalie complètement saccagé par la folle jalousie de César, ils se retrouvent dans la pénombre, éclairés uniquement par un faisceau lumineux qui suit leurs déplacements, notamment ceux de la vedette du film, Romy Schneider.

C'est dans ce sens que l'on peut appeler « images artificielles » celles d'*Inquiétude*, soit dans le respect de la lumière naturelle, soit dans la recherche d'une « lumière naturaliste » à travers des effets d'éclairage artificiel.

4.1. Le naturel devient artificiel : *Inquiétude*

« À partir du moment où, théâtralisée,
elle [la lumière] fait sens,
elle est de ce fait même étrangère
à la lumière du monde,
même si elle en respecte l'apparence¹¹¹. »
Fabrice Revault d'Allonnes

Le cinéma est un art qui manipule le monde « réel », le monde qu'il est censé retranscrire par le biais de l'ontologie photographique de l'image filmique. Tout comme le montage devenu la règle est celui qui suppose une intervention des instances créatrices (réalisateur et monteur) dans l'événement montré à travers la dissémination des différents points de vue, dans la conception de l'éclairage d'un film, la lumière naturelle est souvent la plus artificielle. Les propos de Jean-Pierre Oudart autour de l'« effet de réel » et de l'« effet de réalité » et les expérimentations filmiques d'Andy Warhol nous ont déjà montré la complexité de l'acte de filmer la réalité telle qu'elle nous est présentée dans le monde de la nature¹¹². En ce qui concerne la lumière, il revient au directeur

¹¹¹) *La lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1991, p. 13. Même si le qualificatif « théâtralisée » pour décrire la lumière au cinéma nous semble fort inapproprié, cette citation résume bien ce que nous voulons exposer désormais autour des ressemblances et dissemblances entre « lumière artificielle » et « lumière naturelle. »

¹¹²) Jean-Pierre Oudart, « L'effet de réel », *Cahiers du Cinéma* n° 228, mars-avril 1971, p. 19-26. Le texte d'Oudart, bien que fondateur, a demandé beaucoup de relectures, dû au caractère changeant et complexe du concept de « réel »

de la photographie de jongler avec cette lumière naturelle, de la trafiquer, parfois de la dénaturiser, pour la rendre, nous pourrions dire, « cinématographiquement naturelle ».

« La lumière qu'on appelle naturelle, à partir du moment où tu la filmes, que tu la mets sur un support, elle n'est plus une lumière naturelle. Elle est réinterprétée, ne serait-ce que par son impression sur la pellicule et les contrastes qu'on lui donne¹¹³. »

Renato Berta parle en connaissance de cause : il fait référence à l'univers oliveirien, en particulier à l'un des films considérés comme l'apogée de leur collaboration, *Inquiétude*. Pendant le tournage d'une séquence, en décor naturel, où Suzy (Leonor Silveira) et son amoureux (Diogo Doria) se promènent dans une petite barque le long d'un fleuve, la caméra suit le couple, cadré en plan moyen, avec un mouvement d'appareil horizontal. Au moment où ils arrivent sous le soleil, l'image devient subitement surexposée, perturbation qu'Oliveira juge, selon Berta, profitable à l'image. Il décide donc de garder ce « défaut », pourtant facilement corrigé par une autre prise ou pendant l'étalonnage.

Pendant d'autres scènes en lumière naturelle, l'intrusion d'effets naturels rend l'image étrangement artificielle. Lorsque Fisalina (Leonor Baldaque) va rendre visite à la Mère d'un fleuve (Irène Papas) pour la première fois, la caméra la cadre en plan d'ensemble, de dos, marchant vite et pénétrant dans un bois assez dense. Soudain, un coup de vent fait bouger les nuages et l'image subit un changement brusque de lumière, la partie du feuillage vert la plus illuminée par le soleil s'avancant progressivement vers la caméra et laissant, à la fin du plan, le premier plan de l'image complètement surexposé. À d'autres moments, moins marquants que celui-ci, la lumière naturelle va subtilement changer au cours d'une prise de vue, ce qui aura un impact direct sur l'éclairage du visage des acteurs.

Dans une volonté de contrôler de très près l'éclairage, Oliveira a toujours préféré le tournage en intérieur. Renato Berta témoigne de cette préoccupation du réalisateur en racontant les astuces qu'ils mettaient en place pour avoir des conditions de tournage en studio, même lorsqu'il s'agissait des tournages en extérieur¹¹⁴. Ironiquement, dans *Inquiétude*, notamment dans l'épisode de Fisalina, l'image se trouve complètement soumise aux changements de la lumière naturelle, changements qui peuvent créer de faux raccords de lumière mais qui dans ce film servent à renforcer le caractère de fable du récit. Oliveira et Berta avaient sagement réussi à éviter de faux raccords de lumière, plus grossiers, qui auraient pu apparaître au montage de la séquence du long dialogue dans la voiture dans *Voyage au début du monde*, en adoptant la proposition du directeur de la photographie qui avait suggéré de tourner avec deux caméras à l'intérieur du véhicule. Dans *Inquiétude*, ils acceptent cette soumission de l'homme aux forces de la nature – en

et « réalité » au cinéma. Quant aux expérimentations d'Andy Warhol, on pourrait citer *Sleep* (1963, plan fixe d'un homme qui dort pendant 5h20min), *Empire* (plan fixe de l'Empire State Building pendant 8h09 minutes) et toute la série de gros plans de personnalités de la série de *Screen tests*.

¹¹³) Propos de Renato Berta, voir annexe II.

¹¹⁴) « On couvrait une partie du décor pour ne pas être pris au piège de la lumière du jour », voir annexe II.

dernière instance le thème même du film, l'humanité *versus* la mort –, et la transforment en perturbation positive pour le plan en ajoutant une sensation d'étrangeté tout à fait riche pour la construction de l'image et du récit.

La lumière « dénonciatrice » de la vraie nature de l'image apparaît, dans *Inquiétude*, également par des effets d'éclairage artificiel, où la nature des décors se trouve complètement mise en doute. C'est le cas de la séquence où les deux dandys amoureux discutent dans la chambre de l'un d'entre eux, au moment diégétique qui correspond à la tombée de la nuit. La séquence dure plus de 6 minutes. Pendant son écoulement, il est possible d'apercevoir un net changement d'éclairage, aperçu notamment sur les ombres censées être celles de la lumière de la fin de la journée sur la fenêtre et les rideaux, ainsi que le changement de couleur du ciel. Or, *Inquiétude* est un film qui joue sans cesse avec la véracité des récits qu'il présente, notamment dans le piège qu'il tend aux spectateurs en présentant un faux-récit cinématographique, la pièce de théâtre incrustée dans le film.

Dans ce jeu de doute et de véracité autour du récit, la nature des décors est placée au centre de la démarche. Les séquences en intérieur des deux premiers récits de ce film sont quasiment toutes tournées en studio, avec les fenêtres qui s'ouvrent sur des faux paysages imprimés sur des toiles peintes. Ces artifices de décoration en studio font d'ailleurs partie de l'œuvre d'Oliveira dans son ensemble. Issus de l'univers théâtral, ils sont la règle pour des films qui s'inspirent directement du langage de la scène (*Le Soulier de Satin* et *Mon Cas*), mais apparaissent également dans d'autres films qui subissent moins l'influence du théâtre dans la décoration des espaces (*Amour de Perdition*, *Francisca*, *Parole et Utopie*, *Belle Toujours*).

Le faux paysage sur lequel s'ouvre la fenêtre de la chambre des deux amis dans *Inquiétude* et qui rappelle les paysages de Lisbonne, avec des rues escarpées bordées de maisons aux toits rouges, sert à renforcer le caractère non-illusionniste du récit – image 32. Le premier récit du film avait déjà formulé la règle de l'utilisation de ces faux fonds : par exemple, le paysage entrevu par la fenêtre de chez les voisins du Père et du Fils. Le début du deuxième récit, où l'on aperçoit pour la première fois cette fausse vue de Lisbonne, en renforce l'utilisation et, à ce stade, aucun doute ne subsiste concernant l'artificialité de ces « paysages ». Pourtant la nuit tombe sur celui qui est vu par la fenêtre des deux amis, à travers la manipulation des éclairages artificiels, qui passent des tonalités intermédiaires de la tombée de la nuit (bleu clair) à celles plus foncées de la nuit (bleu, gris). Plus tard, le plan moyen sur l'ami du héros placé devant la fenêtre revient deux fois : la première, il est devant un ciel faussement étoilé ; la seconde ajoute à cette image un faux effet de clair de lune par la fenêtre. Ce plan « nocturne » qui marque la fin du film est aussi l'apogée de l'effet de « lumière naturaliste » dans cette image. Cependant, le procédé se retourne contre lui-même et le changement « naturel » de la lumière sur le faux paysage peint sur la toile dénonce avant tout l'artificialité de ce procédé et de l'image en elle-même. Berta explique que

« pour [Oliveira], tout ce qui peut surprendre le spectateur est bienvenu. Il est intéressé par tout ce qui peut paraître non-naturaliste, même si en partant du naturalisme [sic]¹¹⁵. »

La « lumière de Berta » a déjà été utilisée pour créer d'autres effets de ce type en mettant en jeu les décors d'un film, comme dans *Smoking/No Smoking*, d'Alain Resnais. Cette façon singulière et hautement symbolique d'illuminer un décor, soit dans *Inquiétude*, soit dans *Smoking/No Smoking*, le met en relation directe avec le corps qui se trouve devant lui et contamine l'ensemble de la construction filmique. Dans le cas d'Oliveira, le rapport entre le corps de l'acteur et le décor tourne souvent autour des relations entre l'image filmique et l'art pictural.

4.1.1. L'influence singulière de la peinture

*« La peinture n'est jamais si présente
dans le cinéma que lorsqu'elle n'y est plus
que partiellement visible, car absorbée par lui¹¹⁶. »*
Alain Bonfand

Au contraire de nombreux cinéastes, qui demandent explicitement à leurs chefs opérateurs de s'inspirer de la lumière de telle ou telle peinture – l'œuvre de Peter Greenway est en ce sens exemplaire – Manoel de Oliveira ne puise guère d'inspiration dans l'art pictural. Renato Berta affirme, en effet, que le réalisateur « ne commande jamais une image en pensant à une peinture connue¹¹⁷ ». C'est pour cela que semblent inopportunes certaines analyses d'images d'*Inquiétude*, comme celle qui évoque « l'éclairage naturel d'un sous-bois digne d'une peinture de Manet¹¹⁸. » Plus qu'une allusion à l'univers pictural du peintre impressionniste, cette séquence sert avant tout à toucher à la vraisemblance du récit puisque, on le saura plus tard, cette scène en extérieurs fait partie, en réalité, de la pièce de théâtre à laquelle assistent les personnages du « récit-cadre¹¹⁹ ».

¹¹⁵) Voir annexe II. Lorsque Berta parle ici de « naturalisme », il fait en réalité référence à une non-intervention dans le monde réel laissant la lumière dite naturelle apparaître telle qu'elle est dans le film.

¹¹⁶) A. Bonfand, *Le cinéma saturé*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 33.

¹¹⁷) Voir annexe II.

¹¹⁸) P. Eisenreich, « Dictionnaire des chefs opérateurs », *Positif* n° 475, septembre 2000, p. 96.

¹¹⁹) Un effet analogue d'incongruité spatiale peut être trouvé dans *Benilde ou la vierge mère*. Alors que le récit est ouvertement donné comme étant une représentation tournée en studio (les minutes initiales), lorsque la tante de l'héroïne guette par la fenêtre, c'est un vrai jardin qui nous est donné à voir. De façon opposée, dans *Singularités d'une*

Ce qui existe bel et bien chez Oliveira, c'est l'utilisation d'œuvres picturales dans leur matérialité, comme ont pu le montrer les plans de détail d'une partie ou de la totalité d'un tableau (cf. chapitre III, p. 183). Mais cette utilisation ne prend que rarement en considération les qualités stylistiques ou thématiques de l'œuvre picturale, suivant le modèle d'analyse de Bonfand¹²⁰, ce qui singularise une fois pour toutes l'emploi du moyen pictural dans les films d'Oliveira.

D'un autre côté, le réalisateur se sert des caractéristiques de la peinture pour parler de la spécificité qui l'intéresse vraiment, celle du dispositif cinématographique. C'est le cas du court métrage *Le Peintre et la Ville*, où l'image filmique et l'image picturale se superposent par contiguïté et se complètent, par le montage, donnant à voir les mêmes vues de Porto à travers l'image du film et les peintures d'Antonio Cruz. Les tableaux peuvent être aussi, à première vue, un prétexte thématique pour la conception de l'image filmique : rendre hommage à l'écrivain José Régio, ami de Oliveira, en filmant à la fois sa maison familiale et les tableaux de son frère dans *Les peintures de mon frère Julio*. À travers le pouvoir évocateur de la parole de l'écrivain (« je me souviens » dit-il, avant de disparaître du champ), l'image se focalise sur les détails de figures, notamment féminines, peintes sur ces toiles. Ironiquement, Oliveira délaisse les œuvres dans leur ensemble pour n'en montrer que des fragments, détails infimes qui nous privent d'une vision globale de l'œuvre du peintre.

Même lorsqu'il s'agit de faire explicitement référence à une peinture connue, comme la *Cène* de Leonard de Vinci, reprise dans un plan de *Parole et Utopie* (image 33), Oliveira se sert d'un principe de déviation de la figuration de l'œuvre originale plutôt qu'il ne cherche à reproduire les figures et la lumière du tableau. Filmer des gens autour d'une table a toujours été l'une des préoccupations majeures d'Oliveira, assumée également par les chefs opérateurs. Berta se souvient de la façon dont Oliveira essayait toujours de fuir, au niveau de l'image, les conventions générales d'une telle représentation. Dans d'autres champs de la création filmique, le réalisateur a déjà essayé de faire débiter une séquence de repas ou de discussion autour d'une table de café par un plan de détail des pieds des invités à la place d'un plan général (*Val Abraham, Je rentre à la maison*) ou alors de casser complètement les conventions par une organisation spatiale singulière du corps et des gestes des acteurs (le dîner sans nourriture de *Party*).

Dans *Parole et Utopie*, le modèle est évidemment l'imagerie du dernier repas du Christ, scène reprise par maints peintres de différentes nationalités et de styles divers, dont la version incontestablement connue est celle de De Vinci. Le plan qui fait référence à la peinture est large et fixe. Il dure 7 minutes 20 secondes et une longue table rectangulaire occupe la totalité du cadre. Le père Vieira, au milieu des douze prêtres assis le long de la table, vocifère son sermon en faveur

jeune fille blonde, le bureau de Macário, qui ressemble à un décor en studio avec son vis-à-vis si proche, est en réalité un véritable appartement du quartier de la Baixa, à Lisbonne.

¹²⁰) Bonfand faisait plutôt référence à l'empreinte de la peinture de Hopper sur le cinéma d'Alfred Hitchcock, « un va-et-vient d'un médium à l'autre [...] l'empreinte du cinéma est visible dans la peinture de Hopper, qui pénètre à son tour les films de Hitchcock », *Le cinéma saturé, op. cit.*, p. 33.

des indiens brésiliens et essaie de convaincre ses collègues de l'importance d'une évangélisation humaniste des esclaves. Cependant, au lieu de placer les douze « apôtres » de face comme dans la plupart de représentations picturales de la *Cène*, Oliveira les filme de dos, seul le père Vieira étant tourné complètement vers la caméra.

La scène du dernier repas du Christ a déjà servi de modèle à beaucoup d'images filmiques, le plus souvent dans le but d'en faire une relecture comique ou profane. Deux d'entre elles nous viennent à l'esprit. La première est celle de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), où les nouveaux pensionnaires de la maison de l'héroïne vont se faire prendre en photo pendant un repas festif. Le plan de Buñuel copie ouvertement la *Cène* de Leonard de Vinci en reproduisant en détail l'iconographie du tableau du maître italien : même échelle et cadrage du plan, éclairage analogue, mêmes détails des positions et des gestuelles des personnages et, surtout, l'arrêt soudain des mouvements lorsqu'ils « posent » pour la photographie. Cependant, le réalisateur ne semble respecter qu'en apparence le caractère sacré de la représentation – en principe, les participants au repas sont des pauvres, des mendiants et des affamés recueillis dans la rue par Viridiana. Le détournement du thème biblique prend place au moment de la prise de la photo. La photographe, au lieu de faire le portrait, révèle son plan en soulevant sa robe sur le ton de la moquerie. C'est le signe du basculement définitif du sacré, avant que les personnages ne s'adonnent à une suite de danses et attitudes « profanes » emballés par l'*Alléluia du Messie* d'Haendel.

Dans *Rosa, la rose, fille publique* (1986), Paul Vecchiali garde également l'organisation plastique de la scène mais pervertit profondément sa signification¹²¹. Lors de l'anniversaire de Rosa, les douze amis de la jeune prostituée (si l'on compte l'accordéoniste qui ne sera montré que plus tard dans l'image) reproduisent, quasi aussi fidèlement que chez Buñuel, les positions des figures représentées dans le tableau de De Vinci. En outre, la table est placée stratégiquement devant une peinture murale représentant des rayons stylisés de lumière – qui ne fait pourtant pas partie de la peinture léonardienne – qui partent du centre de l'image et laissent la tête de Rosa au milieu d'un halo on ne peut plus divin¹²².

Le même principe rebelle et contestataire de la perversion d'une image picturale devenue mondialement connue par l'usage qu'en font les moyens de communication de masse a guidé Buñuel et Vecchiali. Manoel de Oliveira est quant à lui plus subtil et respectueux dans sa représentation, car son esprit d'esthète contestataire atteint de plein fouet la représentation formelle de la scène, mais ne touche pas à la thématique religieuse – le thème du jugement et de la trahison sont présents car le père Vieira est jugé et critiqué par ses collègues.

¹²¹) Ironiquement, Renato Berta, qui est le chef opérateur de *Rosa la Rose, fille publique*, n'était pas présent au tournage de ce plan, la direction de la photographie étant assurée par l'autre chef opérateur du film, Georges Strouvé.

¹²²) Il ne s'agit pourtant pas de la fonction symbolique de la lumière dans la représentation identifiée par J. Aumont, *L'œil interminable, op. cit.*, p. 174, puisque ces effets de halo ne sont pas produits par la lumière filmique, mais à travers une représentation par le moyen pictural à l'intérieur d'une image filmique.

La démarche créatrice d'*Amour de Perdition* par rapport à la peinture est d'une tout autre nature. Oliveira crée dans ce film de vrais « plans-tableaux », selon la terminologie de Pascal Bonitzer¹²³, lorsque, par exemple, la famille de Simão Botelho pose pour un peintre, joué par Oliveira lui-même, qui « mesure » la lumière du tableau avant de passer à l'exécution¹²⁴. Immobiles, ils attendent patiemment les retouches du peintre, pendant que, dans le hors-champ, la voix *off* du narrateur raconte les mésaventures du petit Simão. Quelques minutes plus tard, la famille pose encore une fois, en suivant presque la disposition du tableau antérieur et en reprenant une scène de la mythologie romaine, le mariage de Vulcain et Vénus. Ce plan apparaît par un effet de fondu inversé (*fade out*) et conserve le même type d'éclairage que les autres plans dits filmiques. Ces deux moments s'inscrivent dans la logique d'une suspension plastique de la narration – la dimension « a-narrative » du plan-tableau selon la définition de Bonitzer. En effet, par ce qu'ils figurent, les deux plans-tableaux d'*Amour de Perdition*, n'apportent guère de renseignements sur les personnages ou sur le récit du film. Une fois de plus, la charge narrative de l'avancement du récit revient quasi-uniquement à la voix *off* du narrateur qui raconte des événements qui n'ont rien à voir avec l'image.

La peinture peut servir aussi de référence iconographique à la représentation filmique lorsqu'Oliveira, à travers un cadrage soigné, met ouvertement en relation la situation vécue par les personnages et le sujet du tableau. C'est ce qui se passe pendant un moment d'extase romantique et mélancolique de Suzy dans *Inquiétude*. La jeune cocotte est cadrée, en légère contre-plongée, laissant voir à l'arrière plan un tableau qui figure une femme dans une attitude similaire (image 34). Ou encore la séquence du *Principe de l'Incertitude*, où Celsa va rendre visite à la famille de Camila et, surprise, se souvient de la peinture de la Vierge tenant le Christ qu'elle avait vue dans un plan précédent. La construction formelle du plan fait ici référence directe à la peinture apparue précédemment dans un plan de détail (trois personnages placés sous un éclairage proche du clair-obscur) et pourrait presque être qualifiée de plan-tableau, s'il n'y avait d'autres personnages, dialogues et mouvements de corps qui éloignent formellement et thématiquement le plan filmique de la représentation picturale vue précédemment. Dans le même film, lors d'un entretien entre Daniel Roper et Camila, les acteurs sont placés chacun devant une statue : celle de Camila représente une femme dans une posture sensuelle, alors que celle de Roper représente un personnage replié sur lui-même, dans une attitude d'enfermement et de souffrance (image 35). Leur discussion tourne autour de la sensualité du corps féminin. Camila défend la séduction de la femme tandis que Roper se retient de parler du sexe qu'il n'apprécie pas, et lui répond que le dos nu d'une femme « sert pour les ventouses ou les emplâtres, pas pour les baisers ».

¹²³) « Le plan-tableau », *Cahiers du Cinéma* n° 370, avril 1985, p. 17-22, repris dans *Décadrages : peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile, 1985.

¹²⁴) Cf. l'analyse de Mathias Lavin sur l'assimilation de la figure du peintre à celle du cinéaste à travers un effet de signature, *La parole et le lieu, op. cit.*, p. 24-26.

Une autre occurrence de ce transfert symbolique est celui de la séquence de la réunion mondaine chez Simona et Pedro Lumières dans *Val Abraham*. Lorsque Pedro Dossém, Osorio et Nelson se réunissent en privé pour dire du mal d’Ema, chacun est cadré individuellement dans un plan rapproché, devant un tableau différent portant sur des motifs similaires : des petits anges qui jouent, qui peignent ou qui s’amuse (image 36). Le jeu s’installe lorsque le montage alterne les plans et que chaque invité se trouve stratégiquement placé devant un endroit du tableau qui n’est pas occupé par un ange, comme si les trois hommes, dans leur jeu d’indiscrétion, prenaient place dans l’amusement enfantin des anges.

Dans ces trois exemples de rapports entre corps d’acteur et peinture ou sculpture, il s’agit d’une relation de transfert symbolique entre l’acteur et un objet de scène qui n’apporte que des informations élémentaires au niveau du récit. La dimension symbolique d’une œuvre picturale intervient également dans un film comme *Mon Cas*, où le *Guernica*, de Pablo Picasso, et *La Joconde*, de Léonard de Vinci, servent à illustrer et résumer les propos du cinéaste pour montrer l’évolution de la terreur (des images de guerres, de la famine, des désastres environnementaux) à la sérénité de la beauté (la guérison biblique de Job).

Mais c’est dans *Inquiétude* que l’influence de l’art pictural sur l’image filmique atteint son comble, en mettant l’accent sur les relations entre figure et fond. C’est le cas de la séquence où Suzy s’entretient nonchalamment chez elle avec son dandy. Le chassé-croisé amoureux est marqué par une alternance entre déplacements et statisme à l’intérieur du cadre. Pendant quelques moments, l’héroïne s’arrête soudainement, tout en continuant explicitement son jeu de séduction, et « pose » devant une fresque peinte (image 37). Les yeux fixes, elle fume sa cigarette, qu’elle tient fermement devant son buste. Sa démarche lente ainsi que l’immobilité presque complète de son corps et la neutralité de son visage visent clairement à interagir avec l’image peinte du mur. « On voulait qu’il y ait l’impression qu’elle sortait vraiment du tableau », se rappelle Berta¹²⁵. Le jeu de lumière de cette séquence, difficile à mettre en place selon le directeur de la photographie mais essentiel pour atteindre les objectifs voulus par Oliveira, aplatit l’image et réduit dans une même dimension la figure humaine et le fond. Selon Wölfflin, ce phénomène est intrinsèque au style pictural et unit objet/figure et son fond en une seule et même matière, « l’espace et le personnage, le corporel et l’incorporel, tout cela frappera d’un même coup le spectateur impressionné par une tonalité unique¹²⁶. »

On trouve un phénomène similaire dans *Lisbonne Culturelle* et *Parole et Utopie*. Dans le premier film, l’originalité de l’utilisation de ce procédé d’organisation plastique du plan vient avant tout du fait qu’il s’agit d’un documentaire à l’allure tout à fait classique. Ceci est la preuve que les constants retours du cinéma d’Oliveira au genre premier de sa filmographie gardent toujours cet esprit de liberté créatrice dont *Douro faina fluvial* a été le premier exemple. Dans ce

¹²⁵) Voir annexe II.

¹²⁶) *Principes fondamentaux de l’histoire de l’art, op. cit.*, p. 23.

documentaire commandé par la télévision, lorsque l'acteur Diogo Dória lit un poème d'Alexandre Herculano, l'acteur est debout, à côté de Joel Serrão, professeur à l'Université Nova de Lisbonne, assis, tous deux étant devant un tableau de l'auteur du texte lit à haute voix. Antonio Preto explique ainsi que « le cadrage et la place de la caméra, mettant en uniformité spatiale les trois personnages, nous donnent l'impression que l'écrivain dix-huitième y est présent en chair et en os¹²⁷. »

De la même façon, dans *Parole et Utopie*, lorsque le père Vieira attend pour proférer un sermon à la reine Christine, de Suède, dans l'église Saint-Antoine des Portugais, à Rome, il apparaît immobile devant la peinture *La Vierge et l'enfant entre Saint François et Saint Antoine*, d'Antoniazio Romano. Adossé à un pupitre, Vieira pose pendant quelques secondes à un emplacement où il laisse voir les trois autres figures représentées sur le tableau (image 38). Ici, comme dans *Inquiétude*, ce moment de pose de l'acteur devant une œuvre picturale ne cherche guère à rattacher le personnage à la thématique de la peinture. La démarche d'Oliveira rejoint celle d'El Greco et de ses « personnages découpés », qu'Eisenstein analyse à partir des écrits de J.E. Willumsen, où le peintre transporte des personnages d'un tableau à un autre « sans y rien changer, et ne leur donne pas le rôle qui convient dans la nouvelle composition¹²⁸. » En mélangeant les deux différentes natures d'image et en ne donnant pas de rôle dans la nouvelle composition au personnage transporté, le réalisateur portugais prend en considération avant tout la matérialité de la peinture. Cette mise en relation sert principalement à expliciter le caractère d'artificialité de l'image filmique en mettant l'acteur directement sur un pied d'égalité avec une image figée et sans *anima*.

4.2. Soustraction de l'image par l'ombre

« Le noir ne se produirait donc pas, il ne serait pas objet d'une production [...] le noir ne s'obtiendrait pas par addition, par consommation d'énergie, par production de matière, mais au contraire par soustraction : supprimer, interrompre ce qui a été préalablement ajouté [...] le noir serait donc plus inoffensif, plus naturel que la lumière¹²⁹. »
Alain Fleischer

La perception des objets et personnes débute par l'appréhension et la compréhension par l'homme du monde qui l'entoure. Dans le monde réel comme dans le monde représenté, le

¹²⁷) « A Construção da Imagem », *Manoel de Oliveira, o cinema inventado à letra*, A. Preto (dir.), Porto, Fundação de Serralves/Publico, 2008, p. 38, je traduis.

¹²⁸) Il s'agit en réalité de l'ouvrage de J-F Willumsen, *La jeunesse du peintre El Greco : essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre européen*, tomes 1 et 2, Paris, G. Crès, 1927, notamment tome 2, p. 717, cité par S. Eisenstein, « El Greco y el cine », *Cinématisme : peinture et cinéma*, Paris, Editions Complexe, 1980, p. 15-104.

¹²⁹) A. Fleischer, *Faire le noir : notes et études sur le cinéma*, Paris, Marval, 1995.

cinéma en l'occurrence, cette perception passe en grande partie par la mise en contact des choses avec le système de perception optique. Dans ce sens, la façon dont ces choses deviennent visibles pour l'œil humain occupe une place prépondérante rattachant définitivement l'impression de réalité à l'éclairage. Pour Rudolph Arnheim, « l'image cinématographique ressemble à la réalité dans la mesure où l'éclairage y joue un rôle important. La façon d'éclairer un objet sert énormément à l'identifier et à le rendre reconnaissable¹³⁰. » Autrement dit, pour qu'il y ait identification et croyance du spectateur à une situation montrée, il faut qu'il puisse non seulement la voir clairement mais la distinguer en tant que ressemblante à une réalité qu'il croit connaître.

Dans *Inquiétude*, nous l'avons vu, le respect de la lumière naturelle ou d'une logique d'éclairage naturaliste est le moyen de porter atteinte à la croyance du spectateur en dénonçant l'artificialité de l'image. Lorsqu'il s'agit de travailler avec l'éclairage artificiel et dans des scènes tournées en intérieur, le moyen trouvé par Oliveira pour briser ce que l'on pourrait appeler « la volonté identificatrice » du spectateur passe par une atteinte brutale à sa perception qui comprend la soustraction d'une partie de l'espace visible de cette image. Cette soustraction peut agir soit à travers les limites du cadre, par les choix de cadrage, soit dans l'organisation interne du plan, par les choix d'éclairage. Nous traiterons d'abord du second cas.

Créer des images, par n'importe quel moyen de représentation, signifie déjà agir par soustraction. Cette vision de la création artistique peut avoir une interprétation ouvertement psychologique comme celle de Gilles Deleuze, pour qui

« tout ce qu'il [le peintre] a déjà dans la tête ou autour de lui est déjà dans la toile [...] à titre d'images, actuelles ou virtuelles. Tout cela est présent dans la toile, avant qu'il ne commence son travail. Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer¹³¹. »

Philippe Dubois, en s'appuyant sur la définition de cadre centripète d'André Bazin, réfute en partie la position de Deleuze. Dubois considère l'espace pictural comme un cadre donné, « un espace fourni d'avance [...] que le peintre viendra plus ou moins remplir de signes¹³². » L'assertion de Dubois rejoint néanmoins la conception commune d'acte créateur par soustraction lorsqu'il oppose, à l'espace pictural, l'espace photographique et son pouvoir de découper ou de trancher un morceau du visible. « Chaque prise est inéluctablement un coup de hache qui retient un pan de réel et exclut, rejette, évince l'entourage¹³³. »

La soustraction dont parlent Deleuze et Dubois concerne ce premier mouvement créateur, défini par Alain Bergala comme « élection¹³⁴ », ce premier pas vers la création qui comprend les choix des matériaux, de collaborateurs, etc. Mais la soustraction peut également intervenir dans un deuxième temps, lors du processus d'exécution de l'œuvre, la dichotomie « disposition-

¹³⁰) R. Arnheim, *Le cinéma est un art, op. cit.*, p. 26.

¹³¹) G. Deleuze, *Logique de la sensation, op. cit.*, p. 83.

¹³²) P. Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 169.

¹³³) *Id.*, p. 170.

¹³⁴) A. Bergala, « L'acte cinématographique », *Vertigo* n° 6-7, 1991, p. 59-60.

attaque », décrite par Bergala. Il s'agit là de ce que Michel Chion appelle « les manipulations et les réglages » mis en place par le professionnel de l'image pour obtenir, par exemple, un flou artistique, éliminer le contraste excessif ou la saturation de couleurs. Pour Chion, le chef opérateur « n'a que partiellement le choix de ses instruments et de ses couleurs, et procède par soustraction comme s'il partait d'un tableau rempli de détails pour éliminer les trois quarts¹³⁵. »

C'est autour de cette logique de la soustraction, ou bien d'enlèvement d'une partie de l'image à travers l'organisation interne du plan, que F.W. Murnau organise sa pensée sur le cinéma, qui serait un travail commun entre son chef opérateur et son chef décorateur, et qui est à l'origine de la célèbre phrase : « créer de l'ombre, cela est plus important que de créer des éclairages¹³⁶. » L'expressionnisme avait pourtant une façon tout à fait particulière de faire interagir lumière et décors qui n'est guère applicable à d'autres périodes du cinéma. Cependant, la création de zones d'ombres à l'intérieur du champ dans un but narratif n'est pas seulement caractéristique de l'école allemande. C'est aussi la règle d'un certain cinéma de genre, notamment américain (le film d'épouvante, le film d'horreur, le suspense psychologique), où l'ombre est immédiatement rattachée, dans et par la diégèse, aux éléments psychologiques qu'elle déclenche et qui se nourrissent d'elle : la peur, l'inconnu, le surnaturel. Dans le cas d'Oliveira, la symbolique que l'ombre porte dans son acception ordinaire peut être mise au service du film lorsque le scénario le demande : l'aura de mystère dans *Le Couvent*, l'affliction de Camilo Castelo Branco dans *Le Jour du Désespoir* et les passions funestes de José Augusto et Camilo dans *Francisca*. Mais, le manque de lumière peut être aussi utilisé comme un simple moyen d'empêcher la reconnaissance immédiate d'objets et personnages apparaissant dans l'image, démarche initiée à l'époque de la tétralogie et qui devient, par la suite, l'une des marques stylistiques du réalisateur : les intérieurs sombres dans *Le Couvent*, *Parole et Utopie* ou *Le Principe de l'Incertitude* et les corps en silhouette dans *Le Cinquième Empire* et *Belle Toujours*.

Lorsque l'on parle de soustraction d'une partie interne de l'image, nous avons à faire à deux démarches créatrices distinctes de la part de Manoel de Oliveira et de ses collaborateurs d'image. Premièrement, c'est une démarche de pseudo non-intervention dans les caractéristiques intrinsèques du monde représenté, en faisant semblant de respecter le peu d'éclairage d'un décor intérieur réel, l'exemple des maisons bourgeoises dans *Le Principe de l'Incertitude*. Renato Berta avoue que, dans ce film notamment,

« Manoel, en réalité, triche avec la lumière. Même si l'on peut avoir l'impression qu'il n'y a pas beaucoup de lumière dans un plan, vous pouvez être sûr qu'il y en a une énorme quantité quand même, sauf qu'il les dissimule d'une telle façon qu'on a l'impression qu'il y a un manque de lumière¹³⁷. »

¹³⁵) M. Chion, *Le cinéma et ses métiers*, op. cit., p. 114.

¹³⁶) Propos de Murnau rapportés par son chef décorateur Robert Herlth (*Le Dernier des Hommes*, 1924 ; *Faust*, 1926) repris dans L.H Eisner, *F.W. Murnau*, Paris, Le terrain vague, 1964, p. 68.

¹³⁷) Voir annexe II.

Berta se réfère en réalité à un jeu d'éclairage qui consiste à faire rentrer de la lumière artificielle par les fenêtres et les portes de la maison, comme s'il s'agissait de la lumière naturelle. Le résultat est que l'image est éclairée par « une lumière douce qui rentre par les fenêtres mais qui crée de grands contrastes à l'intérieur du plan¹³⁸. » L'impression d'obscurité des séquences surtout à l'intérieur des maisons bourgeoises vient alors de la recherche d'effets naturalistes de la lumière et d'un faux respect de l'éclairage que l'on croit naturel. C'est ici une démarche analogue à celle employée dans *Inquiétude*.

Deuxièmement, il s'agit de rendre un lieu volontairement plus sombre en donnant l'impression d'élimination totale des sources d'éclairage artificiel. C'est le cas pour quelques séquences dans *Parole et Utopie*, notamment celles de la mort du père Vieira ou de ses moments en prison, où Oliveira cherche consciemment à rendre le plan le plus obscur possible. Malgré ces différences de moyens dans la manière de filmer un plan obscur, le résultat est globalement le même : peu de visibilité de l'ensemble de l'image (*Amour de Perdition, Le Jour du Désespoir, Le Couvent, Parole et Utopie*) ; peu de visibilité du corps de l'acteur dans un décor éclairé plutôt par une lumière pseudo-naturelle venant de l'extérieur (*Le Couvent, Principe de l'Incertitude*) ; aucune visibilité du corps de l'acteur dans sa totalité, les fameux corps en silhouette (*Le Cinquième Empire, Belle Toujours*). Celui se présente comme l'un des partis pris d'éclairage les plus constants chez Oliveira.

Cette démarche d'Oliveira par rapport à l'éclairage renvoie aux préoccupations stylistiques des œuvres d'art baroques. Le baroque rejette la clarté totale, nous dit Wölfflin, en plus d'éviter « systématiquement de donner à croire que l'image a été arrangée pour être vue et qu'elle pourrait à chaque fois se confondre avec la visibilité¹³⁹. » Même si, dans un souci de repousser les généralisations et les clichés critiques, nous évitons l'association du terme « baroque » à l'œuvre de Manoel de Oliveira, cette idée du refus de confondre l'image avec sa visibilité est prégnante dans l'œuvre oliveirienne. Au contraire d'*Inquiétude*, ce n'est plus le changement de lumière qui est l'élément perturbateur du plan, mais la constance d'éclairage, caractérisée par l'absence d'une clarté métallique, totalisante, uniforme ou purement révélatrice.

Les relations entre l'image et son absence peuvent être interprétées différemment dans la théorie du cinéma. Noël Burch analyse ces rapports dialectiques en se servant d'exemples de cinéastes expérimentaux américains (Brakhage, Conner, Jacobs), démarche que Deleuze reprend et étend au cinéma de Philippe Garrel¹⁴⁰. La perspective de Burch et de Deleuze est celle de l'écran complètement noir ou complètement blanc qui vient, par le biais du montage, s'interposer

¹³⁸) *Id.*

¹³⁹) *Id.*, p. 224. Panofsky, une fois de plus, critique l'idée d'opposition symétrique faite par H. Wölfflin entre Baroque et Renaissance en relevant un péché d'omission : « il ne mentionne dans son livre aucune œuvre exécutée entre, *grosso modo*, la mort de Raphaël en 1520 et la maturité du XVII^e siècle », « Qu'est-ce que le baroque ? » (1934), repris dans *Trois essais sur le style*, Le Promeneur, 1996, p. 34.

¹⁴⁰) Cf. *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986, notamment p. 91-92 et *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 260.

entre deux images que nous pourrions appeler « imprimées » ou « pleinement narratives »¹⁴¹. Le résultat, selon Deleuze, est que ce qui compte n'est plus l'association des images, mais l'« interstice entre deux images » ; de la même façon, cette « coupure irrationnelle », qui n'appartient ni à une image, ni à l'autre, « se met à valoir pour elle-même¹⁴² ».

Chez Oliveira, cette absence d'image est d'une tout autre nature, elle ne prévoit pas l'absence totale de signes représentatifs, même dans les séquences nocturnes d'*Amour de Perdition*. Le réalisateur fait plutôt coexister l'image avec son absence dans le même champ visuel. Pour Maurice Blanchot, c'est l'éloignement de la chose qui la rend présente, à travers son image. Autrement dit, il faut que la chose non seulement sorte du champ du visible, mais qu'elle disparaisse ou s'éloigne pour qu'elle puisse être présente. « L'image demande la neutralité et l'effacement du monde [...] elle tend à l'intimité de ce qui subsiste encore dans le vide [...] ce qui la rend possible est la limite où elle cesse¹⁴³. » Les choses que l'image filmique d'Oliveira nous cache subissent ainsi un renforcement de leur présence, un gain en puissance représentative par rapport aux choses éclairées de manière explicite.

Ce qui nous permet le rapprochement de ces deux rapports entre image et absence, c'est le fait qu'une image contrastée, avec beaucoup de zones d'ombres ou très peu de zones visibles ou éclairées, subit déjà une sorte de découpage naturel. C'est le découpage interne au plan assuré par la lumière qui prend en charge la sélection des parties d'un ensemble visuel, fonction analogue à celle du montage traditionnel. Ceci est, comme l'a bien décrit Eisenstein, le sens même de la lumière au cinéma :

« l'un de ses objectifs est toujours la même tâche de montage [...] l'éclairage est appelé, par le biais de surfaces lumineuses, à mettre les détails nécessaires en relief sous l'angle lumineux nécessaire et, de la combinaison de ces détails mis en relief par la lumière, à donner l'apparence souhaitée à un visage, à un personnage ou à une scène¹⁴⁴. »

Chez Oliveira, ce ne sont pas forcément les zones les plus éclairées qui attirent l'œil en premier. La mise en scène d'Oliveira rend définitivement passibles d'intérêt ces zones d'ombre, tout comme l'écran noir ou l'écran blanc de l'analyse deleuzienne se mettent à valoir pour eux-mêmes. D'abord, grâce à la dimension temporelle importante qu'elles acquièrent, dont la longue séquence de l'embuscade d'*Amour de Perdition* est le meilleur exemple. Les gestes et paroles des personnages se trouvent entièrement soumis à l'amalgame entre corps et zones sombres qu'est devenue l'image et à l'impossibilité de trouver des repères dans le peu de visibilité qui nous est donnée par la réduction de l'éclairage. L'image finit par se confondre avec son absence et les

¹⁴¹) Nous n'oublions pas le cas de João César Monteiro et son *Blanche Neige* (2000), film composé quasi-entièrement d'images complètement noires.

¹⁴²) Cf. *L'image-temps*, op.cit., p. 260.

¹⁴³) M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 2007, p. 341.

¹⁴⁴) « El Greco y el cine », art. cit., p. 58.

zones d'ombres deviennent l'intérêt de l'image parce qu'elles assurent, en fin de compte, sa seule stabilité.

Ensuite, c'est grâce à la mise en jeu du corps de l'acteur par les zones d'ombre qu'elles deviennent intéressantes. Le cinéma d'Oliveira, comme nous l'avons vu, développe des relations conflictuelles mais prolifiques avec les interprètes. Ces relations dépendent directement de l'éclairage du corps des acteurs, qui évolue dans le sens d'une diminution graduelle de l'éclairage direct des corps. Ses tentatives dispersées pour faire évoluer les interprètes dans l'absence relative de lumière aboutissent finalement au contre-jour total esquissé dans *Miroir Magique* et utilisé pleinement dans *Le Cinquième Empire* et *Belle Toujours*. C'est le parti pris de filmer le corps des acteurs en silhouette.

4.2.1. L'aboutissement d'un parti pris d'éclairage : le corps de l'acteur en silhouette

« *Moins on voit l'acteur, plus c'est beau*¹⁴⁵. »
Jacques Rivette

La représentation du corps humain sous la forme de la silhouette apparaît, selon Patrick Désile, vers la fin du XVIII^e siècle¹⁴⁶. En bouleversant les standards de l'époque, ces « ombres nouvelles », notamment celles du visage, ont suscité l'intérêt pour l'« exactitude de la ressemblance¹⁴⁷ » qu'elles offraient. Un siècle après, pourtant, à l'apparition du cinéma, l'exactitude de la ressemblance ne passait guère par l'ombre mais plutôt par le plein emploi de la lumière. Le cinéma commercial classique, notamment hollywoodien, a vite fait de l'absence d'éclairage un « défaut » de l'image – « il faut que les *stars* soient vues et admirées ! », était le credo des patrons des studios. L'absence d'éclairage conventionnel du corps de l'acteur est devenue élément essentiel de films qui misaient plutôt sur les dysfonctionnements du comportement des personnages – l'expressionnisme allemand, les films d'épouvante ou de suspense. Dans ce sens, l'investissement dans l'image filmique des effets d'ombre ou d'une

¹⁴⁵) Aparté de Rivette à Jean Renoir dans le film *Jean Renoir, le patron*, cité par H. Frappat, *Jacques Rivette, secret compris*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001, p. 11.

¹⁴⁶) Cf. P. Désile, *Généalogie de la lumière*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 231-243.

¹⁴⁷) *Id*, p. 237.

lumière faible laissant le corps humain dans l'obscurité relative ou totale est compris comme une exception difficile à accepter et à laquelle très peu de réalisateurs osent avoir recours.

Chez Oliveira, la première apparition du corps de l'acteur en silhouette se trouve dans *Miroir Magique*, dans la séquence où Filipe, le faussaire, et José Luciano, sortent de chez Alfreda après avoir mis en place leur plan pour tromper la riche dame (image 39). Il s'agit d'un contre-jour avec la lumière du soleil couchant, assez bref, qui n'ébranle guère l'ambiance assez éclairée de l'ensemble du film. Renato Berta, chef opérateur du film, se souvient qu'avant de penser à filmer les acteurs en contre-jour, c'était le plan du soleil couchant que le réalisateur avait en tête¹⁴⁸. Les corps des deux acteurs ont été, par la suite, placés dans le cadre, donnant un effet qui a plu au réalisateur et auquel il allait recourir pour ses films suivants.

À l'inverse, dans *Le Cinquième Empire*, les scènes où les corps des acteurs se meuvent en silhouette sont en consonance avec les choix d'éclairage du reste du film. Les personnages sont filmés en silhouette pendant la première séquence d'environ sept minutes (image 29). Ici, la démarche du réalisateur est aux antipodes d'une présentation conventionnelle des personnages. Elle s'inscrit dans la démarche récurrente d'Oliveira de briser les repères du spectateur et de ne pas chercher l'identification immédiate entre spectateur et personnage ou la prompte reconnaissance d'une situation ou d'un lieu. On trouve la même démarche dans les plans de détail qui ouvrent les séquences de dîner dans *Val Abraham* et *Party*, dans le mystère qui entoure l'arrivée des invités du bal dans *Les Cannibales* ou d'une manière générale dans les « boucliers narratifs » (voir annexe IV). Dans *Le Cinquième Empire*, le manque de repères est le produit des zones d'ombre, mais également de l'utilisation de la voix *off* dont ce début de récit ne précise ni l'origine ni la nature des textes dits sur un ton déclamatoire : s'agirait-il de menaces réelles contre le roi, des présages mystiques ? Et émanant de qui ?

Par ailleurs, dans *Belle Toujours*, Oliveira opère une sorte de préparation machiavélique pour arriver à la séquence-clé de son film, celle où Husson (Michel Piccoli) doit finalement raconter à Sévérine (Bulle Ogier) s'il a dévoilé à son mari, dans le passé, son secret si bien gardé¹⁴⁹. Au moment où il est censé dévoiler la vérité, Oliveira, par le biais de Husson, tend un piège à Sévérine mais aussi aux spectateurs, en plongeant la scène dans un contre-jour total puisque Husson demande d'éteindre la lumière pour qu'ils soient plus tranquilles dans l'intimité.

Le jeu d'éclairage, jusqu'alors typique des plans oliveiriens du passé (une partie du visage de l'acteur couvert par une zone d'ombre) bascule complètement au moment où le réalisateur cadre le couple, dans un plan moyen, en silhouette, avec la lumière entrant par une grande fenêtre qui s'ouvre sur un faux fond (image 40). La lumière du dehors, très forte, rend complètement

¹⁴⁸) Voir annexe II.

¹⁴⁹) *Belle Toujours* se veut une suite de *Belle de Jour* (Luis Buñuel, 1967). Les deux personnages centraux, Husson et Sévérine, se rencontrent, quarante ans plus tard, pour un tête à tête qui est censé expliquer le mystère laissé en suspens dans le film original : le mari de Sévérine a-t-il été mis au courant par son ami Husson que sa femme fréquentait un bordel de luxe parisien dans ces après-midi où elle s'ennuyait dans son couple ?

invisible le visage et les expressions des acteurs. Ce plan prouve que, chez Oliveira, ce n'est pas forcément ce qui est éclairé qui est le centre du plan, mais parfois ce qui se trouve dans l'ombre. Tout ce qui, dans ce plan, baigne dans une lumière éclatante est complètement secondaire à ce qui se passe dans la zone d'ombre.

En outre, pour donner de l'importance à la parole dite, au texte prononcé, Oliveira se sert de cette absence partielle d'image pour ne pas dévier l'attention de son spectateur pour ce qui est en train d'être dit. D'un autre côté, cela montre également le plaisir espiègle du réalisateur à concentrer l'attention de son spectateur sur le dévoilement d'un secret couvé pendant quarante ans (un texte qui aurait été inventé par le réalisateur lui-même) pour, à la fin, le laisser sans réponse puisque Séverine se fâche contre la torture émotionnelle de Husson et bat violemment en retraite.

Patrick Désile classe la silhouette en différentes catégories selon les relations qu'elle établit entre sujet et lumière¹⁵⁰. Même si le théoricien fait ces distinctions pour des procédés de représentation autres que le cinéma, deux de ces figures peuvent largement servir pour aborder l'utilisation que Manoel de Oliveira en fait. Premièrement, la silhouette est une « figure de séparation » : « l'homme, comme l'ombre, est ce qui n'est pas la lumière. Il est sujet devant la lumière objet¹⁵¹. » Tout le rapport du cinéma d'Oliveira avec l'acteur semble s'être organisé pour arriver à cette séparation entre l'acteur et le personnage, comme entre l'ombre et la lumière, sans pour autant que l'un n'efface l'autre. L'ombre n'existe que parce que la lumière existe, dit-on couramment, relation qui peut être aisément transférée à l'acteur et au personnage. Tout comme ombre et lumière ne se mélangent pas dans les silhouettes, acteur et personnage ne se confondent jamais chez Oliveira, qui choisit souvent « le côté à côté ».

Deuxièmement, la silhouette concerne la nature de l'acteur et du personnage oliveiriens. Selon Désile, la silhouette est aussi « figure d'incertitude », où « le sujet de la perception n'est pas le sujet du savoir, le premier trouble la lumière géométrique et la nie comme objet, le second est abstrait, virtuellement absent¹⁵². » L'incertitude est le trouble de compréhension qu'Oliveira recherche le plus intensément dans sa filmographie. L'absence de lumière jette alors le doute non seulement sur la nature et les intentions du personnage (est-il sincère ou feint-il son émotion ?) mais également sur le statut de l'acteur, qui est ontologiquement un être qui doit avant tout apparaître pour exister (s'il n'apparaît pas complètement, continue-t-il d'être ?)

Autrement dit, c'est comme si l'absence de lumière servait d'élément de dissociation ontologique entre corps représentant et corps représenté, pouvant entraîner séparation et incertitude à ces deux instances. Ceci est le cas pour le personnage féminin de *Belle Toujours*, ouvertement ambigu et contradictoire justement parce qu'il n'est pas joué par la même actrice

¹⁵⁰) Notamment figure de séparation ; figure de maîtrise complète ; figure d'incertitude ; figure de fragilité ou de disparition, *Généalogies de la lumière, op. cit.*, p. 239.

¹⁵¹) *Id.*, p. 239.

¹⁵²) *Ibid.*, p. 239.

(Bulle Ogier reprend le rôle de Catherine Deneuve et appuie son discours sur cette « déformation ») ; ou bien pour les personnages qui apparaissent au début du *Cinquième Empire*, où l'impossibilité de distinguer les acteurs plonge le récit dans le doute concernant la nature des rapports entre les personnages – le doute est aussi l'élément central du mythe du sébastianisme dont parle le film.

Le choix d'Oliveira de rendre obscure une partie ou la totalité d'une image n'a pas, la plupart du temps, de justification scénaristique – voir le cas symptomatique de la différence d'éclairage entre *Le Principe de l'Incertitude* et de *Miroir Magique*. Il peut arriver, néanmoins, qu'à quelques moments précis d'un film, l'amointrissement de l'éclairage soit lié à un effet dramatique voulu par l'histoire : la cécité graduelle de Camilo et du Père Vieira obscurcit l'image du *Jour du Désespoir* et de *Parole et Utopie*, et l'image quasi noire de la fin du second film aide à amener l'histoire vers la mort et les ténèbres¹⁵³ ; le souci d'avoir « la photographie enveloppée de brume pour donner une ambiance mystérieuse¹⁵⁴ », à l'image du *Convent*.

L'utilisation du procédé d'éclairage en contre-jour dans *Le Cinquième Empire* et *Belle Toujours* relève aussi de cette absence de besoin scénaristique, mais a servi à singulariser définitivement les moments clé de chaque film – la scène du contre-jour a d'ailleurs fourni l'un des photogrammes les plus reproduits dans la promotion de *Belle Toujours*. Ceci renforce l'idée que, dès qu'Oliveira se sert d'un procédé, soit d'éclairage, soit de montage, qui n'est pas complètement justifié, expliqué ou demandé par le scénario, ce procédé finit par devenir une signature stylistique du réalisateur ou d'un lieu de reconnaissance de sa façon de faire.

Dans le cas des longs plans de déplacement ou de la profusion de plans de détails, cette hypothèse a été amplement vérifiée. Quant au contre-jour, plus récent et plus radical dans les effets esthétiques, il reste encore à savoir si le réalisateur fera d'eux un lieu d'investissement de sa vision particulière du corps de l'acteur et de la photographie. En tout cas, cet effet peut être considéré comme un aboutissement d'un parti pris d'éclairage du corps de l'acteur esquissé dans la tétralogie des amours frustrées et approfondi au fur et à mesure que la mise en scène d'Oliveira s'appuyait sur le corps de l'interprète à la fois comme surface créatrice sensible et comme matériel concret et impersonnel.

4.3. Le poids du cadre : le cadre « en attente » et le cadrage « récupéré »

Tout comme l'éclairage, la conception du cadre est, pour Oliveira, une manière de porter atteinte à l'illusionnisme du récit, à travers l'adoption de partis pris de cadrages singuliers. Selon

¹⁵³) Selon les propos de Renato Berta, voir annexe II.

¹⁵⁴) Notations de la part de Manoel de Oliveira sur le scénario du film, repris par Jacques Parsi, « Filmographie de Manoel de Oliveira », J. Parsi (dir.), *Manoel de Oliveira, op. cit.*, p. 54.

les mots de Jacques Aumont, le réalisateur peut faire peser « le cadre sur l'image comme une énonciation éloquentement muette¹⁵⁵ », ce qui est, par ailleurs, le mot d'ordre d'une certaine modernité du cinéma à laquelle Oliveira appartient sans conteste. Faire peser le cadre sur l'image est en réalité une métonymie, dans laquelle le cadre vaut pour tout le dispositif de prise de vues. Ce dispositif, une fois révélé au spectateur, va briser non seulement son identification au récit mais aussi la tentation d'illusionnisme à laquelle le destinataire du film est normalement contraint. Pasolini évoque ce « faire sentir la caméra » lorsqu'il établit la différence entre « cinéma de poésie » et « cinéma de prose ». L'auteur de *Mamma Roma* reprend, en fin de compte, en d'autres termes, la distinction parfois désuète entre « cinéma classique » et « cinéma moderne », comme si le premier était moins riche en effets poétiques que le dernier, raison pour laquelle il invente le terme « cinéma de poésie classique », celui d'Ingmar Bergman et Charles Chaplin¹⁵⁶.

Oliveira fait sans cesse, nous l'avons vu, de la « lourdeur » du dispositif une entrave à l'identification du spectateur, ce qui peut même devenir l'une des marques de son processus conjoint de création, comme le montre l'exemple du *clap* visible à l'image dans *La Divine Comédie*. Ceci est la preuve que, pour Oliveira, imposer le poids du dispositif cinématographique ne se limite pas aux opérations mentales et concrètes de la prise de vues (montrer les coulisses d'un décor, imposer un jeu non-naturaliste aux acteurs), mais appartient aussi au moment de l'action-montage.

Aumont, de son côté, parle ici du poids du cadre sur le film dans une acception restreinte, c'est-à-dire lorsque les cinéastes imposent de façon brutale la présence des limites spatiales de l'image. Contrairement à l'appréciation de Pasolini, le cadre va peser sur l'image oliveirienne justement par la négation, par la limitation des mouvements d'appareil et des effets de montage. La caméra d'Oliveira se fait sentir précisément parce qu'elle est souvent fixe jusqu'au dérangement, et parce qu'elle insiste pour maintenir un point de vue unique, défiant ainsi tout l'excès de mouvements et le découpage classique basé sur le morcellement des plans. Dans le cinéma dit « de la non-illusion », dans lequel Oliveira s'inscrit aisément, le cadre pèse davantage sur l'image lorsqu'il est, on pourrait dire, « inhibé » ou « dépourvu » de la possibilité démiurgique de suivre une séquence par des changements d'appareil ou par la modification de points de vue (les coupes, les recadrages).

Le poids du cadre se fait également sentir à partir du moment où le découpage impose une prise de conscience d'un « espace-hors-champ », dont les modalités d'intervention ont été

¹⁵⁵) J. Aumont, *Moderne ?*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁵⁶) La position de Pasolini est néanmoins hautement questionnable puisqu'il dit que, dans le « cinéma de la poésie » classique, celui de Bergman ou de Chaplin, « la langue adhérait aux significations, en se mettant à leur service, elle était transparente jusqu'à la perfection, elle ne se superposait pas aux faits, en les violentant à travers les folles déformations sémantiques [...] Dans *L'œil du diable*, de Bergman, la caméra était immobile, cadrant ces images d'une façon absolument normale. On ne la sentait pas », *L'expérience hérétique*, *op. cit.* p. 153. Or, comme je l'ai montré auparavant, c'est parfois lorsque la caméra reste fixe qu'elle peut être le plus souvent « sentie » car cela brise la règle de la toute puissance de la caméra à bouger et recadrer pour suivre un événement de près.

définies par Noël Burch, à partir de l'analyse de *Nana*¹⁵⁷ (Renoir, 1926). La plupart de ces modalités utilisées par Renoir peuvent amplement être adaptées à l'univers d'Oliveira : celle du regard *off* des personnages ; celle du champ vide qui attire l'attention sur ce qui se passe hors-champ ; et finalement, celle du plan où une partie du corps des personnages se trouve hors du cadre. Ici, la soustraction d'une partie de l'image, assurée auparavant par l'éclairage, va être prise en charge par le cadre, lorsqu'il sera, on le verra, un cadre qui se refuse à suivre les personnages ou alors par le procédé de décadage volontaire.

Durant les différentes phases de sa carrière, Oliveira a réaffirmé son goût pour les situations où les personnages discutent en fixant un hors-champ placé en direction de la caméra et qui renvoie nettement à la place du spectateur (*Francisca, Amour de Perdición, Le Soulier de Satin, Mon Cas, Le Jour du Désespoir*). Dans d'autres situations, ce hors-champ n'est pas celui de la place de la caméra, mais un hors-champ quelconque qui sert, comme nous l'avons vu, à briser l'effet de naturalisme du jeu de l'acteur en évitant que les interprètes discutent en se regardant face à face.

Selon la deuxième qualification de Burch, le champ vidé de présence humaine renvoie, chez Oliveira, à un hors-champ qui est celui de la mort, de la séparation physique, du surnaturel ou du mystérieux : l'image de la cellule vide après le départ de Simão en exil dans *Amour de Perdición* ; la volatilisation de Leonor au bord de la crique dans *Party* ; la tombe de Camilo avec sa voix *off* d'outre-tombe dans *Le Jour du Désespoir* ; le lit vide de Mme de Chartres, le trottoir vide devant chez Mme de Clèves d'où, auparavant, Abrunhosa l'épiait dans *La Lettre* ; la chaise vide de Daniel Roper dans *Le Principe de l'Incertitude* ; la soudaine « disparition » de Luis Miguel Cintra, Rosa Maria et sa petite fille du champ d'où ils admiraient les tableaux de l'hôtel égyptien dans *Un film parlé* (image 41). À d'autres moments, ce champ vide sert de temps d'amorce pour l'établissement définitif du récit, ce qui renvoie à la forme du bouclier narratif (cf. annexe IV), comme le montrent les génériques de *Benilde* et du *Principe de l'Incertitude* – dans ce dernier, la vraie nature de la visite de Camila à la petite église ne sera révélée qu'à la toute fin du film. Renato Berta témoigne aussi du choix du réalisateur de laisser « la vraie action » dans le hors-champ :

« La chose la plus spectaculaire selon les lieux communs du cinéma n'est souvent pas filmée ou laissée en *off* dans l'image. L'action en soi n'est pas dans le plan, l'explosion, si l'on veut, reste à l'extérieur. C'est justement le contraire du cinéma classique où tu vois [*sic*] l'explosion filmée avec quatre caméras¹⁵⁸. »

Berta évoque implicitement ici la fin d'*Un film parlé*, où la caméra reste fixe sur le visage de John Malkovich, illuminé par les reflets d'un supposé incendie lorsque le bateau explose dans le hors-champ, un cas rare d'utilisation d'un arrêt sur image dans l'œuvre d'Oliveira. Le bruit de l'explosion continue pourtant jusqu'à l'effacement de l'image et le début du générique de fin. Pourtant, ceci n'est qu'en partie dû à une envie de valorisation du hors-champ, car, étant données

¹⁵⁷) « Nana et les deux espaces », repris dans *Une praxis du cinéma, op. cit.*, p. 39- 58.

¹⁵⁸) Voir annexe II.

les contraintes de production du film, les images de l'explosion n'ont même pas été tournées. La monteuse de la scène, Valérie Loiseleux, confirme que

« l'arrêt sur image a été effectivement pensé pour ne pas montrer une image d'explosion et ce, depuis le tournage. Cela aurait sûrement coûté trop cher mais ce n'était pas dans l'idée de Manoel de montrer une vraie explosion mais plutôt de 'suggérer' une explosion, beaucoup plus intérieure. Toujours l'idée de faire avec les contraintes, de les dépasser¹⁵⁹. »

Les contraintes de production peuvent s'avérer largement bénéfiques pour le processus poétique du réalisateur ainsi que pour le résultat esthétique de ses œuvres. C'est ce que démontre la reconstitution historique de *NON ou la vaine gloire de commander* et ses scènes de bataille jugées maladroites, si on les compare aux séquences d'action du cinéma américain notamment, mais qui sont plus en consonance avec le souci du réalisateur d'exalter le passé d'un peuple à travers quelques-unes de ses plus grandes défaites.

De tous ces procédés d'investissement du hors-champ, celui de « décadrage », défini par Pascal Bonitzer, est celui que Manoel de Oliveira utilise de façon la plus originale. Concept issu de la peinture, cette façon de représenter une figure à la lisière du cadre est devenue l'un des traits stylistiques de peintres comme Cremonini, Bacon ou certains hyperréalistes qui « jouent beaucoup des caches et des décadrages qui font du tableau le lieu d'un mystère, d'une narration interrompue et suspendue, d'une interrogation éternellement sans réponse¹⁶⁰. » La définition donnée par Bonitzer rejoint en deux dimensions les préoccupations du cinéma de Manoel de Oliveira, soit thématiquement (le mystère, l'énigme, l'interrogation éternelle sans réponse liée aux mythes christiques) ; soit formellement (la suspension de la narration, le temps d'amorce avant l'établissement du récit).

Le cadre d'Oliveira est donc enclin aux décadrages qui peuvent se manifester sous différentes formes. La forme la plus couramment repérée est celle qui atteint les plans de détail d'objets ou d'une partie du décor, que Bonitzer définit comme

« la focalisation sur les zones mornes ou mortes de la scène, la louche exaltation des objets triviaux [qui] mettent en valeur l'arbitraire du regard dirigé d'aussi curieuse manière, et peut-être jouissant de ce point de vue stérile¹⁶¹. »

Il s'agit d'un décadrage aussi violent que celui qui prend le corps de l'acteur comme objet de morcellement, parce qu'il extirpe de l'ensemble du monde représenté une partie jugée anodine ou sans importance pour la diégèse filmique pour lui donner une place centrale dans l'image filmique.

¹⁵⁹) *Id.*

¹⁶⁰) P. Bonitzer, « Décadrages », *Cahiers du Cinéma* n° 284, janvier 1978, p. 7-15, repris dans *Décadrages, op. cit.*, p. 79-85.

¹⁶¹) *Id.*, p. 12.

4.3.1. *Val Abraham* : entre décadrage absolu et symbiose du son et de l'image

Val Abraham est un film exemplaire sur les relations, toujours conflictuelles, entre image et son. Dans ce film, on retrouve à la fois des exemples d'un décadrage plus général, qui dissocie de façon définitive la bande image de la bande sonore, et des moments où ces deux instances sont intrinsèquement liées.

Analysons d'abord l'hypothèse du décadrage absolu. Puisqu'il s'agit d'une notion issue de la peinture, le décadrage trouve son origine théorique dans l'organisation plastique de l'image, notamment dans la confrontation entre les figures humaines et la lisière d'un cadre. Nul besoin de dire donc qu'à la base de ce concept, la dimension sonore en est complètement étrangère. Ce film ajoute de nouvelles dimensions au concept de décadrage et peut, en effet, être considéré comme un *summum* de ce procédé.

Ici, le bord du cadre ne retranche pas seulement le corps de l'acteur, ce qui constitue l'exemple le plus courant de décadrage (Ema caressant son chat, le maire assis sur le bord du cadre, image 42), mais l'ensemble du monde représenté ou l'unité spatiale d'une scène. Bien évidemment, pour être compris ainsi, il faut que la dimension sonore du film soit prise en compte, puisque ces moments de décadrage absolu ne se configurent comme tels que dans la confrontation entre l'image et le son.

Deux exemples illustrent ces propos. D'abord, dans la séquence où Carlos part de chez Ema pour la première fois. Alors que la voix *off* du narrateur dit que le père d'Ema accompagne le médecin jusqu'à sa voiture et que Carlos part en vitesse, l'image donne à voir un plan rapproché du chien de la maison qui, attaché avec une chaîne, s'amuse à poursuivre un chat. Ensuite, dans le plan fixe de la fin du film, où l'image se concentre sur le « tombeau » d'Ema, l'eau obscure dans laquelle elle se noie, alors que la voix *off*, dans un tour de force elliptique, raconte le chagrin et la mort de Carlos (image 43).

La notion de décadrage ne peut être ici pleinement appliquée que si l'on considère qu'il existe une continuité spatiale brisée par les bords du cadre, comme dans le cas du corps de l'acteur à la lisière du cadre. Cela est facilement remarquable dans le cas du départ de Carlos, puisque le père d'Ema fait explicitement référence au chien – il lui demande de se taire – et qu'il est possible d'entendre le bruit de la voiture démarrant précipitamment. Autrement dit, les personnages se trouvaient alors à quelques mètres à peine de la partie du décor choisie par le réalisateur pour apparaître à l'image. La notion de décadrage est encore plus pertinente si l'on a recours aux documents sur la création du film, notamment les rapports de script, qui démontrent que ces deux images ont été tournées dans le but de donner un support à la voix *off*. Dans le second cas, un plan du chapeau d'Ema flottant sur les eaux du fleuve a été tourné, mais coupé au montage.

Ces moments de décadage absolu entre image et son sont certes nombreux dans *Val Abraham*. Ils ne masquent néanmoins pas un autre rapport entre son et image qui fait la singularité de ce film et qui est, cette fois-ci, tout autant affaire d'image que de montage : la répétition entre ce que dit la voix *off* et ce que montre l'image. Ces moments apparaissent, par exemple, lorsqu'Éma va rendre visite aux sœurs Melo et s'étonne de voir son image reflétée dans le miroir ; lors du départ de Ritinha de Val Abraham, chassée par les commérages des sœurs Paiva ; ou lorsque les voitures passent en zigzag devant la maison d'Éma, éblouies par la beauté de la jeune fille. La règle de ces moments est celle de la prédominance de la parole, qui prime toujours et conditionne l'apparition de l'image.

Dans le cinéma d'Oliveira, nous y avons insisté, ce n'est pas toujours l'image qui a la charge de faire avancer un récit ou de raconter une histoire. Les prises de position du réalisateur concernant le traitement du corps des acteurs et le montage renforcent cette idée. Michel Chion parle d'une « dissymétrie inévitable entre ce que l'on voit et ce que l'on entend¹⁶² » et attire l'attention sur l'erreur commune d'interprétation que subit cette dissymétrie : la hiérarchisation. Cependant, il est impossible de ne pas voir dans *Val Abraham* des moments où la voix *off* devient le moteur même de l'image. Dans le rapport de forces entre image et son que représente ce film, c'est souvent le son qui sort vainqueur.

4.3.2. La souveraineté du cadre en attente

Le type de cadrage qui morcelle une scène du monde représenté sans pour autant se concentrer sur un détail d'un objet ou du décor va donner, chez Oliveira, une première variation du concept de décadage, qu'on pourrait appeler le « cadre en attente ». Puisqu'il est en attente, ce type de cadrage ne recourt pas au mouvement, réel ou optique, pour essayer de rattraper les événements du récit ou de suivre de près le dialogue entre les personnages. Le cadre est doté d'une immobilité souveraine qui lui permet d'attendre, patiemment, que les corps des acteurs se mettent devant lui, chassant ainsi du plan un espace vide ou jugé secondaire pour la diégèse. Cette souveraineté permet également au plan de rester statique lorsque le personnage s'en va et de ne pas subir la tentation d'aller le récupérer plus loin.

À ce moment, il n'est pas question de personnages coupés par la lisière du cadre, mais plutôt de corps qui bougent à l'intérieur du cadre pour devenir plus facilement visibles, de corps qui effectuent des entrées et sorties de champ pour venir occuper le centre du cadre ou pour, au contraire, le laisser vide. Les exemples sont nombreux : dans *Inquiétude*, le cadre qui attend que Suzy revienne se placer dans l'image et poursuivre son rôle de proie/bourreau de son dandy

¹⁶²) M. Chion, *Un art sonore, le cinéma*, op. cit., p. 202.

amoureux ; dans *Party*, le cadre qui attend que Michel revienne aux côtés de Leonor, qui reste dans l'image, dans une autre séquence de poursuite amoureuse ; dans *La Lettre*, le champ qui reste vide dans la loge de Pedro Abrunhosa pendant le générique tandis que le chanteur va se produire sur scène ou le cadre qui reste dans la chambre de la religieuse lorsqu'elle va rejoindre ses collègues en prière à l'appel de la cloche (image 44) ; dans *Parole et Utopie*, le cadre qui se passe de la présence du père Vieira car sa force symbolique se trouve plutôt dans sa parole que dans son image ; dans *Un film parlé*, l'image qui montre un tableau sur la construction du canal de Suez et que commente en *off*, avant de s'en approcher, Luis Miguel Cintra, suivi de Rosa Maria et sa petite fille (image 45) ; dans *Miroir Magique*, le cadre fixé sur l'image des pieds de José Luciano et Alfreda en attendant que l'action se concentre sur eux – Alfreda demande que son jeune employé lui défasse les lacets.

Toutes ces apparitions du cadre en attente peuvent être appelées ainsi uniquement parce que cette figure rhétorique est accompagnée d'une bande sonore continue – on entend les personnages parler, prier ou chanter dans le hors-champ spatialement contigu à la caméra. Si la « veille » du plan visuel s'arrête, s'arrête également la possibilité du son de continuer d'exister¹⁶³, sauf bien évidemment si le personnage est rattrapé par un changement de point de vue ou un mouvement de caméra, ce qui est d'ailleurs tout à fait banal et conventionnel.

Dans *Le Principe de l'Incertitude*, le cadre en attente gagne en variété formelle, sans pour autant voir sa nature défigurée. Au plan vide et immobile se substitue un plan peuplé de figurants lorsque le cadre arrête de suivre Celsa et José Luciano en prison (ils cherchent un coin tranquille pour s'entretenir) pour se poser et attendre qu'ils sortent du champ et reviennent s'installer, quelques secondes après, au premier plan (image 46). À la continuité sonore des acteurs dans le hors-champ succède le silence des acteurs placés dans le hors-champ, qui ne commencent à parler que lorsqu'ils entrent dans le champ, en l'occurrence dans la salle à manger pour le premier dîner chez Camila et Antonio. L'idée d'attente est néanmoins maintenue car il n'y a pas de coupe pendant les quelques secondes entre la sortie de la bonne qui dresse la table par le bord gauche du cadre jusqu'à l'arrivée des invités par une porte latérale (image 47). La profondeur de champ peut être aussi un remplaçant du hors-champ quand, par exemple, on passe par une coupe franche du plan américain sur Camila et Daniel Roper à un plan large où les deux amis sont dans la profondeur de champ. Les deux personnages se fondent dans le décor, dans le jeu entre zones éclairées et moins éclairées, ce qui donne, en raison du brutal élargissement du champ, l'impression que le plan est devenu vide. Cette impression de vide est dissipée lorsque Roper bouge et propose qu'ils s'assoient pour discuter plus calmement, ce qu'ils font en venant au premier plan (image 48).

¹⁶³) Cf. les précisions de Michel Chion concernant l'inexistence de la bande-son selon le modèle du plan visuel et de son cadre, *Un art sonore, le cinéma, op. cit.*, p. 201-202.

L'investissement narratif ou esthétique des arrière-plans de l'image apparaît d'ailleurs chez Oliveira dans deux moments distincts. D'abord, la profondeur de champ sert à mettre en place le jeu d'éclairage des différentes couches de l'image : les couloirs des maisons entrecoupés par la lumière dans *Amour de Perdition*, *Le Convent* et *Le Principe de l'Incertitude* ; la source lumineuse placée dans l'arrière-plan de l'image dans les scènes de prison dans *Amour de Perdition* et *Parole et Utopie*.

D'un autre côté, la profondeur de champ, notamment dans les scènes extérieures, sert avant tout à briser la quête de l'identification entre personnage et spectateur par le refus de l'affect lié notamment au gros plan du visage de l'acteur. S'il était vrai que, pendant la tétralogie des amours frustrées, la caméra d'Oliveira s'approche plus souvent du visage de l'acteur, notamment par des déplacements d'appareil, ceci ne se vérifie guère lorsqu'il s'agit du montage, visant à faire un gros plan de l'acteur par un raccord dans l'axe. Pourtant, si le réalisateur a recours, même si c'est rare, à ce type de coupe pendant le montage, il élimine néanmoins encore une fois la naissance de l'identification immédiate avec l'affect exprimé par le visage de l'acteur. C'est le cas dans l'une des séquences dans le couloir de la maison du *Principe de l'Incertitude*, où la caméra s'approche soudainement du visage de Camila – on va apprendre qu'elle est responsable de l'assassinat de son mari – mais lorsque la caméra la cadre, son visage est à moitié dans l'ombre (image 49). Ce raccord dans l'axe paraît ainsi complètement étranger à ce cinéma qui a perdu l'habitude de se rapprocher du visage de l'acteur, surtout d'une façon aussi brutale et maladroite. L'utilisation pleine de la profondeur de champ est pourtant globalement réduite si l'on considère l'ensemble de l'œuvre de Manoel de Oliveira, l'influence théâtrale présente dans la frontalité du cadrage, dans la prédominance des mouvements latéraux d'appareil et dans l'utilisation de toiles peintes comme fond réduit considérablement l'effet de profondeur de l'image oliveirienne.

4.3.3. Le cadrage récupéré

Le « cadrage récupéré » va de pair avec la notion de cadre en attente puisqu'il est également précédé d'un cadre qui attend un personnage. Il est donc le prolongement naturel du « cadre en attente », mais sa singularité réside dans le fait que le mouvement du corps à l'intérieur du plan présente plus d'intérêt plastique que le moment précédent où le cadre « attend ». Le cadrage récupéré prend en considération directement le corps de l'acteur. Il s'agit ici de l'utilisation la plus courante du concept de décadrage, celle où le corps est morcelé par l'un des bords du cadre. Dans l'acception courante, celle de l'anthropocentrisme suivant le modèle de l'optique géométrique euclidienne, sont considérés comme « décadrages » les plans où le visage de l'acteur apparaît coupé à moitié par le bord du cadre ou ceux où le visage reste dans le hors-champ, laissant seuls à l'image les membres ou le reste du corps. Voilà la raison pour laquelle ne sont pas

considérés comme décadrages tous les degrés de l'échelle de plan où l'on ne voit pas le corps de l'acteur en entier mais dans lesquels son visage est bel et bien présent.

Quand le visage ne compte pas

Le cinéma d'Oliveira renverse considérablement cette suprématie du visage humain par rapport à d'autres parties du corps de l'acteur et même vis-à-vis des objets de scène ou du décor. Quoique relevant plutôt de l'exception que de la règle, Oliveira « dé-fait » le visage des acteurs selon les modalités établies par Jacques Aumont à partir de la peinture : le « distordu » du visage de Luis Miguel Cintra, rendu monstrueux par son reflet déformé dans *Les Cannibales*, et « la biffure » par le lourd maquillage de lépreux dans *Mon Cas*¹⁶⁴. Le réalisateur choisit aussi, nous l'avons vu, de gommer la totalité ou une partie de ce visage par les choix d'éclairage en le filmant complètement ou en partie dans l'ombre. De la même façon, Oliveira ne laisse pas le visage de ses acteurs succomber à un jeu interprétatif conventionnel à travers les contraintes corporelles et codiques imposées par sa mise en scène.

Le visage n'est donc quasiment jamais l'élément le plus important de l'image oliveirienne et il est très souvent chassé du plan par le morcellement du corps de l'acteur par les bords du cadre. Contrairement à Godard ou à Tati, dont la nostalgie du cinéma muet les poussait également à ne pas concentrer sur le visage des acteurs toute la charge dramatique d'un personnage¹⁶⁵, chez Oliveira, la « perte du visage » est intimement liée au décadage. Nous avons déjà analysé la préférence du réalisateur pour filmer une autre partie du corps de l'acteur que son visage lorsqu'il dit son texte, dans l'exemple du plan des pieds de Piccoli dans *Je rentre à la maison* ou celui des mains posées sur le lit de Mme de Clèves et Mme de Chartes dans *La Lettre*. Or, quelques plans de la filmographie du réalisateur qui ne montrent pas un visage ne peuvent pas être considérés comme des décadrages. C'est le cas des plans de mains qui écrivent ou manipulent des lettres : ceux de Camilo Castelo Branco en train d'écrire à sa fille, celui de Freitas Fortuna (Cintra) en train de déplier la missive de l'écrivain dans *Le Jour du Désespoir*, ceux des Simão et Teresa en train de s'écrire dans *Amour de Perdition*. Tous ces plans, souvent plans rapprochés d'une feuille de papier où l'on peut lire distinctement ce qui est écrit, mettent la matérialité du texte de Castelo Branco au centre de l'image et renforcent la fascination, voire le fétichisme, qu'Oliveira entretient avec les textes des auteurs qu'il adapte. Dans le même sens, le plan de la main du médecin qui

¹⁶⁴) Les autres modalités du processus de « dé-visage », selon Aumont, sont « l'explosif/implosif » du cubisme ; la « désagrégation », visage éparpillé partout dans la toile ; le « flou » ; et l'« agrandissement », *Du visage au cinéma, op. cit.*, p. 163-165. L'auteur reconnaît pourtant qu'il est difficile, à cause de l'ontologie de l'image cinématographique, de parler d'une perte de visage au cinéma, ce qui justifie le recours à la peinture pour établir ces modalités.

¹⁶⁵) Le rapprochement entre Godard, Tati et l'effacement du visage des acteurs a été établi par A. Bergala lors de la conférence « Godard-Tati, un burlesque erratique et discret », le 30 avril 2009, Cinémathèque Française, Paris.

signe le constat de décès du Sergent Cabrita dans *NON ou la vaine gloire de commander* n'a de sens que dans l'effet patriotique qu'entraîne l'image en gros plan de la date 25 avril 1974 pour l'imaginaire des Portugais, car le jour de la mort fictive du soldat est le jour de la Révolution (image 50).

À d'autres moments, l'élimination du visage du champ rejoint la façon singulière et systématique qu'a Oliveira de montrer les premières images des corps de ses acteurs et de « présenter » ses personnages¹⁶⁶ : soit en laissant un doute concernant la nature même des personnages (les figures endimanchées habillées en costume d'époque au début des *Cannibales*, s'agit-il de vrais nobles ? de vedettes de la télévision venant participer à un bal masqué ?) ; soit en faisant un portrait silencieux et presque funèbre des personnages (les gros plans successifs des soldats de *NON ou la vaine gloire de commander*) ; soit en cachant leurs visages dans un contre-jour qui masque leur identité (le roi et ses conseillers dans *Le Cinquième Empire*).

Les plans de *Val Abraham* qui montrent Carlos Paiva pour la première fois s'inscrivent dans cette envie de ne pas succomber à la présentation directe et conventionnelle d'un personnage. Lorsque le jeune médecin de province arrive dans le restaurant où il rencontre Ema et son père, le cadrage coupe délibérément le visage de l'acteur, et ce à deux reprises (image 51). À la place, le cadre montre le bas du corps de Cintra, avec la table en premier plan, sur laquelle il vient poser une assiette de figues mûres qu'il offre à la jeune fille. Plutôt que d'insister sur l'inexistence ou l'effacement de Carlos dans la vie de sa future épouse, « c'est une attitude qui tient de l'épreuve de force, qui explore les limites de nos attentes comme spectateur¹⁶⁷ », considère Valérie Loiseleux, qui avoue n'avoir eu d'autre choix de montage tellement ces plans étaient puissants et inusuels.

D'autres moments de l'exclusion du visage de l'acteur reviennent systématiquement dans *Val Abraham* (la tête coupée d'Ema à deux moments distincts, jeune fille et femme, lorsqu'elle caresse le chat ; la face du maire arrachée par le bord du cadre dans la séquence du dîner de Noël ; les pieds de la tante Augusta entrant par la porte du salon). Comme dans le cas de Carlos, c'est par le biais du montage que le corps de l'acteur est, par la suite, recomposé et le visage, montré. Le cadrage revient à une organisation dite conventionnelle, où le visage est placé dans le centre du plan, soit par un changement de l'échelle de plan, soit par un mouvement d'appareil, comme c'est le cas dans l'élargissement du plan à partir des doigts de Diogo Dória dans *Francisca*.

Mais, l'originalité de l'utilisation du décadrage chez Manoel de Oliveira se trouve justement lorsque le cadrage est, on pourrait dire, « récupéré » non par une spécificité du dispositif cinématographique, procédé banal, mais par un mouvement interne au plan.

¹⁶⁶) Cette démarche esthétique renvoie directement à celle, pourtant plus radicale, de Straub-Huillet de commencer leurs films par un plan de l'acteur le dos tourné vers la caméra, comme dans *Ces rencontres avec eux* ou *Sicilia*. Chez le couple de cinéastes, d'ailleurs, cela devient même la règle de la posture des acteurs.

¹⁶⁷) Voir annexe II.

Le « cadrage récupéré » est une forme de recadrage dans laquelle le mouvement d'appareil est complètement aboli, ainsi que le changement de point de vue par le montage. Le recadrage s'opère uniquement par un déplacement des acteurs. C'est donc un décadage qui se convertit, naturellement, en cadrage par le mouvement des corps à l'intérieur du cadre.

Ce type de cadrage trouve sa source également dans le besoin ressenti par Oliveira de retourner aux sources du langage théâtral et d'abolir mouvements d'appareil et découpage en champ-contrechamp. Les exemples de « cadrage récupéré » sont récurrents dans *Un film parlé*, notamment dans les séquences tournées dans l'hôtel égyptien. Premièrement, lorsqu'ils arrivent à l'hôtel, Rosa Maria, Luis Miguel Cintra et la petite Maria Joana viennent admirer les bijoux des pharaons. Venant de la profondeur de champ, ils s'approchent de la caméra jusqu'à ce que les bords supérieurs du cadre coupent la tête des deux adultes – seule la petite fille reste dans le cadre. Ensuite, l'un après l'autre, Rosa Maria et Cintra se penchent pour admirer de plus près les bijoux. Les deux acteurs disent alors la plupart de leurs textes dans cette position inhabituelle et c'est seulement à ce moment-là que le cadre gagne ce qui aurait pu être sa composition initiale (image 52).

Plus tard, lorsque Rosa Maria s'extasie devant une ancienne robe égyptienne et qu'elle attire l'attention de Luis Miguel Cintra, déjà sorti du cadre, sur l'objet, l'acteur portugais revient dans le champ. C'est sa façon de revenir dans le champ de l'image qui caractérise le « cadrage récupéré », avec une dimension de récupération progressive, présente également dans le premier exemple (image 53). La robe est exposée, entre deux miroirs, dans un couloir de l'hôtel où ils sont logés au Caire. Lorsque Cintra revient dans le champ, son reflet apparaît d'abord dans un miroir, plus petit, placé en profondeur de champ, et ensuite dans l'autre, plus proche du premier plan. Une fraction de seconde après, le corps de l'acteur apparaît en premier plan, entrant par le côté droit de l'image, légèrement décadé par les bords droit et supérieur du cadre. Il y reste quelques secondes pour ensuite traverser le plan de droite à gauche et venir se placer à côté de Rosa Maria, créant finalement une composition « ordinaire » du cadre. La démarche de l'acteur, soigneusement lente, renforce l'idée qu'il cherchait à être le mieux placé dans le cadre. La composition est d'ailleurs elle aussi très soignée car les corps des trois acteurs, plus une statue, dessinent une ligne diagonale décroissante dans l'image, de Cintra, le plus grand, jusqu'à la petite Maria Joana. Un troisième moment, devant le tableau représentant la construction du canal de Suez (image 45), pourrait aussi caractériser un moment de cadrage récupéré progressivement, étant donné la démarche lente et graduelle du corps des acteurs pour entrer dans le plan.

Le cadrage récupéré peut également être pensé après le tournage. C'est le cas du plan du *Principe de l'incertitude* où les frères Roper rendent visite aux parents de Camila pour la demander

en mariage au nom d'Antonio Clara (image 54). La séquence s'ouvre de façon tout à fait ordinaire, par un plan américain des quatre acteurs debout en train de discuter. Après une coupe franche, le cadre devient plus serré, laissant la tête des trois hommes (les frères et le père de Camila) dans le hors-champ, et seul le visage de la mère apparaît à l'image. Deux de ces corps sont tranchés non seulement par le bord supérieur du cadre, mais aussi par les bords latéraux, ce qui renforce l'impression d'un dérangement brutal de l'espace filmique. Le décadrage dure quelques secondes à peine, le temps pour la femme de proposer à ses invités de s'asseoir. Ils bougent donc tous lentement et viennent s'asseoir à l'arrière-plan, leurs corps tournés vers la caméra. Le cadrage est alors « récupéré » et les corps rentrent dans l'ordre spatial ordinaire, sans que la caméra n'ait bougé d'un centimètre.

Renato Berta, chef opérateur du film, se souvient que ce plan décadré n'était pas censé apparaître dans le montage final. Il devait être seulement une introduction pour le « vrai plan » des acteurs assis. Effectivement, ce plan décadré n'ajoute rien à l'avancement du récit – la mère de Camila lance tout simplement un « asseyez-vous » à ses invités, qui ne commencent à parler qu'une fois dûment recadrés au fond du plan. Oliveira ose alors, au moment du montage, introduire ce matériel brut dans son film, un matériel issu directement des restes du processus de création et qui était voué à la disparition. Le cadrage récupéré est alors, une fois de plus, un moyen d'investir le plan d'un dérangement spatial et d'éléments visant à briser l'illusionnisme du récit.

Le cadrage récupéré est une forme qui, à peine naissante, subit déjà des perversions formelles importantes. Les moments déjà analysés d'*Un film parlé*, du *Principe de l'Incertitude*, à côté d'une autre occurrence dans le même film (lorsque Camila discute avec Touro Azul, debout, *a priori*, à côté d'elle puis s'asseyant) sont d'ailleurs les seules apparitions d'un cadrage récupéré pur que l'on a pu identifier chez Oliveira. La plupart du temps, ce cadrage n'est pas du tout, ou bien pas complètement, rattrapé, soit parce qu'il s'agit d'un décadrage tardif plutôt qu'initiateur du plan, ou alors parce que le personnage n'a pas besoin de se déplacer dans le cadre pour « apparaître » à l'image.

La première perversion du cadrage récupéré est celle où le plan ne s'initie pas par le décadrage, mais y aboutit. C'est le cas du plan de *Party* où Leonor, assise, cadrée en plan rapproché, se lève soudainement pour recevoir ses invités. Son mari lui lance alors une boutade sur la taille de sa jupe et le plan garde cette image du bas du corps de l'actrice pendant que les deux discutent en hors-champ (3^{ème} plan de l'image 10). Dans un moment analogue, dans *Miroir Magique*, la sœur d'Alfreda, se souvenant du temps de leur enfance, quitte le lit où elle s'entretient avec sa sœur et vient faire des pas de danse devant le miroir placé dans le premier plan de l'image. Mais lorsqu'elle danse, en balançant sa jupe, sa tête reste coupée par le bord supérieur du cadre (image 55).

L'impression de décadage sur laquelle ces deux plans se terminent est renforcée dans la mesure où le plan qui les suit immédiatement non seulement exclut complètement l'acteur, mais montre aussi un tout autre endroit du décor et un autre moment de l'histoire. Dans *Miroir Magique*, les possibilités de décadage du corps de l'acteur sont élargies, grâce notamment aux reflets de miroirs présents dans plusieurs plans de ce film. Le corps d'Alfreda est la cible, plus d'une fois, de ce décadage intérieur au plan qui se manifeste par un effet de surcadage. Son image apparaît dédoublée et légèrement déformée, par la frise du miroir, notamment au début de son agonie (image 56).

La deuxième perversion du cadrage récupéré se manifeste lorsque le personnage rejoint l'espace dit conventionnel du cadre sans avoir recours au déplacement physique. C'est le cas de la séquence du *Principe de l'Incertitude* où Camila revient chez elle et retrouve Vanessa, la maîtresse de son mari, apparemment seule dans son salon (image 57). Les deux femmes, ennemies secrètes, entament alors une discussion tendue, remplie de cynisme et de provocations. La présence d'Antonio dans le plan, assis, immobile, laissant voir uniquement sa tête tournée vers le fond du décor et presque entièrement escamotée derrière un vase, n'est pour le moment pas remarquée. Le centre d'attention du plan se trouve dans les ébats vénéneux entre les deux femmes. Ce n'est que lorsque Vanessa allume une cigarette et l'offre à Antonio en lui adressant la parole – elle remarque cyniquement l'élégance de Camila – que le spectateur se rend compte de la présence du mari dans le plan. Le corps du personnage est alors déporté dans le centre diégétique du plan, puisque c'est lui, malgré sa faiblesse et sa débilité, l'objet de la dispute des deux femmes. Antonio, initialement décadé dans ce que Noël Burch appelle le « sixième segment du hors-champ¹⁶⁸ », rejoint une place privilégiée du cadre à travers une entreprise psychique de prise en compte de l'espace filmique opéré chez le spectateur.

Pour renforcer encore plus le sentiment de décadage de cette scène, aussitôt qu'il rejoint le centre du plan, Antonio s'éclipse, comme tout mari absent, laissant les deux femmes seules dans leur confrontation. Mais, lorsqu'il quitte le plan, il le fait par les bords, d'abord par le bord droit, en regagnant le hors-champ, et revenant une dernière fois sur le premier plan pour en sortir de suite, par le bord gauche (image 58). À aucun moment, on ne voit son visage – lorsqu'il rentre la deuxième fois dans le plan, sa tête est coupée par le bord supérieur.

Bien que nouvelle et perversie avant même d'être complètement établie, cette forme du cadre récupéré et le jeu cadrage/décadage des corps des acteurs visant à placer l'interprète dans une place privilégiée du plan, peuvent sembler incohérents vis-à-vis des choix d'Oliveira de rejeter l'identification et l'affect envers ses personnages. Cependant, c'est justement ce placement tardif de l'acteur dans une « bonne place » du cadre ou au centre du plan qui le soumet plus

¹⁶⁸) « Nana ou les deux espaces », *Une praxis du cinéma, op. cit.*, p. 39. Les six segments du hors-champ sont, selon Burch, les quatre segments contigus aux bords du cadre, celui derrière la caméra et celui derrière le décor ou derrière un objet du décor.

fortement aux *diktats* du dispositif. Même si l'interprète rejoint, par la suite, un cadrage estimé plus conventionnel, il est impossible d'oublier la façon dont son corps a été déplacé, quasiment de force, dans la suprématie statique du cadre. La plupart de ces effets de cadre en attente ou de cadrage récupéré ne concernent pas directement l'apport personnel du chef opérateur – Oliveira surveille de près les cadrages de ses films, au point de pouvoir déterminer au centimètre près l'effet recherché. Le cadre est, en réalité, partie intégrante d'un processus de rupture de l'illusion cinématographique tout comme les orientations données aux acteurs et les effets de montage. Oliveira est certainement maître de ces moments d'inventivité concernant l'art du cadrage au cinéma, même s'il doit compter avec les connaissances spécifiques de son collaborateur, notamment le chef opérateur, pour atteindre ses objectifs. Il en va autrement pour les effets d'éclairage.

La plupart des films réalisés par Oliveira dans lesquels les plans sont investis des effets de lumière analysés jusqu'ici ont été photographiés par Renato Berta, si l'on excepte les films de la tétralogie, qui gardent leur indépendance par rapport à la suite de l'œuvre du cinéaste en même temps qu'ils sont les éléments formateurs de son style de mise en scène. Par rapport à l'éclairage, l'apport de Renato Berta est donc central dans l'œuvre d'Oliveira. Cela n'exclut pourtant pas non plus les innovations à l'image filmique apportées par des films comme *Val Abraham*, *Le Couvent*, *Les Cannibales*, *Je rentre à la maison* ou *Belle Toujours*, photographiés par d'autres chefs opérateurs. Mais la rencontre entre Oliveira et Berta est essentielle pour la définition d'un style d'image chez le réalisateur. Cela ne veut pas pour autant dire que le chef opérateur va imposer sa vision d'éclairage aux réalisateurs avec qui il collabore. Mais le profil du directeur de la photographie, sa vision élargie du cinéma et ses expériences professionnelles précédentes, ont une nette influence dans l'établissement de la relation de proximité entre lui et un réalisateur. Ce sont les relations poétiques et esthétiques que Berta entretient avec Oliveira et avec d'autres grands réalisateurs du cinéma européen que nous voulons analyser désormais.

5. L'image : œuvre conjointe

Grâce aux connaissances techniques spécifiques de son exécution et au partage des tâches établi au sein de la chaîne cinématographique, l'image peut être perçue comme une œuvre conjointe, issue de la sensibilité du réalisateur et de celle du directeur de la photographie. Puisqu'il est toujours subordonné au réalisateur, bien qu'à des degrés divers, le directeur de la photographie peut être vu comme un élément commun entre différents univers thématiques et stylistiques, à travers la conception de la plasticité de l'image, dimension intrinsèque à toute entreprise cinématographique.

Cette mise en rapport des opérations intellectuelles et matérielles entre cinéaste et collaborateur varie pourtant, bien évidemment, au cas par cas. Il y a, peut-être, autant de moyens de collaborer que de collaborations effectives entre ces deux professionnels, ce qui rend toute qualification hasardeuse et risquée. Il est néanmoins possible de proposer un classement selon les modes de production.

5.1. Le chef opérateur comme élément de passage : l'exemple du cinéma industriel hollywoodien

L'extrême segmentation du travail a assuré aux directeurs de la photographie une grande part de la création de l'image d'une œuvre cinématographique. Cette affirmation est d'autant plus vraie dans une logique de cinéma commercial et industriel, notamment dans les studios hollywoodiens. Cette circonstance se vérifie, d'abord, dans la logique du cinéma de genre, qui a souvent donné ses lettres de noblesse à un studio. À ce moment-là, les chefs opérateurs, souvent employés directement par les producteurs, sont obligés de se plier à un mode de représentation déjà codifié qui ne concerne pas directement – ou qui dépasse – les choix esthétiques d'image du réalisateur. C'est en référence à ce système particulier de production cinématographique que Nestor Almendros a pu citer le cas de chefs opérateurs dont le travail conserve des traits stylistiques forts en travaillant avec des réalisateurs différents. Ces traits, que quelques-uns appellent « style » du chef opérateur, surpassent parfois même le style particulier d'un réalisateur.

« Les vieilles comédies de la Columbia doivent leur inimitable ambiance visuelle à Joseph Walker [...] malgré les personnalités différentes de leurs réalisateurs, ces films gardent tous de curieuses similitudes stylistiques¹⁶⁹. »

Ensuite, la mainmise des directeurs de la photographie sur les images d'un film s'est vérifiée dans la logique du *star system* américain, notamment dans les années 30 et 40, lorsque les vedettes choisissaient elles-mêmes les chefs opérateurs capables de mieux rendre leur beauté sur l'écran. C'est le cas du chef opérateur attitré de la phase américaine de Greta Garbo (19 films sur 24), William Daniels, qui « s'assurait toujours que Garbo fut prise en gros plans ou en plan éloigné, presque jamais en plan moyen¹⁷⁰. » C'est ainsi que, pour Almendros, des films de réalisateurs de styles distincts (George Cukor, Rouben Mamoulian ou Edmund Goulding), lorsqu'ils travaillent avec Garbo, paraissent très ressemblants, au niveau de l'image, « au point de former un ensemble d'une étrange cohérence¹⁷¹. »

¹⁶⁹) *Un homme à la caméra*, op. cit., p. 17.

¹⁷⁰) Barry Paris, *Garbo, a biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1995, traduit par Georges Goldfayn, *Greta Garbo, biographie*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p. 173.

¹⁷¹) *Un homme à la caméra*, op. cit., p. 17.

Almendros compare même l'image de *La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Th. Dreyer, 1928) à celle de *Gilda* (King Vidor, 1946), photographiés par Rudolph Maté, dont l'éclairage, les cadrages et les mouvements de caméra, malgré la différence de thèmes, « ne sont pas aussi différents qu'on aurait *a priori* imaginé¹⁷². » Cette affirmation d'Almendros vient corroborer les appréciations de Béla Balázs, citées précédemment (note 50, p. 240) sur l'importance du cadrage pour définir le style d'un film : « le thème peut être un temple grec, il prendra un style gothique si l'opérateur le veut ainsi¹⁷³. »

Bien évidemment, le pouvoir de l'opérateur à unifier autour d'un style propre les films de réalisateurs venant d'univers thématiques et esthétiques différents mérite d'être relativisé et analysé au cas par cas. Il existe néanmoins une dimension où l'importance du chef opérateur dans le processus de création d'un réalisateur peut être largement vérifiée. C'est celle qui comprend le directeur de la photographie comme un élément de liaison ou de passage entre différents univers créatifs. Elle concerne également la valeur ajoutée qu'apporte le nom d'un chef opérateur du fait d'avoir collaboré avec un réalisateur avec lequel d'autres réalisateurs partagent des affinités stylistiques – cette dimension va jouer aussi dans les exemples sur le cinéma d'auteur européen.

Il s'agit des cas exemplaires cités par Almendros de l'influence de John Ford sur Orson Welles via Gregg Toland, chef opérateur des *Hommes de la Mer* (1940), des *Raisins de la Colère* (1940) et de *Citizen Kane* (1941) ; ou de celle de Welles sur Charles Laughton par l'intermédiaire de Stanley Cortez¹⁷⁴. À travers le premier exemple, personne ne cherche à questionner le génie du metteur en scène qui a prouvé, par la suite, ne pas être l'auteur que d'une seule œuvre majeure. Cependant, il est essentiel de comprendre l'apport personnel de Toland, ses précédentes expériences et sa propre conception du cinéma comme l'élément singulier qui transforma *Citizen Kane* en *summum* de l'innovation de l'image filmique¹⁷⁵. Dans maintes études sur l'œuvre de Welles et sur *Citizen Kane*, des théoriciens font de Gregg Toland le responsable du résultat final de l'image au même titre que le réalisateur, et défendent que l'image de *Citizen Kane*, notamment en ce qui concerne l'utilisation de la profondeur de champ, trouve sa source dans celle d'autres films comme ceux de Ford ou de William Wyler (*Les Hauts du Hurlevent*, 1939).

C'est décidément le partage du travail, qui est la règle dans le système de production industrielle des studios américains, qui favorise la soumission du metteur en scène, transformé parfois en simple exécutant, non seulement au directeur de la photographie, mais aussi au scénariste ou au producteur. Ce n'est évidemment pas le cas de Welles, Ford ou Wyler, mais cela

¹⁷²) *Id*, p. 17. La comparaison faite par Almendros paraît néanmoins surévaluée lorsqu'il cite les scènes de joueurs dans *Gilda*. Almendros paraît considérer uniquement l'organisation des corps des acteurs en scène, tous penchés vers la caméra sur leur objet de convoitise (la roulette dans l'un, le corps martyr de Jeanne d'Arc, de l'autre). Ces plans ne gardent cependant que des similitudes générales entre eux, et il ne serait pas difficile de trouver des exemples chez d'autres cinéastes sans que la figure du chef opérateur ne soit mise en avant.

¹⁷³) B. Balázs, *Le cinéma : Nature et évolution d'un art nouveau*, *op. cit.*, p. 107.

¹⁷⁴) Cf. *Un homme à la caméra*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁵) Cf. notamment les propos de J-P. Berthomé et F. Thomas, *Citizen Kane*, Paris, Flammarion, 1992, et *Orson Welles au travail*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006.

montre bien la prédisposition du système hollywoodien à valoriser la professionnalisation des métiers de la chaîne cinématographique comme des artistes et des créateurs à part entière. Il faudrait voir aussi le cas des scénaristes, qui sont souvent écrivains ou auteurs dramatiques, ou des compositeurs de musique, qui sont souvent des musiciens érudits.

5.2. Le chef opérateur comme gage idéologique : l'exemple du cinéma d'auteur européen

Lorsqu'il s'agit du cinéma d'auteur, en particulier européen, cette logique est quelque peu détournée car elle consiste à voir le chef opérateur non comme un élément de liaison entre cinéastes mais comme un gage idéologique pour le réalisateur qui le choisit.

Dans le cas européen, ce n'est pas essentiellement la division du travail qui conditionne l'apport du directeur à l'œuvre d'un cinéaste, mais plutôt la relation de proximité – la « soudure » de Michel Chion – qu'il établit avec le metteur en scène. Encore une fois, l'exemple de la Nouvelle Vague et son cinéma « entre copains » a été un lieu propice au déploiement d'un travail collectif et à l'épaulement mutuel entre les jeunes réalisateurs, avides de cinéma mais sans les connaissances techniques spécifiques, et les chefs opérateurs. D'ailleurs, c'est justement dans le résultat du travail entre Godard et Coutard, qu'Alain Bergala n'hésite pas à appeler « l'image Godard-Coutard », que réside « l'une des révolutions esthétiques les plus marquantes de la deuxième moitié du cinéma au XX^e siècle¹⁷⁶. »

La création cinématographique de Manoel de Oliveira ne garde guère de similitudes avec celle du cinéma français des années 60, ne serait-ce que dans l'envie du réalisateur de participer de près à toutes les phases de la chaîne de création filmique. Oliveira est, en effet, un réalisateur qui, à ses débuts, s'est exercé aux différentes étapes de la fabrication du film. Sa pratique longtemps solitaire du montage, aussi bien que ses expériences dans le maniement de la caméra, dans la production et en tant qu'acteur, témoignent de sa connaissance élargie de la pratique des différents métiers du cinéma. Le côté artisanal, son extrême liberté et sa quasi-autosuffisance ont été la règle du cinéma d'Oliveira à un certain moment, à la glorieuse époque de la tétralogie des amours frustrées. Même si ses films sont entrés, par la suite, dans des standards plus commerciaux de production, ces principes restent néanmoins bien présents dans l'acte créateur du réalisateur portugais. De la même façon, ces postulats ne paraissent pas complètement étrangers aux premières expériences filmiques du nouveau cinéma suisse, celui d'Alain Tanner. Ils imprègnent profondément aussi le cinéma de Straub-Huillet et de Resnais, réalisateurs avec lesquels Berta a établi des rapports de complicité et de proximité. C'est à ce moment que la valeur

¹⁷⁶) *Godard au travail, op. cit.*, p. 34.

ajoutée d'un chef opérateur va jouer, comme le démontre l'usage que fait Oliveira de la conception de l'image, surtout liée à l'éclairage, de Renato Berta.

Dans ce sens, il nous paraît appréciable d'appliquer ici la logique d'analyse que nous avons utilisée pour étudier les rapports entre l'acteur Luis Miguel Cintra et les nouveaux réalisateurs qui font appel à lui, acteur brechtien par excellence, devenu l'une des figures les plus récurrentes dans le cinéma de Manoel de Oliveira. En d'autres termes, nous ne voulons pas dire que, comme dans le système hollywoodien, Renato Berta utilise chez Oliveira les mêmes procédés de cadrage que chez Straub et Huillet, ou qu'il se sert, dans les films du réalisateur portugais, des enseignements sur l'éclairage des films de Daniel Schmid, d'Alain Tanner ou d'Alain Resnais. Une telle affirmation serait, pour le moins, réductrice et dangereuse¹⁷⁷.

Il est néanmoins possible d'affirmer qu'il existe une relation entre les quêtes du cinéma d'Oliveira et celles des réalisateurs qui confient à Renato Berta le maniement de la caméra et la conception de l'éclairage. En analysant de plus près la carrière du chef opérateur et ses choix de collaborations avec les cinéastes, il est possible de remarquer une indéniable progression esthétique, une trajectoire continue avec de constantes réactualisations des principes établis dès les premiers films photographiés par Berta, dont la source se trouve bien évidemment dans le cinéma suisse des années 60.

6. La caution esthétique de Renato Berta, collaborateur d'image

6.1. Alain Tanner : radicalité et distanciation

*« L'homme civil naît, vit et meurt dans l'esclavage.
A sa naissance, on le coud dans un maillot ;
à sa mort, on le cloue dans une bière ;
tant qu'il garde la figure humaine, il est enchaîné par nos institutions¹⁷⁸. »*
Jean-Jacques Rousseau

Renato Berta débute sa carrière au cinéma en Suisse, son pays natal, plus précisément dans la partie romande, à la fin des années 60. Ce cinéma, comme tous les autres cinémas nationaux de l'époque, n'a pas échappé aux étiquettes (bannières et locutions adjectivantes) que la critique employait pour qualifier cinéastes et films. Ces labels méprisaient souvent d'intrinsèques différences thématiques et stylistiques, comme celles qui sont évidentes dans un pays comme la

¹⁷⁷) Renato Berta défend à son équipe de faire référence sur un plateau de tournage, aux films précédents. « J'interdis à mon équipe, qui est souvent composée des mêmes personnes, de parler du film précédent ou du prochain film sur un tournage. Les gens essaient de me dire : 'on fait pour ce plan comme on fait pour un tel autre'. Et je dis : 'Non, ce n'est pas possible'. Je considère que chaque film a un équilibre qui lui est propre, une cohérence, même s'il y a des points communs avec d'autres », voir annexe II.

¹⁷⁸) Extrait de l'*Émile* cité en ouverture de *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (Tanner, 1976).

Suisse, partagé entre différentes langues et influences culturelles. Malgré cela, Alain Tanner, Claude Goretta et Michel Soutter, les « trois mousquetaires du cinéma suisse¹⁷⁹ », selon Jean Tulard, sont entrés dans l'histoire comme partie intégrante du « Groupe Cinq », jeunes cinéastes responsables de la mise en avant d'un « nouveau cinéma suisse » et qui ont joué un rôle profond dans la formation professionnelle de Renato Berta. Parmi les collaborations de Berta avec des cinéastes suisses, il faut souligner aussi celle avec Francis Reusser. Contemporain du « Groupe Cinq », Reusser, réalisateur contestataire et politique influencé par la phase années 60 de Jean-Luc Godard, tourne avec Berta trois longs métrages : *Vive la mort* (1969), le tout premier film dont l'image est signée par Berta ; *Le Grand Soir* (1976) et *Seuls* (1980).

Mais c'est le second film photographié par Berta, *Charles mort ou vif* (Alain Tanner, 1969) qui marque, pour Freddy Buache, le début de ce renouveau transalpin. Ce film donne le coup d'envoi de la collaboration entre Tanner et Berta, qui se renouvelle cinq autres fois, jusqu'en 1979 avec *Messidor*. Charles Dé est le personnage central de *Charles mort ou vif*, film engagé politiquement qui ouvre une nouvelle phase du cinéma helvétique. C'est un industriel qui cherche à fuir sa vie de petit bourgeois et inaugure, sans doute, la liste des « héros révoltés du cinéma suisse romand du début des années 70¹⁸⁰. » Plus tard, d'autres personnages aux profils semblables apparaissent chez Tanner, comme la charismatique Rosemonde (Bulle Ogier dans *La Salamandre*, 1971 ; et Karin Viard dans *Fourbi*), jeune fille dont le « refus d'une intégration sociale est l'expression d'une révolte instinctive, pré-politique¹⁸¹ » ; ou bien les deux jeunes fougueuses de *Messidor*. Rosemonde et Charles condensent les idées politiques et sociales de ce cinéma contestataire et rebelle à l'intérieur duquel Berta fait ses premiers pas comme directeur de la photographie.

Thématiquement donc, le cinéma suisse des années 60 et 70 était très friand d'une liberté d'expression qui passe à la fois par la résistance et par la lutte contre les valeurs établies. Cette résistance prend de nets contours politiques dans les films de Tanner que nous avons cités, y compris dans son troisième long métrage, *Le Retour d'Afrique* (1973), « virulent dans sa façon de contester les valeurs de la bourgeoisie¹⁸² ». Elle est également présente dans *La lune avec les dents* (Soutter, 1966), avec son personnage principal aux accents rimbaldiens qui « assume son incivilité du matin au soir et du soir au matin¹⁸³ ». « Je n'ai jamais appartenu à une organisation politique, mais faire du cinéma en Suisse dans les années 60, était bien un acte politique¹⁸⁴ », résume Tanner.

C'est ce côté manifestement politique du cinéma suisse de l'époque, allié bien évidemment à une intense recherche formelle, qui va marquer le plus profondément la carrière du jeune Berta.

¹⁷⁹) J. Tulard, *Dictionnaire du cinéma, les réalisateurs*, Paris, Robert Laffont, 2007, p. 895. Le « Groupe Cinq » comprend également Jean-Louis Roy, qui ne tourne qu'un film pour le cinéma, et Jean-Jacques Lagrange, qui ne tourne que pour la télévision.

¹⁸⁰) M. Schaub, *Le cinéma en Suisse*, Zurich, Pro Helvétia, 1998, p. 75.

¹⁸¹) Propos d'Alain Tanner recueillis par F. Buache, *Trente ans de cinéma suisse, op. cit.*, p. 34.

¹⁸²) *Id.*, p. 34.

¹⁸³) F. Buache, *Michel Soutter*, Cinémathèque Suisse/L'Age d'Homme, Lausanne, 2001, p. 101.

¹⁸⁴) « Tanner par Tanner, une leçon de cinéma », rencontre avec le réalisateur à la Cinémathèque Française, le 17 janvier 2009.

Cette influence trouve sa source dans la pensée de deux figures majeures du cinéma et du théâtre contemporains, Jean-Marie Straub et Bertolt Brecht, qui sont, selon Martin Schaub, deux influences particulièrement profondes sur les cinéastes suisses de l'époque.

« Straub a dépouillé ses films de tous les clichés, de tous les mythes du cinéma de consommation [...] il faisait le lien avec d'autres expériences capitales, celles de Bertolt Brecht. Straub était le plus intransigeant, le plus rigoureux de ces réformateurs ; c'était un symbole¹⁸⁵. »

Le concept de la distanciation, qu'il soit compris dans la perspective première, celle du théâtre épique de Brecht, ou dans une conception élargie, qui vise à ne pas vouloir simplement imiter la réalité à travers le moyen d'expression cinématographique, a vraiment été le principe fondateur de ce moment du cinéma qu'expérimentent les cinéastes suisses. Pour Straub, c'est surtout son côté « réalisateur sans concessions », qui ne se plie pas aux facilités narratives pour attirer le spectateur, qui intéresse les cinéastes suisses. Ces deux principes sont résumés dans l'assertion d'Alain Tanner :

« J'utilise toujours la distanciation, mais plus au sens 'brechtien' du mot comme elle pouvait avoir 'avant' [...] Je n'aime pas du tout raconter des histoires, au sens traditionnel du terme [...] ça suppose une technique narrative, un style de tournage différent, avec plein de plans de coupe, des raccords, des champs-contrechamps. Tout ça m'ennuierait profondément [...] Ce que je cherche, c'est découvrir les facettes cachées de l'histoire, les moments qui n'appartiennent pas directement au récit [...] Je ne pense absolument pas au spectateur au moment du tournage, ni à celui du scénario du reste [...] Penser au spectateur serait une entreprise de séduction, de racolage alors qu'il ne doit s'agir d'un dialogue d'égal à égal¹⁸⁶. »

Cet attachement formel du cinéma suisse à la radicalité du cinéma des Straub en passant par les différentes variantes du concept de distanciation de Brecht nourrit non seulement les cinéastes de l'époque mais aussi l'imaginaire du chef opérateur débutant. « Quand j'ai commencé avec Tanner, on était jeunes, rebelles, on voulait faire du cinéma sans concessions, c'était de la folie¹⁸⁷ », résume Berta.

Il n'est jamais inutile de rappeler le large éventail de la symbolique du concept de distanciation, qui est, comme nous le rappelle Jean-Pierre Sarrazac, un « fait purement dramaturgique, [qui] concerne l'art de l'acteur au même titre que celui de l'écrivain de théâtre, du metteur en scène, du décorateur et du musicien¹⁸⁸. » Le processus de création du chef opérateur peut donc être appelé à mettre en place les enseignements de distanciation visant à ne pas nier la présence de la caméra dans la représentation ou à se servir du cadre ou de la lumière comme instruments de révélation du dispositif d'énonciation. Dans le cas de Berta, c'est à cela que font appel des réalisateurs comme Manoel de Oliveira ou Alain Resnais, quand ils cherchent à faire

¹⁸⁵) M. Schaub, *Usage de la liberté, le nouveau cinéma suisse 1964-1984*, Editions l'Age d'Homme, Lausanne, 1985, p. 15.

¹⁸⁶) Propos de Tanner dans C. Dimitriu, *Alain Tanner*, Paris, Editions Henri Veyrier, 1985, p. 115.

¹⁸⁷) Voir annexe II.

¹⁸⁸) « Le détour de l'acteur », E. Pera Rizzo, *Comédien et distanciation*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 9.

passer dans les images, notamment à travers l'éclairage, un recul narratif et plastique, une artificialité essentielle, qui va finir par contaminer l'ensemble du récit et l'œuvre de ces cinéastes.

Cette influence du cinéma suisse dans la carrière de Berta mérite néanmoins d'être nuancée sur la question du rapport de ces images au réel et de la liaison entre le nouveau cinéma suisse et le cinéma direct. Tout d'abord, le cinéma documentaire, notamment alémanique, partie peu visible du mouvement suisse, a produit des œuvres peu connues mais importantes pour la formation du paysage audiovisuel national de l'époque. À cela, s'ajoute le fait que même les cinéastes qui se sont illustré comme réalisateurs de fiction, Tanner et Goretta, ont débuté en tournant des reportages et documentaires pour la télévision¹⁸⁹, avec des films qui contrariaient toute la logique commerciale télévisuelle courante en Europe et aux États-Unis.

Le rapport au réel qu'établit le cinéma documentaire, avec la légèreté du matériel et des équipes de tournage, avec son apparent mépris du travail photographique des images et avec sa filiation aux courants « réalistes » des années 60 est sans doute incompatible avec le style de cinéma vers lequel Berta évolue par la suite. En effet, un film comme *La Salamandre* a souvent été comparé aux films de la Nouvelle Vague, « photographié par Berta à la manière de Decae [chef opérateur des *Quatre cents coups*] et Coutard », ce qui hérissait néanmoins son auteur¹⁹⁰. En outre, les films de ce « nouveau cinéma suisse » se servaient d'images faites quasiment à l'improviste, avec des moyens techniques et budgétaires très restreints. Tanner avoue qu'à l'époque il redoutait l'obsession de certains chefs opérateurs de créer une « jolie image¹⁹¹ », qui peut compromettre ce qu'il appelle « l'extrême richesse de la pauvreté », tellement en consonance avec l'esprit du cinéma suisse des années 60.

« Si *La Pomme* [Soutter, 1969] avait été fait en scope couleur, avec un grand chef opérateur [...] une belle image, bien léchée, ce film n'existerait pas. Il existe parce que, la texture même de la pellicule, avec ce gonflage qui rend l'image charbonneuse, accompagne complètement le propos du film¹⁹². »

Cependant, la position des cinéastes suisses envers le réel, notamment de Tanner, n'est pas celle que pouvaient avoir des cinéastes plus directement liés à des mouvements ou des écoles dits « réalistes ». Influencés par le concept brechtien, Alain Tanner et ses compagnons étaient plutôt partisans d'une intervention massive dans la réalité en employant, par exemple, le principe de la

¹⁸⁹) Cf. notamment le chapitre de l'ouvrage de M. Schaub « Le 'nouveau cinéma' suisse – original et sincère », *Le cinéma en Suisse, op. cit.*, qui salue la qualité des films documentaires et des films expérimentaux de l'époque.

¹⁹⁰) La comparaison entre Berta et les directeurs de la photographie de la Nouvelle Vague est faite par Michel Cieutat, « Les Méandres d'une Salamandre », *Un esprit libre ... Alain Tanner*, Strasbourg, Lighthouse, 1993, p. 23. Tanner dit, dans l'entretien du même ouvrage, qu'il n'aimait « pas du tout les gens de la Nouvelle Vague, c'était des nanars de droite [...] Je reconnais aujourd'hui l'importance de la Nouvelle Vague, mais à l'époque, ils m'irritaient beaucoup », *id.*, p. 11.

¹⁹¹) « Le chef opérateur, c'est le plus grand ennemi du cinéma [...] Quand ils deviennent maîtres du plateau, cela peut devenir conflictuel. Tout cela pour faire cette jolie image, papier glacé, bien classique », Entretien d'Alain Tanner in *Un esprit libre ... Alain Tanner, op. cit.*, p.17.

¹⁹²) Propos de Tanner recueillis par Nicolas Freytag, pour l'édition en DVD des *Arpenteurs*, de Michel Soutter, Doriane Films, 2003.

« théâtralisation permanente¹⁹³ », en ce qui concerne le jeu de l'acteur, comme moyen de bannir tout rapport psychologique entre les personnages ou la manifestation des affects par l'interprétation des comédiens. « Si j'étais un cinéaste vériste ou naturaliste, j'aurais eu du mal de voir Bulle Ogier, une fille de famille bourgeoise, dans le rôle d'une ouvrière¹⁹⁴ », considère Tanner. Le réalisateur résume ainsi ses relations avec l'appréhension du réel dans ses films :

« La simple photocopie du réel, la mise en avant du petit fait qui sonne vrai, du jouer trop juste, l'obsession du réalisme au quotidien. Tout cela n'a jamais fait partie de mon travail [...] Au cinéma, plus c'est vrai et plus c'est faux, et plus c'est faux et plus c'est vrai. C'est une boutade simplificatrice, mais cela signifie mon rejet du naturalisme¹⁹⁵. »

L'assertion d'Alain Tanner est curieusement proche de la façon dont Manoel de Oliveira voit les relations entre le monde et sa représentation. Certes, ces deux cinéastes disposent de méthodes distinctes, parfois opposées, de création d'images visant à atteindre une certaine mise à distance narrative et plastique. Ils se rejoignent cependant dans leur façon d'entremêler le « vrai » et le « faux », d'exposer l'artifice d'un récit cinématographique et d'en faire le centre même de leurs images.

6.2. Straub et Huillet : la rigidité du cadrage

« Un rêve symboliquement abstrait, pas une histoire¹⁹⁶. »
Jean-Marie Straub

En même temps que Renato Berta collabore avec les jeunes cinéastes suisses, il est choisi par leur maître, Jean-Marie Straub, comme directeur de la photographie. En 1970, un an seulement après *Charles mort ou vif*, alors que le profil idéologique du cinéma suisse n'était qu'en cours de gestation, Berta travaille avec Straub et Huillet dans *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer* ou *Peut-être que Rome se permettra de choisir à son tour*, adaptation de la pièce *Othon*, de Corneille. Renato Berta est d'ailleurs le chef opérateur qui a établi la plus longue relation de complicité avec les Straub : dix longs et un court métrage¹⁹⁷ en vingt-huit ans. Berta a toujours eu un rôle majeur dans la conception de l'image des films de Straub, même s'il a souvent été amené à partager le travail avec un ou plusieurs collègues qui signaient tous les génériques comme responsables de l'« image ».

¹⁹³) Terme employé par C. Dimitriu pour analyser le jeu de l'acteur chez Tanner, C. Dimitriu, *Alain Tanner, op. cit.*, p. 30.

¹⁹⁴) Propos de Tanner lors de la conférence « Tanner par Tanner, une leçon de cinéma », à la Cinémathèque Française, le 17 janvier 2009.

¹⁹⁵) *Ciné-Mélanges*, Paris, Seuil, 2007, p. 153.

¹⁹⁶) Précision écrite de la main du réalisateur avant le générique de son premier film *Machorka-Muff* (1962).

¹⁹⁷) Ici, nous préférons placer *Une Visite au Louvre* (2004) du côté des longs métrages, même si les 49 minutes n'en font pas, juridiquement, un film de long métrage.

Dans leur première collaboration, Berta s'occupe uniquement du maniement de la caméra et l'organisation plastique de l'image est confiée Ugo Piccone. Cependant, ce choix s'avère déterminant pour la suite de la carrière de Berta, puisque le cinéma de Straub puise justement sa force dans le défi esthétique que représentent les choix de cadrage, plutôt que dans le travail sur les éclairages (la plupart des images sont tournées en lumière naturelle).

À travers les analyses et appréciations critiques sur la rigueur formelle de l'image straubienne – « avec les films de Straub, on polarise sur la forme, au point d'en rester souvent hypnotisé¹⁹⁸ » – et les déclarations du réalisateur lui-même sur l'importance et la rigidité de l'acte de cadrer, il est aisément possible de se rendre compte du poids, concret et symbolique, qui pèse sur les épaules du chef opérateur. Les enjeux poétiques et esthétiques du cadrage chez Straub se situent dans un rapport viscéral entre la stabilité d'un cadrage soigneusement réfléchi et l'aspect fortuit de la prise de son en direct.

Berta évoque la mise en scène de Straub comme un travail de cadrage millimétrique, qui pouvait facilement prendre plusieurs heures, et qui comportait même un choix préalable des focales, lorsque le film était encore au moment de l'écriture du scénario et des premiers repérages. Cependant, même si le réalisateur se bâtit un « découpage en acier » (cf. supra note n° 15), cela ne signifie pas pour autant l'anéantissement de l'apport personnel du chef opérateur ni l'absence de dialogue avec son collaborateur. Au contraire, plus le chef opérateur est responsable d'un cadre rigoureusement établi, plus la responsabilité d'un éventuel écart à ce qui a été défini lui incombe.

C'est dans cette radicalité du cadrage que le cinéma de Manoel de Oliveira entretient des rapports avec celui des Straub, mais pas uniquement. Leurs conceptions du cinéma, nous l'avons montré depuis le début de ce travail, se rejoignent sur d'autres points idéologiques et stylistiques. Il s'agit, avant tout, d'une position commune autour du caractère non-illusionniste du cinéma et du respect pour le texte adapté qui peut se manifester à divers moments de la création filmique.

D'abord, dans leurs rapports avec le corps de l'acteur : les acteurs qui posent plus qu'ils ne jouent selon les règles conventionnelles ; le refus des gestes banals du quotidien ou même du geste tout court ; un mépris conscient du visage de l'acteur, ce qui donne lieu à des consignes spécifiques par rapport à la posture des comédiens (notamment le dos tourné vers la caméra) et à des cadrages qui limitent la vision d'une partie ou de la totalité du visage de l'interprète¹⁹⁹. Dans ce sens, les expériences de mélange de langage entre l'opéra et le cinéma de *Moïse et Aaron* (1974), *Du jour au lendemain* (1996) et *Les Cannibales* présentent des libertés incomparables non seulement par rapport au jeu de l'acteur mais également au principe de la vraisemblance d'un récit filmique.

¹⁹⁸) J. Aumont, « La tête coupée, Note sur *Noir Pêché* », *Cinéma* n° 13, printemps 2007, p. 35. Cette obsession pour la forme s'avère être néanmoins une contradiction inhérente au travail de Straub puisque le réalisateur affirme qu'il « essaie de faire des films qui n'aient aucun langage. Et quand je sens qu'il y a un langage cinématographique, j'essaie de le détruire avant qu'il naisse », *Cahiers du Cinéma* n° 223, août-septembre 1970, p. 50.

¹⁹⁹) Cf. le texte de Jacques Aumont cité auparavant dans lequel il dégage les significations des plans de corps humains sans tête dans *Noir Pêché*.

Ensuite, dans le rapport respectueux et la fidélité révérencieuse envers les textes et les auteurs adaptés : Bessa-Luis, Camilo Castelo Branco et José Régio pour Oliveira ; Heinrich Böll et Cesare Pavese pour Straub-Huillet. Ce rapport va au-delà du choix de conserver la totalité ou presque du texte adapté (voir les cas maintes fois cités de l'adaptation d'*Amour de Perdition* et du *Soulier de Satin* et la brutalité lapidaire avec laquelle Straub traite ses textes adaptés) et l'abolition de tout élément extérieur visant à troubler la compréhension ou l'écoute du texte (peu de gestes des acteurs, indépendance viscérale de la bande sonore et de l'image). Le rapport d'Oliveira et de Straub au texte atteint aussi la matérialité du langage écrit : gros plans de journaux dans *Machorka-Muff*, filmage de la couverture et défilement des pages du livre de Franco Fortini dans *Fortini Cani*, les lettres écrites à la main dans *Amour de Perdition* et *Le Jour du Désespoir*, les intertitres de *Francisca*, *La Lettre* et du *Principe de l'Incertitude*. Ce rapport avec le langage se matérialise aussi dans le rapport de ces deux cinéastes au texte parlé et à la langue dans laquelle ils sont dits, avec leurs nuances linguistiques et accents. « Il y a des films où la façon dont parlent les gens n'a rien à faire avec la maison dans laquelle on est né qui est tout de même le parler²⁰⁰ », souligne Straub, propos qui s'applique aisément à la façon dont Oliveira pense « le parler » dans ses films.

Finalement, il existe chez les deux cinéastes une vision du cadrage comme point de morcellement ontologique de l'espace filmique et de prise de conscience de la caméra comme instance active dans le monde auquel elle est censée servir d'instrument de représentation. C'est ainsi l'extrême attention portée à l'acte de cadrer qui rapproche définitivement le cinéma d'Oliveira et celui de Straub, tous les deux plaçant au cœur de cette question, ce n'est pas un hasard, le travail du chef opérateur.

Les références à l'univers de Straub sont récurrentes dans les propos de Manoel de Oliveira, mais le contraire ne se vérifie pas. Berta raconte qu'Oliveira évoquait son travail de chef opérateur de Straub à travers, notamment, un des plans emblématiques de la filmographie du couple de cinéastes, où la caméra filme, depuis l'intérieur d'une voiture, pendant de longues minutes et à plusieurs reprises, les rues d'une ville dans *Leçons d'Histoire* (1972). Dans le cinéma d'Oliveira, des plans similaires apparaissent dans *Voyage au début du monde*, photographié par Berta, et surtout dans *Porto de mon enfance*, dont le directeur de la photographie est Emmanuel Machuel. Dans ce dernier film, pendant la balade nocturne du jeune Manoel dans les rues de sa ville natale, la position de la caméra à l'intérieur de la voiture est très proche de celle du film de Straub.

Plus que des rapports de ressemblance plastique, c'est avant tout la mise en jeu du spectateur à l'intérieur du récit qu'opèrent ces images. Dans ces moments d'enfermement et de latence du récit, des partis pris stylistiques chers aux deux cinéastes sont évoqués : suspension de la narration à proprement parler en faveur d'une suite de plans qui concernent la perception brute du temps et de l'espace ; répétition et l'étirement d'un motif formel, etc.

²⁰⁰) Propos du cinéaste in « Othon et Jean-Marie Straub », *Cahiers du Cinéma* n° 218, mars 1970, p. 43.

Encore une fois, comme pour l'exemple du chat jeté sur les pieds de la caméra par Luis Miguel Cintra, il n'est pas vraisemblable de dire que de tels plans et de tels résultats esthétiques sont issus uniquement de la sensibilité du chef opérateur. Sous les ordres de Straub ou d'Oliveira, n'importe quel chef opérateur aurait fait de son mieux pour suivre les indications d'une précision millimétrique. Ce qui est néanmoins vrai, c'est que la démarche créatrice des réalisateurs et la mise en place des partis pris de cadrage trouvent plus facilement des échos et des réponses dans la sensibilité de certains collaborateurs, plutôt que chez d'autres. À ce moment-là, sont évoqués non seulement le passé du collaborateur en tant que professionnel du cinéma, mais aussi en tant qu'individu. Les expériences de Renato Berta dans la création d'images imprégnées du principe de distanciation, plus ou moins directement liées à Brecht, commencées à l'époque du « nouveau cinéma » suisse et poursuivies avec Straub, constituent certainement l'un des points qui légitiment sa présence comme collaborateur de Manoel de Oliveira.

6.3. Resnais et Schmid : lumière révélatrice de l'artificialité

La collaboration entre Renato Berta et Alain Resnais débute avec l'émergence d'une nouvelle phase de la carrière du réalisateur, qui est marquée par les adaptations de pièces issues du théâtre de boulevard et par les thèmes romanesques. *Smoking / No Smoking* (1993), *On connaît la chanson* (1997) et *Pas sur la bouche* (2003), tous photographiés par Berta, marquent l'inscription du cinéma de Resnais dans les genres appelés « légers » comme la comédie de mœurs et la comédie musicale – même si les expériences « rose-noire » des films de Jacques Demy et la reprise par certains réalisateurs du « drame-musical » (Lars von Trier, Christophe Honoré, Ducastel-Martineau) montrent que la musique ne rime pas toujours avec comédie. Ces choix pour des films aux sujets « mondains » représentent néanmoins un bouleversement dans l'œuvre de Resnais, réputé notamment pour ces expérimentations formelles au niveau du montage ou pour sa préférence pour les thèmes politiques, voire militants.

L'image des films de Resnais subit également un changement avec l'avènement que représente *Smoking / No Smoking* (1993). Il s'agit pour Resnais d'une nouvelle prise en main du décor, dimension pourtant prépondérante dans l'œuvre resnaisienne depuis ses débuts, à partir notamment de *Hiroshima mon amour* (1959) et *L'année dernière à Marienbad* (1961). Mais cette nouvelle utilisation présuppose la mise en place de décors reconstruits en studio qui représentent non seulement des intérieurs (des maisons ou des appartements bourgeois), mais aussi des extérieurs (un jardin, une véranda, et même un vaste paysage en profondeur de champ). Tout choix de décor est un choix de mise en scène et ces changements entraînent un bouleversement du traitement de l'espace, de l'éclairage et, par conséquent, de la tonalité générale de l'œuvre.

Bien évidemment, ce n'est pas uniquement l'arrivée de Berta chez Resnais qui entraîne ces changements. Avant le directeur de la photographie, il faut souligner le travail de Resnais avec le chef décorateur Jacques Saulnier, collaborateur du réalisateur dans quinze films, presque tous entre *L'année dernière à Marienbad* et *Cœurs* (2006). En effet, les décors imitant des extérieurs réels avaient déjà été employés dans *Providence* (1977) et surtout dans *Mélo* (1986). Dans cette adaptation d'une pièce de théâtre d'Henri Bernstein, la dimension théâtrale est flagrante, comme en témoigne l'image du rideau qui s'interpose, à plusieurs reprises, au cours du récit et la toile peinte de la première séquence figurant un ciel faussement bleu et étoilé.

Cependant, les expérimentations formelles dans l'image de ces deux films n'est qu'une esquisse pour l'interaction entre faux décors, lumière et corps d'acteurs qui atteint son apogée dans *Smoking / No Smoking*. Dans ce diptyque, tourné entièrement en décors qui imitent des décors extérieurs, la question des fausses apparences et de l'échec de la ressemblance n'est pas uniquement prise en compte par l'image, mais aussi par le choix de seulement deux acteurs (Sabine Azéma et Pierre Arditi) pour jouer plus d'une dizaine de personnages. Au niveau de l'image, les choix d'éclairage visent à uniformiser les différents plans de l'image : les acteurs et le décor du premier plan, et le faux fond de la toile peinte, construite pour marquer la profondeur de champ. Il s'agit de faire entièrement basculer la représentation dans l'artificialité, artificialité qui est celle des arrière-plans et qui va finir par imprégner toute l'image. Alain Resnais résume ainsi sa façon de procéder dans ce film, ce qui peut être appliqué à la suite de sa carrière : « en extérieur réel, je n'aurais pas obtenu la fluidité des mouvements d'appareil que je recherchais. Il me fallait des décors qui fassent très visiblement décors²⁰¹. »

En voulant un décor qui fasse « visiblement décor », Resnais jette les bases de l'esthétique de son film qui va s'appuyer sur le travail d'éclairage, fondamental dans cette quête d'artificialité. Une démarche créatrice analogue va être expérimentée par Renato Berta plus tard chez Oliveira. Il existe bien une trace du travail avec Resnais dans *Inquiétude*, lorsque Berta crée une lumière qui rabat le corps du personnage de Suzy (Leonor Silveira) sur l'image derrière elle (cf. supra sous-partie 4.1), en faisant coïncider de manière évidente corps animé et figures inanimées (image 37).

En effet, il n'est pas difficile de trouver des points communs dans la conception du cinéma de Manoel de Oliveira et d'Alain Resnais. Dans un propos qui semble très proche de ceux du cinéaste portugais, Resnais dit :

« Je n'ai jamais fait la différence, ou je n'ai jamais voulu la faire, entre le théâtre, le cinéma, le théâtre filmé [...] les ressemblances entre ces deux moyens d'expression me paraissent plus importantes que ce qui les éloigne l'un de l'autre²⁰². »

De la même façon, le montage, nous l'avons vu, est, pour les deux réalisateurs, un terrain idéal pour chercher à briser l'effet de transparence de la représentation. En outre, Resnais est l'un

²⁰¹) « Entretien avec Alain Resnais, le point de vue de la mouette », *Positif* n° 394, décembre 1993, p. 23.

²⁰²) Propos de Resnais recueillis par Michel Ciment, *Projection Privée*, France Culture, reprise dans le bonus de l'édition DVD de *Cœurs*, Canal Plus, 2007.

des cinéastes souvent cités pour avoir une idée de cinéma liée à un groupe de collaborateurs qui l'accompagnent depuis plus de vingt ans. Tout comme Oliveira, Resnais s'est créé une vision du cinéma, art d'atelier, qui renvoie à la fois à une proximité professionnelle et idéologique avec un groupe restreint et à une façon de faire du cinéma qui échappe à la machine industrielle dominante.

La collaboration entre Berta et Resnais est marquée par un travail sur la lumière et les faux décors pour figurer le passage du temps. Alors que dans *Mélo* (directeur de la photographie Charlie Van Damme), la couleur bleue du ciel à la tombée de la nuit reste presque inchangée, dans les films auxquels Berta collabore, il y a un trucage sur la lumière artificielle qui « émane » des toiles peintes. Ainsi, dans *No Smoking*, lors de la séquence du dîner entre deux des personnages joués par Azéma et Arditì, la lumière passe des pâles éclats de lumière d'un soleil couchant à celle légèrement argentée d'un clair de lune. Dans *On connaît la chanson*, la longue séquence de la crémaillère chez Odile (Azéma, encore) montre le ciel qui s'obscurcit à vue d'œil jusqu'à la tombée de la nuit. En outre, les lumières s'allument sur un Paris tout aussi idéal et beau, que faux – il faut être naïf pour croire que pareille vue de la capitale puisse exister. Comment alors ne pas rapprocher ces effets d'écoulement temporel par la manipulation de sources de lumière artificielle dans le film de Resnais du deuxième volet d'*Inquiétude* ? Ces usages faussement naturalistes de la lumière servent donc à renforcer l'artificialité et l'invraisemblance dans lesquelles baignent ces récits. Ce n'est pas par hasard si le film qui marque la rupture de la collaboration entre Resnais et Berta, *Cours*, photographié par Eric Gautier, aborde la question de l'artificialité du récit d'une façon légèrement détournée, avec des effets de lumière qui renvoient plus à l'arbitraire de l'illumination théâtrale, qu'à la recherche d'artificialité par des manipulations naturalistes de la lumière.

La « soudure » est, nous l'avons vu, le terme choisi par Michel Chion pour désigner les termes de la collaboration entre directeur de la photographie et réalisateur, que développe notamment le cinéma européen. Relèvent de la « soudure » les rapports qui lient Renato Berta au réalisateur suisse Daniel Schmid. Ensemble, ils ont tourné douze films sur les quinze réalisés par Schmid, c'est-à-dire la totalité des films du réalisateur pour le cinéma, du tout premier *Cette nuit ou jamais* (*Heute nacht oder nie*, 1972) au tout dernier *Beresina* (1999). Schmid, contemporain du « nouveau cinéma suisse » de Tanner et Soutter, avait néanmoins une vision différente du cinéma: « Chez Schmid, il y avait des spots, des couleurs criardes, des play-back, de la postsynchronisation, du toc, du *kitsch*, du trompe-l'œil, de la magie, tout ce qui ses collègues rejetaient²⁰³ », évalue Martin Schaub.

Le style du cinéma de Daniel Schmid est sans doute plus proche de celui d'un réalisateur comme Fassbinder. Tous les deux faisaient partie, selon Gilles Deleuze, de « l'école allemande de

²⁰³) M. Schaub, *Usage de la liberté, le nouveau cinéma suisse 1964-1984*, Editions l'Age d'Homme, Lausanne, 1985, p. 129.

la peur », unis par une même conception des espaces, « des extérieurs comme des villes-déserts [...] avec un minimum de repères et une multiplication de points de vue sans raccord²⁰⁴. » La proximité entre Fassbinder et Schmid s'est manifestée explicitement dans *L'ombre des anges*²⁰⁵ (*Schatten der Engel*, 1976), long métrage réalisé par Schmid d'après une pièce de Fassbinder, où celui-ci est aussi acteur. Renato Berta était, bien évidemment, le chef opérateur.

La conception de l'image de ce film, et des quelques autres de Schmid, est très proche de celle de la tétralogie des amours frustrées d'Oliveira. Schmid fait souvent évoluer ses personnages dans la mi-pénombre, lors de longs dialogues avec très peu de découpage. Il privilégie également les « arrêts dans l'image » entraînés par l'immobilité du corps de l'acteur et les effets naturalistes de lumière qui ne font qu'ajouter à l'artificialité de la scène – le rayon lumineux intermittent qui entre par la fenêtre lors du long huis-clos entre Fassbinder et Ingrid Caven dans *L'ombre des anges*.

En effet, le cinéma de Schmid est également marqué par cette recherche de l'artificiel, surtout au niveau des éclairages et des décalages sonores introduits au montage. Un autre sommet de la collaboration Berta-Schmid, *Violanta* (1977), est d'ailleurs une œuvre aux accents baroques et oniriques qui mélange des influences du théâtre fantastique de Federico Garcia Lorca et du surréalisme de Luis Buñuel, un récit peuplé de fantômes et de folie. Sont donc évidentes les similitudes avec *Benilde*, notamment lors des monologues de la grotte dans *Violanta*, où l'éclairage assure le surgissement des figures fantomatiques et donne, par son arbitraire, un aspect très théâtral au récit.

Dans les films de Daniel Schmid, l'éclairage est également la cause du double registre sur lequel s'appuie la construction d'un personnage, avec le besoin de ne jamais laisser confondre personnage et acteur. Le réalisateur en témoigne en ces termes :

« Les personnages sont des figures qui recueillent des paroles. Il y a dans mes films, un travail extraordinaire de Berta, les visages semblent être extérieurs aux personnages. Quand on essaie de les saisir, ils glissent, leurs traits changent et s'interchangent [...] dès que les mots sont dits, l'éclairage varie et les personnages échappent aux définitions des psychologismes popularisés que je déteste²⁰⁶. »

« Le visage extérieur au personnage » nous semble être une nouvelle formulation de la pensée d'Oliveira, qui défend la nette séparation entre personnage et acteur – « l'acteur à côté du personnage », on s'en souvient (cf. supra chapitre II, p. 94). Cette séparation peut s'opérer, nous l'avons vu, à travers un recours systématique aux mêmes interprètes, toujours dans l'optique de laisser transparaître leur individualité sous le masque du personnage, ou même d'annuler l'expressivité de leur visage. L'éclairage des corps des acteurs est également responsable de la rupture de l'interdépendance entre ces deux instances. Dans le cas d'Oliveira, le phénomène

²⁰⁴) *L'image-mouvement, op. cit.*, 170.

²⁰⁵) Ce film est devenu célèbre grâce à la polémique autour des accusations d'antisémitisme subies par Schmid. L'épisode a déclenché de vifs débats entre partisans et détracteurs de l'œuvre. Gilles Deleuze a été parmi ceux qui ont pris la défense du réalisateur dans un article intitulé « Le Juif Riche », *Le Monde*, 18 février 1977.

²⁰⁶) *Daniel Schmid*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 81.

passé en grande partie par l'annulation de leurs mimiques ou de leurs gestuelles à travers ce que nous avons appelé les « contraintes codiques » (cf. supra chap. II, p. 118). Demander aux acteurs de jouer dans un décor peu éclairé ou filmer leurs visages et leurs corps en silhouette sont deux partis pris qui reposent sur cette volonté de créer des personnages sans charge psychologique, ce que Schmid défend plus haut. Mais c'est avant tout une manière de refuser de faire du visage le principal vecteur d'un message textuel, comme si le visage était accessoire, voire inutile, à la composition du personnage. Indubitablement, c'est là un apport essentiel du cinéma de Manoel de Oliveira à l'art de la représentation, traitée comme la confrontation entre une réalité matérielle, le corps d'un acteur, et un système de codage hautement symbolique, la lumière au cinéma.

Ainsi, on peut établir un parallèle entre les œuvres d'Oliveira, et celles de Schmid et de Resnais. Qu'il s'agisse, par des procédés d'éclairage, de révéler l'artificialité d'un décor, et par conséquent d'un récit, ou bien d'établir une nette séparation entre acteur et personnage, ces trois œuvres trouvent leur point commun dans la personne de Renato Berta. En même temps que la vision du cinéma de certains réalisateurs a contribué à former sa vision de chef opérateur (notamment celles de Tanner et Schmid), Berta est choisi par d'autres réalisateurs justement pour la caution esthétique que ses collaborations représentent. Le réalisateur, en cherchant un écho symbolique chez le chef opérateur, est amené à s'approcher d'un professionnel qui baigne dans la même vision du cinéma que lui et sur lequel ses partis pris de mise en scène peuvent se refléter de manière la plus riche. Certes, les réalisateurs opèrent le choix du collaborateur d'image de manière tout à fait directe et pratique – même s'ils sont parfois imposés. Ils ne cherchent guère à intellectualiser ces moments de création partagée devenus courants dans leur métier sans pour autant tomber dans la banalité. Nous croyons ainsi que dans cette « élection » résident des opérations mentales et pratiques qui méritent grandement d'être étudiées comme des moments du processus créateur au cinéma par excellence.

La collaboration entre réalisateur et chef opérateur est donc ici assez proche de celle qui lie le metteur en scène et l'acteur. Cela a lieu, évidemment, sans que la figure du directeur de la photographie ne surpasse celle du cinéaste et sans que les différences stylistiques propres aux metteurs en scène ne soient annulées. Dans ce sens, la proximité entre Oliveira et tous les autres réalisateurs analysés auparavant s'appuie sur une idéologie du cinéma plus générale. Cette idéologie comprend l'image, à travers des procédés d'éclairage et de cadrage spécifiques, comme l'un de ses socles, peut-être le principal, et qui est matérialisé, à la fois symboliquement et concrètement, dans l'étendue des relations entreprises entre réalisateur et chef opérateur.

CHAPITRE V

LES TEXTES ET LES ADAPTATIONS

LA ROMANCIERE

« Est-ce un 'livre', un 'film' ?
L'intervalle des deux ?¹ »
Maurice Blanchot

« Si le cinéma moderne est occupé presque
tout entier à rompre l'unité des récits
(de Buñuel à Kieślowski, de Godard à Truffaut),
il n'empêche qu'il est d'abord contraint
par le nécessaire projet que ceux-ci représentent². »
Vincent Amiel

Dans NON ou la vaine gloire de commander, il n'y a pas de fantaisie.
Si je lis 'couper la main', il s'agit de 'couper la main',
c'est tout, sans aucune émotion particulière [...]
L'Américain ferait couper la main avec des cris et du sang.
Non, rien de tout cela, au contraire³. »
Manoel de Oliveira

1. Cinéma et littérature : voisinage forcé, éloignement rattrapé

Cinéma et littérature sont des moyens d'expression qui entretiennent des relations à la fois de proximité et d'étrangeté. Il ne nous importe pas ici de revenir sur ces théories, qui sont nombreuses et, quelques-unes, fort contestables⁴. D'autres font un résumé assez exact de la situation, comme celle d'Albert Laffay, qui attire l'attention sur « l'écart énorme de deux matières premières aussi éloignées que sont d'une part les mots et d'autre part des photographies animées⁵. » Cependant, il n'est pas possible de nier que le cinéma a depuis ses origines pris la voie narrative en grande partie pour répondre à une demande du public frappé par la question de la vraisemblance du « produit-cinéma » avec le monde réel. Christian Metz parle même d'un

¹) Propos de M. Blanchot sur *Détruire, dit-elle*, de Marguerite Duras, *L'Amitié* (1971), Paris, Gallimard, 1985, p. 132.

²) « Rohmer et la crise du récit », *Rohmer et les autres*, N. Herpe (dir.), Rennes, PUR, 2007, p. 61.

³) « Une conception mentale du cinéma », entretien de Manoel de Oliveira, par Jean A. Gili, *Positif* n° 375-376, mai 1992, p. 83.

⁴) C'est le cas de la distinction faite par M-C Ropars-Wuilleumier entre moyens de représentation qui s'appuient sur les signes (cinéma et littérature) et ceux qui s'appuient sur les choses (peinture et musique), *De la littérature au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1970, p. 4.

⁵) *Logique du cinéma*, Paris, Masson et Cie, 1964, p. 62.

« envahissement absolu du cinéma par la fiction romanesque⁶ ». C'est dans ce sens que nous nous permettons encore d'aborder cette question maintes fois discutée, justement parce que sa richesse réside dans ce paradoxe que l'on pourrait appeler un « voisinage forcé et un éloignement constamment rattrapé ».

Or, étudier la transposition d'un texte littéraire ou dramatique pour le cinéma est souvent un exercice qui se résume à l'analyse des opérations de transcodage sémiotique d'un moyen de représentation à l'autre. Ce travail aboutit à des études comparatives, très souvent infructueuses et anecdotiques, qui s'organisent sur le mode de l'unilatéralité – ou comment le film s'approprie l'histoire d'un roman. Puisqu'André Gardies rappelle savamment qu'« il n'y a pas d'équivalence entre roman et film, entre littérature et cinéma, [...] entre mot et plan, séquence et paragraphe⁷ », notre but est nous servir de la question de l'adaptation pour aller au-delà de celle de la transformation de signes écrits en signes visuels. Dans les cas les plus remarquables d'adaptations de textes littéraires faites par Manoel de Oliveira, notamment *Amour de Perdition* et *Val Abraham*, il ne s'agit pas vraiment d'établir une comparaison entre le plan et la phrase – c'est évident –, mais plutôt de se demander par quels moyens le film devient un lecteur privilégié du texte littéraire dans la proximité maximale entre l'œuvre filmique et l'œuvre littéraire. Il arrive aussi que la question de la transposition sémiotique soit dépassée par les conditions de naissance de quelques textes littéraires, ceux de l'écrivain Agustina Bessa-Luis par exemple, directement commandés à la romancière par le réalisateur.

Dans une étude sur la poétique du film et les relations entre le texte filmique et le texte littéraire, entrent également en jeu des relations humaines et subjectives qui conditionnent cette transposition du livre au film. Que peut-on dire d'un réalisateur en analysant les libertés prises par rapport au texte littéraire ou dramatique qui est à l'origine de son scénario ? Jusqu'où Manoel de Oliveira se permet-il de s'approprier et de modifier un texte créé par quelqu'un d'autre ? Le statut de l'auteur adapté entre-t-il en ligne de compte au moment de l'adaptation ? À l'inverse, qu'exprime le réalisateur lorsqu'il choisit de suivre la littéralité d'un texte ?

Toute comparaison entre des textes entraîne forcément des réflexions sur la notion de fidélité, ou autrement dit, sur le fait de comprendre comment l'hypertexte traite événements et personnages présents dans l'hypotexte. La nouvelle narratologie du cinéma critique néanmoins cette possibilité d'attribuer la symbolique du mot « fidélité » à l'adaptation d'un roman. Francis Vanoye attire l'attention sur l'absurdité qu'il y a à parler de « fidélité » ou de « trahison » à propos des adaptations cinématographiques, ne serait-ce qu'à cause « des différences fondamentales dans

⁶) « Le cinéma : langue ou langage », art. cit., p. 52.

⁷) A. Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 4. L'impossibilité de rattacher le plan filmique à la phrase grammaticale est un point commun de la majorité des écrits sur la narratologie et la sémiotique, comme l'ont bien montré les écrits de Metz autour des différenciations entre langue et langage. Oliveira partage cette opinion de la non équivalence entre film et texte littéraire dans un propos souvent cité et repris par le réalisateur lui-même, cf. notamment *Conversations avec Manoel de Oliveira*, op. cit., p. 47, et *Cinématographe* n° 72, novembre 1981, p. 53.

le processus même de lecture des récits écrits et filmiques⁸. » Images et mots ne peuvent donc, *a priori*, être sémiologiquement comparés. La réserve de Vanoye par rapport à ces termes est donc tout à fait compréhensible, mais elle dépasse largement la différence de médium utilisé. Pour Robert Stam la question de la fidélité de l'adaptation cache une question plus vaste : « à quoi le réalisateur doit être fidèle ?⁹ » Être fidèle, comme le soulignait André Bazin, à l'esprit d'une œuvre¹⁰ ou, selon les mots de Stam, à cette « essence extractive », le « cœur d'artichaut¹¹ » de l'œuvre ? Ou plutôt comme le suggère encore Stam, être fidèle c'est suivre l'histoire d'un roman dans ses plus petits détails¹² ? Ou la fidélité, c'est peut-être donner à voir les signes constitutifs du texte littéraire (mots, phrases) comme le font Straub et Huillet ? Mais les faire dire par un acteur ou par la voix *off* d'un narrateur, ne serait-ce pas les détourner ?

Ces nombreuses questions s'appliquent profondément au cinéma de Manoel de Oliveira et nous les faisons nôtres. Même si André Gardies, en suivant la pensée de Vanoye, ajoute que « comparer film et livre, en se demandant si ce dernier a été fidèle ou non au roman et pourquoi cela n'a jamais conduit qu'à valider, sous des dehors rationnels, des préférences strictement subjectives¹³ », nous suivons cette idée de fidélité à un texte pour se demander ce qu'elle montre de la relation entre le réalisateur et l'auteur du texte qu'il adapte.

1.1. Méthodologie d'analyse spécifique pour collaboration singulière

Si les analyses entreprises dans ce travail ne dépassaient pas jusque là le cadre de la création cinématographique au sens large – le tournage et le montage –, il nous faut désormais réfléchir sur un moment préalable, préalable même à celui que l'on appelle couramment le « premier moment de création du film », l'écriture du scénario. Le collaborateur que nous avons choisi d'étudier dans ce chapitre est un sujet, *a priori*, extérieur à la logique de la chaîne de création cinématographique. En effet, l'écrivain portugaise Agustina Bessa-Luis n'a quasiment jamais écrit directement pour le cinéma, sauf dans deux cas spécifiques. Elle n'est donc pas scénariste professionnel, au contraire de ce que l'on a pu souvent lire dans des critiques et même dans les paratextes des éditions de ses œuvres. Sa longue carrière de femme de lettres va être toujours basée, avant tout, sur ses romans. Manoel de Oliveira n'a, d'ailleurs, jamais établi de rapports de collaboration explicites avec un coscénariste. Il signe seul la majorité de ses scénarii, ainsi que

⁸) F. Vanoye, *Récit écrit, récit filmique* (1979), Paris, Armand Colin, 2005, p. 17.

⁹) R. Stam, « Beyond Fidelity : the Dialogics of Adaptation », J. Naremore (dir.), *Film adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, p. 57.

¹⁰) Cf. A. Bazin, « L'adaptation ou le cinéma comme Digeste », *Esprit*, juillet 1948, p. 34.

¹¹) « Beyond Fidelity », art. cit., p. 57.

¹²) *Id.*

¹³) A. Gardies, *Le récit filmique, op. cit.*, p. 5.

l'adaptation et les dialogues de ses films. C'est donc une démarche créatrice singulière qui unit Oliveira à Agustina¹⁴, pour laquelle nous devons adopter un axe de recherche légèrement différent des chapitres précédents.

Il est inapproprié de commencer l'analyse par la question de l'imposition du style du collaborateur et de son « auteurisme », étant donné qu'il est impossible de discuter des rapports de style lorsque deux activités intellectuelles et artistiques prennent pour objet des signes aussi dissemblables que l'écriture et l'image filmique. En outre, leur cas de figure n'entre même pas dans celui de la désuète querelle « auteuriste » entre réalisateur et scénariste car Agustina apparaît dans les génériques des films uniquement comme auteur de l'œuvre adaptée ou auteur de l'idée originale. Leur relation échappe alors à la logique de la formation de « duos créateurs » comme nous l'avons étudiée auparavant pour les monteurs et directeur de la photo et qui pourrait s'appliquer dans le cas de tandems traditionnels « réalisateur-scénariste ».

Le seul cas de figure analogue au rapport d'Oliveira avec les auteurs des textes qu'il adapte est celui d'Alain Resnais. Cependant, Resnais demande à des écrivains (Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jorge Semprun, Jean Cayrol) d'écrire directement pour le cinéma, sous la forme d'un scénario, qui peut éventuellement devenir une œuvre littéraire indépendante, comme le montre le cas d'*Hiroshima mon amour*, de Duras. Par la suite, Duras, Robbe-Grillet et Cayrol sont passés au cinéma en tant que metteurs en scène, vocation parallèle et parfois complémentaire au don littéraire suscité chez ces écrivains, selon des analyses, par « l'influence directe d'Alain Resnais¹⁵ ». Oliveira, quant à lui, ne demande pas à Agustina Bessa-Luis des scénarii mais des œuvres littéraires au sens classique du terme et va, par la suite, les suivre de plus ou moins près lorsqu'il écrit ses découpages et dialogues. Gardant sa fidélité aux lettres, Agustina Bessa-Luis ne s'est jamais aventurée dans la réalisation d'un film, même si elle dit, souvent sur le ton de la plaisanterie, avoir parfois caressé l'idée de faire du cinéma¹⁶.

Si l'auteur du texte adapté n'est donc pas l'auteur du scénario, ni de l'adaptation, ni des dialogues d'un film, son apport créateur, aussi important soit-il, n'est pas de la même nature que celui d'un collaborateur présent tous les jours à côté du réalisateur sur un plateau ou autour d'une table de montage. Si l'influence des collaborateurs étudiés jusqu'ici agit souvent, comme nous l'avons vu, de façon souterraine ou non-avouée, celle de l'auteur adapté ne serait pas moins

¹⁴) Nous adopterons ici la pratique lusophone courante dans la nomination d'une personne qui met en avant son prénom et non son nom de famille. Agustina Bessa-Luis est ainsi appelée Agustina dans la plupart des références trouvées dans les textes écrits en langue portugaise, dans les émissions de télévision ou de radio de son pays d'origine.

¹⁵) J-Marie Clerc, M. Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 161.

¹⁶) « Le cinéma manque souvent de bons scénaristes [...] Si je n'étais pas écrivain, je ferais du cinéma », cf. interview de l'écrivain à P.A Santos, *Vale Abraão - Uma Perspectiva Comparatista*, Dissertation de maîtrise, Universidade Nova Lisboa : 1998, annexes.

discrète ou voilée, singularisée par le fait que l'auteur adapté reste très souvent à distance du processus de création d'un film.

En effet, le phénomène repose sur deux aspects intrinsèques aux processus de création de ces deux moyens de représentation. Tout d'abord, il s'appuie sur l'indépendance essentielle entre le processus de création du réalisateur et celui de l'écrivain, tout autant dans leurs actes concrets que dans leurs démarches abstraites et symboliques. Le réalisateur commande plus directement le travail du chef opérateur et du monteur – « il est leur patron », dirait un mordu du système de production inventé par la politique des auteurs. En revanche, il ne peut intervenir sur le déroulement du processus de création du romancier. Dans le cas des trois autres collaborateurs (acteur, monteur et directeur de la photographie), tantôt ils nourrissent l'œuvre d'une puissance sémiotique et symbolique, tantôt ils dépendent de son aboutissement, concret et virtuel, pour exister en tant que professionnels. En fin de compte, le résultat de leur travail ne peut être apprécié que parce que le film existe.

Nous touchons là au deuxième élément qui singularise les relations entre le réalisateur et le romancier ou le dramaturge : l'autonomie de la réification du travail de chacun¹⁷. « Livre » et « film » sont deux produits culturels qui obéissent à des lois symboliques de création et à des règles concrètes d'exploitation et de consommation complètement distinctes. En outre, lors de leur réception, ils ne se confondent jamais dans aucun discours, qu'il soit critique, théorique ou néophyte. Ces deux systèmes textuels s'entrecoupent néanmoins dans une relation de transtextualité que l'on pourrait qualifier de « paratextualité élargie¹⁸ », lorsque l'on choisit, par exemple, d'illustrer l'édition d'un roman par une affiche ou un photogramme du film qui l'adapte. Oliveira se démarque comme inventeur d'autres formes de transtextualité dans ses films, qu'il prenne en compte la littéralité du texte, la matérialité d'un livre, le spectre d'une œuvre littéraire ou d'un écrivain ou même le corps de l'auteur. Le cas précis de sa collaboration avec Agustina relativise également la question de l'indépendance du travail du réalisateur et du romancier, dans le cas de romans écrits sous la commande directe d'Oliveira.

¹⁷) Une relation analogue d'indépendance vis-à-vis du produit final lie aussi l'auteur de la musique et le réalisateur du film, étant donné que le musicien peut utiliser la partition filmique dans l'édition d'une compilation de ses meilleures musiques pour le cinéma.

¹⁸) Le terme est dérivé, bien évidemment, de « paratextualité », concept de Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

2. Oliveira et Agustina : un « combat de boxe repoussé¹⁹ »

« Le « visuel » d'Agustina et l' « audible » de Oliveira
se rencontrent et se fondent en une synesthésie²⁰. »
Aniello Angelo Avella

Ce chapitre cherche à se pencher, avant tout, sur les rapports poétiques entre Oliveira et la romancière Agustina Bessa-Luis. Leur collaboration est marquée, nous l'avons déjà esquissé, de singularités. L'un des principaux points qui distinguent profondément Agustina des autres collaborateurs d'Oliveira est le fait d'appartenir à la même couche sociale que le réalisateur : la bourgeoisie du nord de Portugal. Agustina a grandi et fait ses premiers pas d'écrivain et d'intellectuelle dans un monde proche de celui qu'a connu le jeune Manoel de Oliveira – elle n'est « que » de 14 ans sa cadette. Cette proximité sociale et générationnelle n'est pas anodine lorsqu'il s'agit de comprendre les thématiques qui traversent les œuvres et les similitudes entre leurs univers.

Même s'ils s'étaient déjà croisés dans des bals mondains de la société *portuense* comme elle le rappelle dans ses écrits, le premier véritable contact entre Agustina écrivain et Oliveira réalisateur se fait en 1956 par l'intermédiaire du peintre Carlos Carneiro²¹. Mais leur relation va être surtout placée sous l'égide de Camilo Castelo Branco et de José Régio. Le premier est une figure incontestable des lettres portugaises dont Agustina et Oliveira, habitants de Porto comme Camilo, partagent l'héritage intellectuel²². Dans leurs écrits et entretiens, Agustina et Oliveira ne tarissent pas de louanges et d'épithètes flatteuses au sujet de Camilo Castelo Branco. Agustina avoue même sa préférence pour l'auteur d'*Amour de Perdition* en le mettant devant un autre grand nom du roman portugais, Eça de Queirós. José Régio, quant à lui, poète, romancier et auteur dramatique, est celui qui présente l'œuvre d'Agustina à Oliveira en lui disant que lorsqu'elle écrit, « tous les autres écrivains portugais passent au second rang²³ ». Ces deux écrivains, à qui Oliveira

¹⁹) Titre d'un article sur les relations entre Manoel de Oliveira et Agustina Bessa-Luis paru dans le quotidien *Diário de Notícias*, le 23 novembre 2000, à Lisbonne.

²⁰) A-A Avella, *Um concerto em tom de conversa, Agustina Bessa-Luis-Manoel de Oliveira*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007, p. 29, je traduis.

²¹) Oliveira précise les détails de cette rencontre dans l'article « Genial e Vulcânica », *Ler* n° 56, janvier 2009, p. 50.

²²) Cf. les propos d'Agustina in C. Dumas, *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luis*, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 63 : « Je n'aime pas Eça, je préfère Camilo, il est un plus grand créateur. Eça n'est pas un créateur, c'est un esprit vivant, mais pas un créateur », je traduis. Ironiquement, Camilo, qui est passé dans l'histoire comme un écrivain du Nord, est, en réalité, né à Lisbonne, alors qu'Eça, « romancier lisboète » est né dans le nord du Portugal.

²³) J. Parsi, *Manoel de Oliveira*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2002, p. 115.

voue une admiration incontestable, ont sans doute beaucoup compté dans la relation que le réalisateur entame avec la romancière.

La première collaboration professionnelle entre Agustina et Oliveira a lieu à la fin des années 70, lorsqu'Agustina écrit une idée de scénario pour un téléfilm qui n'aboutit pas. L'idée devient par la suite le roman *Fanny Owen*²⁴, qu'Agustina fait parvenir à Oliveira et qui est à l'origine du film *Francisca*. Il s'agit en réalité de la seule collaboration effective entre les deux selon le modèle réalisateur-scénariste puisqu'Agustina a participé également à l'écriture du scénario, en improvisant même des dialogues en plein milieu du tournage.

Par la suite, leur collaboration entre dans le paradigme plus conventionnel de l'adaptation romanesque pour le cinéma, c'est-à-dire celle où l'auteur de l'œuvre adaptée ne participe pas directement à l'écriture des découpages ou des dialogues. Entre 1992 et 2005, Oliveira adapte cinq romans et nouvelles d'Agustina (*Val Abraham* ; *As Terras do Risco*, à la base du *Couvent* ; *La mère d'un fleuve*, l'un des récits d'*Inquiétude* ; *Jóia de Família*, devenu *Le Principe de l'Incertitude* ; et *A Alma dos Ricos*, devenu *Miroir Magique*²⁵). Dans l'une de ses rares incursions dans la mise en scène théâtrale, Oliveira adapte une nouvelle d'Agustina, *De Profundis*, à partir d'un projet de film non abouti²⁶. Cependant, même dans ces cas-là, leur collaboration échappe souvent aux règles courantes de l'adaptation puisqu'Oliveira commande expressément à Agustina des romans (*Vale Abraão*, *As Terras do Risco*) ou uniquement des dialogues (*Garden-party dos Açores*²⁷) pour en faire, par la suite, des scénarii. Finalement, leur collaboration dépasse la simple mise en images d'un texte d'Agustina et prend aussi en considération l'image de l'écrivain dans son acception primaire (elle apparaît dans *Porto de mon enfance* en lisant un de ses textes) et dérivée (la petite fille de l'écrivain, l'actrice Leonor Baldaque, est souvent amenée à jouer, dans les films d'Oliveira, avec le petit-fils du cinéaste, Ricardo Trêpa).

Parmi toutes les façons d'aborder l'œuvre de Manoel de Oliveira, sa collaboration avec Agustina est un des points les plus souvent discutés par les spécialistes et les néophytes. Cela s'explique, en grande partie, par la longévité exceptionnelle des deux créateurs et par l'importance de leurs œuvres. À ceci, s'ajoute le fait qu'Agustina fait partie des plus célèbres écrivains portugais

²⁴) *Fanny Owen*, Lisbonne, Guimarães Editores, 1979, traduit en français par Françoise Debecker-Bardin, Paris, Actes Sud, 1993.

²⁵) *Vale Abraão*, Lisbonne, Guimarães Editores, 1991, non-traduit en français ; *As terras do risco*, Lisbonne, Guimarães Editores, 1994, traduit en français par F. Debecker-Bardin, *Les Terres du Risque*, Paris, Éditions Métailié, 1996 ; *A mãe de um rio/La mère d'un fleuve*, édition bilingue, Lisbonne, Guimarães, 1998, ouvrage paru dans la foulée du film *Inquiétude*, le texte d'Agustina datant néanmoins de 1971 ; *Jóia de família*, Lisbonne, Guimarães, 2001, traduit en français par F. Debecker-Bardin, *Le Principe de l'incertitude 1*, Paris, Éditions Métailié, 2002 ; *A Alma dos Ricos*, Lisbonne, Guimarães Editores, 2002, traduit en français par *L'âme des riches*, chez le même éditeur en 2005. La trilogie romanesque se complète avec *Os Espaços em Branco*, Lisbonne, Guimarães, 2006, non traduit en français, dont l'adaptation ne fait pas partie des projets d'Oliveira jusqu'à maintenant.

²⁶) Pièce de théâtre créée au festival de théâtre de Santarcangelo, Italie, en juillet 1987.

²⁷) *Garden-party dos Açores*, Lisbonne, Guimarães, 1996, traduit en français par Jacques Parsi, *Garden-party des Açores*, Paris, Métailié, 1996. Agustina est l'auteure également des dialogues du film inédit d'Oliveira, *A Visita ou Memórias e Ficções* (*La Visite ou Mémoires et fictions*), qui ne sera montré qu'après la mort du réalisateur.

contemporains. Leur relation est peut-être aussi, parmi celles qu'établit Oliveira avec ses collaborateurs, la seule dont le caractère privé détermine et conditionne l'œuvre filmique. Il s'agit avant tout d'une relation d'amitié et d'échange que les deux amis s'amuse, dans leurs entretiens publics ou déclarations de presse, à faire passer pour une rivalité apparente. Agustina provoque souvent Oliveira en affirmant l'impossibilité d'une collaboration trop intime. Elle dit aussi préférer le style de Peter Greenway à celui de son ami Oliveira et ajoute qu'il ne la supporte que parce qu'elle a été recommandée par José Régio²⁸. Oliveira, de son côté, admet qu'elle n'aime pas tous ses films et ajoute que leurs relations restent « quand même très cordiales²⁹ ». L'œuvre d'Agustina a subi un regain d'intérêt médiatique et critique au fur et à mesure que sa collaboration avec Oliveira s'établissait et que la carrière du réalisateur centenaire devenait un sujet de conversation courant entre les Portugais. En effet, il n'y a pas un seul entretien donné par l'écrivain où le nom d'Oliveira ne soit évoqué et où leur relation ne soit pas longuement discutée dans ses aspects pratiques et symboliques.

Mais Agustina collaboratrice d'Oliveira n'est que l'aspect le plus connu d'une des œuvres romanesques les plus significatives écrites en langue portugaise au XX^e siècle. Agustina débute en 1948, avec le roman *Mundo Fechado*³⁰, et écrit par la suite plus de 41 romans, six biographies (consacrées surtout à de grandes femmes des arts et des lettres portugaises, la poétesse Florbela Espanca, et les peintres Vieira da Silva et Martha Telles), quatre pièces de théâtre, des livres pour enfants, des anthologies de contes et nouvelles et même un journal de voyage. Les prix littéraires se succèdent depuis *A Sibila*³¹ (1954, prix Eça de Queirós), œuvre marquante dans la culture portugaise contemporaine figurant dans les programmes scolaires, jusqu'au prix Camões en 2004, la plus importante récompense pour un écrivain de langue portugaise. L'œuvre d'Agustina, complexe, s'étale sur soixante ans de création littéraire incessante et évoque la profusion de son compatriote Manoel de Oliveira. Mais ce qui rapproche véritablement leurs deux œuvres est la sensation dérangeante qu'elles provoquent. Eduardo Lourenço décrit ainsi la « déconcertante Agustina » :

« Bessa Luis entrave le calme apparent du paysage littéraire portugais. Son existence excite, dérange ou indigné de différentes façons. Pour quelques-uns, elle est géniale, pour d'autres 'illisible' [...] Il y a en elle quelque chose de monstrueux, de démentiel, de péremptoire, de gratuit [...] la tradition littéraire portugaise est hostile au désordre, au mal avec le chaos, même si génial³². »

²⁸) Cf. les propos d'Agustina recueillis par Rodrigues da Silva, « Seis encontros com Oliveira », *Jornal de Letras* n° 712, du 28 janvier au 10 février 1998, p. 39 : « même en ayant une aversion envers moi et envers mon œuvre, je suis garantie par l'amitié que j'ai eu avec Régio ». Cf. également « Entrevista con Agustina Bessa Luis », *Letras del Cine* n° 7, Valladolid, p. 34.

²⁹) Propos d'Oliveira recueillis par J. de Matos-Cruz, *Manoel de Oliveira e a montra da tentações*, Lisbonne, Dom Quixote, 1996, p. 57.

³⁰) Ouvrage réédité par Guimarães Editores, en 2005, et non traduit en français.

³¹) Ouvrage traduit en français par F. Debecker-Bardin, *La Sybille*, Paris, Gallimard, 1982.

³²) « Des-concertante Agustina », *O tempo e o modo*, n° 22, décembre 1964, p. 111.

Cette polarisation entre la reconnaissance de sa génialité de créateur et l'aveuglement de l'incompréhension, Agustina la partage avec Oliveira. Tous les deux sont confrontés, surtout auprès du public portugais, à un mélange de fascination et de répulsion, engendré par une exposition médiatique massive depuis quelques années. Dans le cas d'Oliveira, cet intérêt médiatique ne fait que renforcer quelques préjugés autour de son œuvre, comme l'a montré l'épisode ironique de la mauvaise publicité qu'a subi le film *NON ou la vaine gloire de commander* dans le journal télévisé de 20 heures de la chaîne national RTP (voir annexe III).

Malgré la profusion de textes sur les relations entre Agustina Bessa-Luis et Manoel de Oliveira, nous essayerons d'apporter de nouveaux éléments à la relation singulière qui unit les deux amis. Cependant, notre tâche a été rendue considérablement difficile par les problèmes de santé qui ont atteint Agustina pendant les dernières années. C'est là la raison de l'absence d'entretien avec l'écrivain, entretien qui aurait pu servir de base à mes réflexions, comme c'est le cas pour les autres collaborateurs étudiés jusqu'ici. J'ai dû pour cela me rabattre sur un autre collaborateur d'Oliveira, Jacques Parsi, qui est une source tout aussi légitime qu'Agustina pour discuter des aspects de la collaboration entre le réalisateur et la romancière.

En effet, Parsi est connu, depuis l'époque de *Francisca*, comme l'interlocuteur français privilégié de Manoel de Oliveira. Il est l'éditeur d'ouvrages consacrés au réalisateur et l'auteur d'une mini-biographie³³. Outre sa collaboration aux adaptations de plusieurs longs métrages du réalisateur, Parsi a également travaillé sur les tournages comme spécialiste du texte adapté ou comme *coach* de prononciation du français pour les acteurs portugais, notamment dans *Le Soulier de Satin*. Il apparaît même devant la caméra (*Le Soulier de Satin* et *Je rentre à la maison*), pratique courante chez Oliveira qui transforme ses collaborateurs de plateau en acteurs. Faute de terme spécifique pour définir sa large participation au processus de création des films d'Oliveira, Parsi apparaît dans les génériques comme « consultant littéraire », « conseiller artistique » ou « traducteur du texte en français ». Ces postes ont été, en quelque sorte, inventés par Oliveira pour reconnaître le travail de Jacques Parsi sans pour autant lui octroyer une place de co-auteur de l'adaptation, ce qu'il a véritablement été dans de nombreux films.

La participation de Jacques Parsi dans l'univers d'Oliveira illustre une des méthodes d'adaptation du réalisateur : sa démarche habituelle pour adapter un texte littéraire sans pour autant lire l'œuvre originale dans son intégralité, exceptions faites de celles de Camilo Castelo Branco et de José Régio. C'est dans ce sens que Jacques Parsi peut être cité comme un véritable co-auteur de l'adaptation, puisque très souvent, il lui revenait la tâche de lire les textes dans leur

³³) *Manoel de Oliveira*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2002.

intégralité et de faire au réalisateur un résumé de l'intrigue et des principaux personnages³⁴. Certes, cette pratique renforce la figure de Jacques Parsi comme un collaborateur effectif dans le processus d'adaptation et le légitime comme le remplaçant d'Agustina en tant que source pour notre travail d'analyse. Cependant, elle n'enlève rien au travail créateur de Manoel de Oliveira. Au contraire, elle l'inscrit dans un courant théorique précis, celui qui voit le texte comme une « banque de données » dans lequel le réalisateur puise des sujets, des événements et des personnages sans pour autant en suivre les détails de son récit.

2.1. Des affinités thématiques

*« On n'adapte pas une œuvre littéraire.
La télévision le fait, mais alors c'est comme fabriquer des saucissons.
Le film n'existe que s'il y a une rencontre
entre le texte de départ et l'auteur du film³⁵. »*
Jean-Marie Straub

Les liens qui unissent le réalisateur et l'écrivain passent avant tout par le partage d'une même vision du monde, ce qui permet cette « rencontre » décrite par J.-M. Straub et la continuité d'une collaboration. C'est dans ce sens que le fait d'avoir quasiment le même âge qu'Oliveira et d'être née dans un milieu social proche détermine fortement la suite des rapports professionnels établis entre les deux. Cette vision de la société et des arts que partagent Oliveira et Agustina, ou bien cette « sympathie fondamentale du cinéaste pour le romancier³⁶ », s'appuie sur le choix de thèmes et sujets traités par les deux, aussi bien dans leurs œuvres « communes » que dans les films du réalisateur faits sans la participation de la romancière – et vice-versa.

Ces deux termes, « thème » et « sujet », possèdent certes une pluralité de significations et une envergure théorique souvent large et, parfois, floue. Selon Mikel Dufrenne, le sujet est un composant de la structure de l'œuvre d'art en général, avec le traitement de la matière et de la représentation³⁷. Dufrenne se pose un grand nombre de questions autour de cette notion de sujet et d'objet représenté. Il questionne par exemple la validité du sujet en tant que centre d'intérêt de l'œuvre ou mesure de sa vérité et affirme catégoriquement que ceux qui s'attachent uniquement à la reconnaissance mimétique dans l'appréciation des œuvres d'art « se dérobent à l'expérience

³⁴) Cf. notamment « *La Princesse de Clèves*, du roman au film », *Cahiers du Cinéma* n° 538, septembre 1999, p. 43-44, sur les textes écrits par Jacques Parsi dont Oliveira et lui se servent pour élaborer le scénario de *La Lettre*. Voir également annexe V, les notes et le résumé de Parsi pour le film *Le Principe de l'Incertitude*.

³⁵) *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, Strasbourg, Limelight/Le Mans - École Régionale des Beaux-Arts, 1995, p. 11.

³⁶) A. Bazin, « Le 'Journal d'un curé de campagne' et la stylistique de Robert Bresson », repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 124.

³⁷) M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op. cit.*, notamment chapitre IV.

esthétique³⁸». Or, dans une étude sur la poétique, ce sont souvent les choix thématiques qui guident le processus de création d'une œuvre, surtout si elle est basée sur l'idée de récit, comme le cinéma et la littérature. Le choix d'un sujet par un artiste n'est alors pas anodin, et c'est encore Dufrenne qui le remarque, il « lui est consubstantiel, parce que ce sujet éveille en lui une certaine émotion, entretient une certaine interrogation³⁹. » Le plus important de ces sujets communs entre Oliveira et Agustina est, sans doute, l'énigme.

2.1.1. L'énigme

« L'incertitude est au fondement de toute croyance pour le cinéaste⁴⁰ », considère Mathias Lavin. Toute l'œuvre de Manoel de Oliveira paraît en effet forgée sur l'idée du mystère et du doute. Le mot croyance n'est pas ici utilisé dans une acception religieuse, bien au contraire, comme le prouve *Benilde ou la vierge mère*, qui malgré les apparences « n'est pas un film religieux [...] qui ne veut pas donner de réponse, [qui] est là pour présenter le cas⁴¹. » Le doute, pour Oliveira, c'est plutôt la constatation de l'impossibilité de saisir exactement une réalité soit par l'appréhension naturelle soit par un moyen de représentation, ce qui va avoir, sans doute, des résultats esthétiques significatifs dans l'image filmique, dans le montage et dans la relation avec les acteurs.

Le doute concernant un personnage peut ainsi être placé au point de départ du récit et y rester pendant tout son déroulement, voire même après sa fin. Ainsi, le doute persiste sur la véritable origine de l'enfant qu'attend la « vierge mère » (*Benilde*) ; sur le secret de Husson (*Belle Toujours*) ; et sur les résultats de l'enquête sur les origines de Shakespeare et de Christophe Colomb (*Le Couvent* et *Christophe Colomb, l'énigme*). « Le plus important n'était pas de répondre à la question, mais d'avoir la certitude de la question⁴² », explique Agustina Bessa-Luis au sujet de l'obsession de son ami cinéaste de toujours partir d'un cas de figure concret, qu'il soit fictionnel ou historique, pour l'élaboration de ses récits et sur son choix de laisser planer le doute à la fin des films. Faute de vouloir, ou de pouvoir, explicitement révéler ces mystères, Oliveira fait de la quête et de l'attente de la révélation le sujet même de ses récits.

L'idée du doute peut parfois être concentrée sur un seul personnage, ce qui finit, bien évidemment, par contaminer le récit d'une aura de mystère. C'est le cas de Camila, du *Principe de*

³⁸) *Id.*, p. 391.

³⁹) *Ibid.*, p. 393.

⁴⁰) M. Lavin, *La parole et le lieu, op. cit.*, p. 137.

⁴¹) « Ce n'est pas un film religieux, le prêtre ne donne aucune réponse. Ce film ne veut pas donner de réponse, il est là pour présenter le cas. La pièce de Régio ne donnait pas de réponse non plus », Entretien de Jacques Parsi, *Le cinéma a cent ans : Manoel de Oliveira*, France Culture, 7 mars 1995.

⁴²) A. Bessa-Luis, « Utopie et bon sens », *Trafic* n° 44, hiver 2002, p. 140.

l'Incertitude, la jeune fille aux allures d'ange qui apparaît justement dans un récit qui appelle au déchiffrement dès son titre. La jeune femme est, pour Philippe Azoury, une descendante directe de Jeanne d'Arc – relation que le film établit ouvertement d'ailleurs –, non dans le sens de l'héroïsme mais dans le sens du doute⁴³. Tout comme le mythe de Jeanne d'Arc est confronté à deux versions distinctes (folle ou sainte ?), le personnage de Camila joue également sur les deux aspects, jeune fille pure ou vilaine manipulatrice ?

Mais le personnage énigmatique le plus présent dans l'œuvre d'Oliveira est sans doute le roi D. Sebastião (1554-1578). Figure historique devenu mythique après sa disparition pendant la bataille d'Alcácer-Quibir, le roi « endormi » ou « secret » a longtemps alimenté chez les Portugais le mythe de l'éternel retour. C'est autour de sa légende que tournent maintes réflexions dans *NON ou La vaine gloire de commander*, alors qu'il devient personnage filmique à part entière dans *Le Cinquième Empire*. Chez Agustina, le roi « endormi » est aussi un personnage secondaire, dont le personnage principal du roman *Le confortable désespoir des femmes*, le jeune Belchior, se propose d'écrire l'histoire. En parlant au nom de Belchior – la narration du roman passe de la troisième personne narrative (Agustina, l'auteur) à la première personne (Belchior, le personnage) –, l'auteure écrit ceci sur D. Sebastião : « la légende de son tombeau à Lisbonne demeure une énigme. Une grande énigme, c'est la synthèse d'une vérité que l'on a cessé de commenter ». La figure de D. Sebastião est, comme nous le verrons, centrale pour comprendre l'œuvre d'Oliveira.

À d'autres moments, l'incertitude fonctionne comme le faux *leitmotiv* du film, une phrase qui est répétée par les personnages dans des contextes banals, mais qui irradie tout le film. Si le principe de l'incertitude dans le film homonyme est bel et bien situé autour du personnage de Camila, ni Agustina ni Oliveira ne le verbalisent de cette façon. Au contraire, la romancière et le cinéaste attirent l'attention du spectateur et du lecteur sur un piège de faux questionnements diégétiques qui n'ajoutent d'ailleurs rien à la compréhension des récits : savoir si Thomas More, ascendant des frères Roper, était un homme pour Vanessa ; le principe de l'origine de la vie sur lequel divague Touro Azul. À ces moments, l'idée du doute reste néanmoins présente, ne serait-ce que dans la superficialité d'un dialogue, pouvant s'étendre à la totalité du récit – voir le cas évident du premier film adapté de la trilogie romanesque.

L'énigme peut aussi prendre possession de la forme filmique, lorsque des plans proposent au spectateur un jeu de déchiffrement en défiant sa pleine compréhension des signes qui composent une image. C'est ainsi qu'Antoine de Baecque comprend le plan d'ouverture de *NON ou la vaine gloire de commander* où, selon lui, « Oliveira raconte l'histoire d'un arbre comme il va ensuite raconter l'histoire de son pays, en lui restituant sa qualité d'énigme⁴⁴. » À cette ouverture filmique assez mystérieuse et déroutante, il est possible d'en ajouter d'autres comme le plan de la

⁴³) Cf. l'entretien de Philippe Azoury dans le bonus de l'édition DVD du *Principe de l'Incertitude*.

⁴⁴) A. de Baecque, « Comment on filme l'histoire », *Cahiers du Cinéma* n° 436, octobre 1990, p. 33.

roue du carrosse dans *Le Jour du Désespoir* ou le chef d'orchestre filmé de dos et en contre-plongée dans *Porto de mon enfance*. Ces plans énigmatiques qui ouvrent certains films d'Oliveira matérialisent la constante nécessité chez le cinéaste de défier son spectateur et de ne pas faire de son cinéma un simple art de l'imitation ou de la représentation (voir annexe IV, notre article « Manoel de Oliveira et les boucliers narratifs »).

Finalement, le sens du terme « énigme » dépasse largement celui d'une notion abstraite ou philosophique lorsqu'Oliveira le fait coïncider avec celui de « femme. » Ainsi, Rogério, dans *Party*, philosophe à haute voix en disant que « sans les énigmes les hommes seraient pauvres » – il veut dire en réalité, « sans les femmes. » Ou bien Husson, dans *Belle Toujours*, pour qui « les femmes sont toujours la plus grande des énigmes de la nature. » Serge Daney, de son côté, dans son analyse de *Francisca*, lie intrinsèquement le terme d'« énigme » et celui de « passion » : « Il n'y a pas de fin à l'incertitude brûlante de la passion, surtout pas la mort⁴⁵. » Si les passions chez Oliveira ne sont pas montrées ou vécues de façon conventionnelle, ni par rapport à la vie, ni par rapport à la représentation que l'on en fait dans le cinéma, alors la relation établie par Daney résume la charte de conduite du réalisateur par rapport à deux thèmes majeurs de son cinéma.

Quant à la veine énigmatique d'Agustina, elle se manifeste à la fois dans une dimension générale et particulière. Dans une analyse plus vaste des thèmes, Catherine Dumas conclut que « dans l'œuvre d'Agustina, tout est mystère : l'être humain, la naissance, la mort, Dieu, la nature, même dans leurs éléments les plus infimes⁴⁶. » Dans une dimension plus particulière, le doute atteint l'élaboration psychologique des personnages. Mathias Du Barral (*Ordens Menores*, ouvrage non traduit en français) était pour sa famille une énigme, puisqu'il « s'écartait du type idéal d'unique enfant mâle d'une famille », tout comme la jeune Camila (*Jóia de Família*), personnage qui révèle peu à peu son sang-froid et sa dissimulation. Le choix de laisser une histoire ouverte, de ne pas la conclure définitivement en expliquant les questions qui tracassent ses personnages ou en tirant définitivement un trait sur leurs destins est la manifestation particulière du goût de l'énigme chez Agustina. Plusieurs de ses récits tournent autour d'un secret ou de la quête d'un mystère du passé. Dans *La Cour du Nord*⁴⁷ (1986), par exemple, la disparition mystérieuse de Rosalina ouvre la quête de ses descendants, et celle de la romancière, pour retracer son parcours et ses rapports avec la noblesse européenne. Basant son roman sur une incertitude concernant la mort du personnage principal, Agustina écrit ceci : « Il semble donc, puisque cette histoire devait être celle de Rosalina, qu'elle se termine ici. En réalité, c'est ici qu'elle commence, avec toutes ses énigmes et ornements. »

⁴⁵) S. Daney, « Que peut un cœur ? », art. cit., p. 38-39.

⁴⁶) C. Dumas, *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luis*, op. cit., p. 19, je traduis.

⁴⁷) Ouvrage traduit en français par F. Debecker-Bardin, Paris, Métailié, 1991, dont je cite ici le texte en français. L'adaptation cinématographique du roman *La Cour du Nord*, réalisée par João Botelho, sort en 2009 au Portugal. Non par hasard, Botelho est l'un des réalisateurs portugais dont le style est souvent comparé à celui de Manoel de Oliveira.

Pour Rodrigues Lopes, qui est certainement l'auteur d'un des meilleurs essais sur l'œuvre d'Agustina,

« les fins ouvertes de Bessa Luis ne sont pas pourtant purement ouvertes. Elles sont une sorte de conclusion de l'impossibilité de conclure, qui s'affirme au fur et à mesure de ses romans, comme si cela était 'la morale de l'histoire' de l'écrivain⁴⁸. »

L'énigme traverse même les signes les plus élémentaires de la création littéraire d'Agustina Bessa-Luis. L'idée du titre de la trilogie romanesque, *Le Principe de l'Incertitude*, est partie de l'écrivain, ainsi que l'autorité sur la fameuse tirade « l'âme est un vice », qui défie les exégètes depuis son apparition dans *Fanny Owen*. Dans *Francisca*, Oliveira profite de cette étrange réplique et organise le montage de la scène du bal autour de la répétition de cette phrase tout simplement parce qu'elle porte en elle, selon le réalisateur, un mystère impossible à déchiffrer⁴⁹.

2.1.2. « Le regret de la noblesse »

Le deuxième thème autour duquel se retrouvent Oliveira et Agustina est celui de la nostalgie du passé, une *saudade* de valeurs aristocratiques et bourgeoises disparues avec la vulgarisation des relations humaines et la banalisation des moyens de communication. Ce n'est pas un hasard si le monde d'Oliveira et d'Agustina, pour cruel et ironique qu'il soit, est un monde utopique, hérité, selon Agustina, de José Régio qui était à la fois un utopiste et un visionnaire⁵⁰. Dans l'univers d'Oliveira, les personnages ont une façon de se comporter, de s'adresser la parole et de parler en monologues qui tranche avec les représentations courantes du cinéma contemporain. De la même façon, les hommes exercent, que les films soient d'époque ou non, un esprit de *gentlemen* et de dandys du XVIII^e siècle. Agustina y ajoute son grain de sel lorsqu'elle dit que le jeune Oliveira était un homme « francisé, tout comme le Marquis de Pombal⁵¹ ». Dans son film, adapté du roman *Vale Abraão*, la volonté du réalisateur de révéler son regret des valeurs aristocratiques passe par l'invention de nouveaux dialogues et situations. Issu d'une noble lignée, c'est le personnage de Pedro Dossém (João Perry), qui remplace fugacement Luis Miguel Cintra comme porte-parole diégétique du réalisateur, qui va extérioriser la réaction du réalisateur contre « le manque de lyrisme qui absorbe notre société ».

Philippe Azoury, dans un commentaire sur *Le Principe de l'Incertitude*, parle d'un « regret de la noblesse permanent⁵² », qui est présent, bien évidemment, dans d'autres films du

⁴⁸) S. Rodrigues Lopes, *Agustina Bessa Luis, as hipóteses do romance*, Porto, Edições ASA, 1989, p. 17, je traduis.

⁴⁹) « A alma é o melhor dos vícios. Entrevista com Manoel de Oliveira », *Expresso*, 26 juillet 1997.

⁵⁰) Cf. « Utopie et bon sens », art. cit., p. 138.

⁵¹) *A voix nue, les grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui*, France Culture, 16 décembre, 2002.

⁵²) Cf. l'interview du critique constant du bonus DVD du *Principe de l'Incertitude*.

réalisateur. L'œuvre d'Oliveira marquée le plus profondément par ce sentiment de noblesse est sûrement *La Lettre* où, nous l'avons vu, le réalisateur concentre dans ce mélange temporel une grande partie de l'intérêt de son film. Ce goût de la noblesse partagé par Oliveira et Agustina ne concerne pas directement les idéaux monarchistes ou royalistes – Oliveira, qui a fait de la prison sous le régime salazariste, est plus que tout un défenseur farouche de la démocratie. Il renvoie plutôt à une certaine façon de se comporter en société, à une valorisation des mœurs et des habitudes anciennes qui incluent la discrétion, le raffinement et la réserve.

Chez Oliveira, cette discrétion concerne directement l'expression de l'acte sexuel, ce qui n'exclut pas pour autant le thème du désir. Pour Jacques Parsi, dans les films de la tétralogie, « l'amour est dans le désir, et pas dans la possession [...] la facilité met fin à la passion⁵³. » Bien que le désir sexuel soit déterminant pour comprendre les actions et l'avenir des personnages, la nudité est chassée de l'image oliveirienne et les rapports sexuels restent toujours dans le hors-champ (voir la scène d'amour dans *Val Abraham*) ou dans le registre de l'allusion ou de la métaphore. Cette façon de suggérer au lieu de montrer est d'ailleurs l'un des traits stylistiques les plus forts chez le cinéaste comme en témoigne le plan sur le poulet que Mariana offre à Simão (elle le porte avec les bras étirés, à la hauteur de son bas-ventre, la cavité de la carcasse de l'animal faisant allusion au sexe de la jeune fille. « Mangez sans dégoût, ce plat n'a jamais été servi »), ceux du tuyau de la fontaine jetant de l'eau lors de l'accès de rage virile de Simão, et celui des biscuits et de la bouteille offerts au héros emprisonné (*Amour de Perdition*, image 59). On repère aussi cette démarche dans le mouvement de caméra qui dévoile un rideau aux formes nettement féminines (*Le Passé et le Présent*), tout comme ceux de la vallée du Douro et de la rose éventrée par les doigts d'Ema (*Val Abraham*). Ce dernier plan a par ailleurs été réalisé suivant la description précise d'Agustina dans son roman.

C'est également dans cette perspective qu'Oliveira ignore les ambiguïtés sexuelles ou les sexualités hors normes. Ainsi, le côté masculin d'Ema, éloquent chez Agustina, passe inaperçu dans *Val Abraham*, le film, alors que les homosexuels deviennent, chez Oliveira, de simples objets de conversation ou de statistiques. Agustina, de son côté, touche plus directement à des sujets tabous : l'homosexualité, notamment masculine ; la prostitution, thème récurrent dans ses romans ; et le désir sexuel des femmes qui n'exclut pas un goût pour la perversité, comme le montrent les épisodes des jeunes filles « vendues » par leurs pères contre des dettes de jeu : Camila dans *Jóia de Família* et Précieuse dans *Les terres du risque*. Le personnage romanesque d'Ema Paiva, par exemple, se sent « spécialement attirée par les femmes entretenues et les homosexuels⁵⁴ », auxquels elle s'identifie, et s'amuse à s'habiller en homme pour exercer sa masculinité, ses volontés d'homme de « boire, fumer, allant jusqu'à perdre parfois toute la

⁵³) J. Parsi, « A trilogia dos amores frustrados », *Manoel de Oliveira*, Cinemateca Portuguesa, 1981, p. 71-78.

⁵⁴) Cf. *Vale Abraão*, *op. cit.*, p. 272.

décence⁵⁵ ». De la même façon, Agustina, dans des entretiens autour de *Fanny Owen*, a souvent tenu des déclarations sur la nature homosexuelle des relations entre Camilo et José Augusto⁵⁶, propos devenus explicites dans un petit essai qu'elle consacre à l'écrivain : « La vérité, c'est que Camilo, ce romantique subversif, n'aimait guère les femmes [...] il comprit vite que, s'il voulait réussir, il lui fallait courtiser les hommes tout en laissant croire qu'il désirait leurs femmes⁵⁷. » Oliveira, de son côté, évite de commenter le sujet et ne voit dans cette relation à trois qu'une « histoire d'amour funeste ».

2.1.3. Les personnages historiques et l'exaltation patriotique

« – Le nom de Cuba, que Colomb a donné à la plus grande île des Caraïbes,
est un hommage du navigateur à son village natal.
– Vous en avez la preuve docteur ?
– Justement, c'est ce que je cherche depuis 1998⁵⁸. »

Tout comme chez Oliveira, la nostalgie des valeurs aristocratiques se manifeste, chez Agustina, dans sa critique constante d'une couche sociale qu'elle appelle une « bourgeoisie de jeans » et des hommes qui ignorent le mot « irrépréhensible » ou ce qu'est un « sentiment d'exception⁵⁹ ». Chez la romancière, ce goût de la « noblesse » de fait ou la noblesse intellectuelle est amplifié par le choix d'introduire des personnages historiques comme des personnages de fiction à part entière (Camilo Castelo Branco dans *Fanny Owen* ; le Marquis de Pombal dans *Sebastião José* ; L'impératrice Sissi dans *La Cour du Nord* ; Inês de Castro dans *As Adivinhas de Pedro e Inês*) ou comme des personnages de référence pour les intrigues romanesques (Shakespeare dans *Les Terres du Risque* ; Thomas More, *Jóia de Família* ; le roi Dom Sebastião, *Le confortable désespoir des femmes* ; l'écrivain Almeida Garrett dans *La Cour du Nord* ; Rembrandt, *La ronde de nuit* et *Um bicho da terra* – non traduit en français). Il faut mentionner également le nombre de biographies auxquelles Agustina s'est consacrée et qui l'ont soumise, comme pour certains de ses romans, à la discipline d'une recherche méticuleuse de matériel dans les faits historiques, ce qui est encore une similitude avec la démarche d'Oliveira⁶⁰.

⁵⁵) L-F Bulger, *As máscaras da memória, estudos em torno da obra de Agustina*, Lisboa, Guimarães editores, 1998, p. 48, je traduis.

⁵⁶) S. Daney analyse *Francisca* d'une façon analogue à celle d'Agustina, cf. « Que peut un cœur ? », art. cit.

⁵⁷) A. Bessa-Luis, *Camilo, Génio e Figura*, traduit en français par F. Debecker-Bardin, *Camilo & Eugénia*, Bordeaux, L'Escampette, 1993, p. 7-11.

⁵⁸) Extrait du dialogue de *Christophe Colomb, l'énigme*, entre Manuel Luciano (Manoel de Oliveira), qui essaye de prouver les origines portugaises du navigateur, et le responsable du musée de Porto Santo (Luis Miguel Cintra).

⁵⁹) Ces passages sont extraits du roman *Val Abraão*, *op. cit.*, p. 73 et p. 164, je traduis.

⁶⁰) « Je fais de la biographie comme une discipline, je m'oblige à chercher dans les archives », *Du jour au lendemain*, France Culture, 30 octobre 2002.

Chez Oliveira, cette fascination pour le passé passe également par une mise en relief des personnages historiques, mais pas uniquement ; elle est souvent parée d'un discours patriotique. Oliveira s'amuse souvent à citer la phrase de Fernando Pessoa sur la méthode des découvertes qui doit être attribuée aux Portugais, tout comme l'invention du cinéma appartient aux Français⁶¹. Si *NON ou la vaine gloire de commander* est un film dont l'action se passe pendant les plus grandes défaites militaires portugaises, l'œuvre est avant tout l'éloge d'un peuple capable de se relever à chaque fois. Même s'il reste du film une nostalgie d'un temps révolu où le Portugal avait en main le destin du monde, ce n'est pas un hasard si le film se termine sur l'épisode le plus positif de l'Histoire récente du pays, la révolution des Œillets.

L'exaltation patriotique chez Oliveira s'accompagne d'un phénomène d'appropriation des thèmes lusitains des grands personnages de l'histoire des arts et des lettres en Occident. Agustina procède de façon similaire lorsqu'elle expose systématiquement la noble ascendance de ses personnages comme les frères Roper, descendants de Thomas More dans *Jóia de Família*, ou Mathias du Barral, d'*Ordens Menores*, appartenant à la lignée de l'évêque de Troyes, chapelain de Joséphine. Oliveira, de son côté, crée un récit autour du doute sur les origines portugaises de Shakespeare (*Le Couvent*, inspiré d'un roman d'Agustina) quelques années avant de se poser la même question sur Christophe Colomb (*Christophe Colomb, l'énigme*, également une adaptation). Dans ce dernier film, d'ailleurs, Oliveira représente de façon très particulière un symbole de la patrie portugaise. Une mystérieuse figure féminine faisant allusion à une guerrière apparaît dans quasiment tous les plans du film et suit, silencieusement, plus de 40 ans de la quête historique de Manuel Luciano. Il s'agit, en réalité, d'une allégorie car la jeune femme est habillée avec les couleurs du drapeau portugais (image 68). Intemporelle, elle représente toute la puissance du Portugal comme explorateur du monde à travers les découvertes. Plus qu'une simple spectatrice, cette figure féminine incarne alors le guide discret – elle n'est pas vue par les personnages, mais sa présence est marquante dans le film – de la quête hautement patriotique du personnage principal.

Mais c'est dans *Un film parlé* (qui est un scénario original, ce n'est pas un hasard) qu'Oliveira peut élaborer tout un discours sur le legs des Portugais. Après plusieurs minutes passées devant les monuments lusitains qui glorifient les découvertes du XVI^e siècle, le réalisateur fait dire à son porte-parole diégétique, Luis Miguel Cintra, en arrivant en Egypte, que la construction du canal de Suez « n'a pas été moins formidable que le premier voyage aux Indes par la mer faite en 1494 par Vasco da Gama ». Cintra répète une formule patriotique dans *Christophe Colomb, l'énigme*, lorsqu'il affirme, devant le chercheur Manuel Luciano et sa femme, que « le succès du Russe

⁶¹) « Le cinéma a été inventé par les frères Lumière, a gagné une partie importante de rêve et de fantaisie avec Méliès et de Phumour avec Max Linder. Le cinéma est donc français », phrase du réalisateur lors de la table ronde avec João Fernandes, réalisée le 14 janvier 2009, à la Fondation Calouste Gulbenkian, à Paris, répétée auparavant par Oliveira dans le film *En une poignée de mains amis* (1996), de Jean Rouch.

Youri Gagarine et de l'Américain John Glenn, dans l'exploration de l'univers est comparable à celui de João Gonçalves Zarco⁶² ».

C'est dans l'organisation du récit filmique d'*Un film parlé* qu'il est possible de trouver les preuves d'une volonté d'éveiller les consciences sur le passé glorieux du Portugal. Pour le réalisateur « la Méditerranée et Portugal sont par excellence ces machines-civilisations décrites par Valéry⁶³ », qui ont légué au monde occidental leurs cultures, mais aussi leurs faiblesses – voir la tirade de Pedro Dossém dans *Val Abraham* sur les Etats-Unis comme héritiers des valeurs méditerranéennes en est la preuve. Le voyage de Rosa Maria avec sa petite fille dans *Un film parlé* est alors un parcours, volontairement didactique, qui va du monde civilisé (le Portugal et les pays européens baignés par la Méditerranée, leurs avancées artistiques et humaines) à la barbarie (l'épisode terroriste qui leur coûte la vie). À cause de la stupéfaction qui crée sa fin inattendue, le film a été jugé porteur d'un discours raciste envers les peuples arabes – le bateau est au Moyen Orient lorsqu'il explose et la petite poupée qui cause la mort de la mère et la fille porte le voile. Même si parler de racisme ou de méfiance envers la religion musulmane est aller trop loin⁶⁴, il existe bel et bien chez le réalisateur une déception, un pessimisme et un sentiment d'impuissance envers les chemins empruntés par la civilisation occidentale. On trouve une preuve de ce malaise dans le dialogue écrit par Oliveira, en 2005, pour le court métrage *Do Visível ao Invisível*, tourné au Brésil et inédit en France. Il s'agit de la rencontre entre deux amis, un Portugais et un Brésilien, en plein cœur de la ville de São Paulo. Le temps d'attente d'un feu rouge, ils échangent des propos sur l'état du monde actuel :

Léon : Bonjour Ricardo, quelle surprise de te retrouver.

Ricardo : Effectivement, j'ai dû venir au Brésil...

L – Comment vont les choses au Portugal ?...

R – Certains vont mieux, d'autres sont pires...

L – Pires, comment ?...

R – Les mentalités ont changé, il y a une perte de valeurs, un certain mépris pour l'éthique...

L – Ce sont les conséquences du monde d'aujourd'hui...

R – Exactement, l'envie de pouvoir, la guerre répandue sous la forme d'énigme...

L – Mais la longévité augmente...

R – Ça c'est vrai, grâce à la Médecine...

L – Ça augmente la longévité, et la mortalité... le Sida, la pollution...

R – La haine, et les guerres...

L – Et l'amour ?

R – L'amour augmente dans la pratique du sexe et dans les trahisons...

L – Le monde est en train de se perdre ... n'est-ce pas ?...

R – On dirait que oui, mais que peut-on faire pour le sauver ?

L – C'est vrai, que peut-on faire pour le sauver ?...

⁶²) Zarco (1390-1470) est un navigateur portugais qui colonisa l'île de Madère et fonda la ville de Funchal.

⁶³) J-M Samocki, « Manoel de Oliveira ou l'exigence de civilisation », *Études Cinématographiques* n° 70, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁴) M. Lavin est l'un des théoriciens qui défendent le réalisateur lorsqu'il écrit que « le cinéaste est beaucoup plus subtil que ses éventuels détracteurs qui viendraient lui reprocher une vision trop condescendante pour le monde arabe voire une suspicion latente envers les musulmans en raison de l'allusion au fondamentalisme et à l'épisode terroriste », « Devant la parole », *Trafic* n° 48, hiver 2003, p. 43.

Ces tirades résument de façon directe l'esprit du réalisateur envers le monde d'aujourd'hui, un regard amer et de profonde désillusion entraîné par la perte des valeurs nobles qu'il a autrefois connues. Cette attitude d'insatisfaction envers la société, Oliveira l'exprime dans ses discours personnels tout autant que dans la conception de ses scénarii. Elle est ainsi décisive pour la continuité de sa collaboration avec Agustina Bessa-Luis.

Les affinités thématiques des deux créateurs se manifestent donc de différentes manières tout au long de leur collaboration entamée en 1981. Le réalisateur utilise diverses méthodes pour adapter les textes de la romancière, de l'adaptation très libre (*Le Couvent*) à la transposition littérale (la première partie de *Val Abraham*). Analyser les adaptations qu'il fait des textes d'Agustina Bessa-Luis, mais aussi d'autres auteurs, nous permet de comprendre le rapport du réalisateur à la parole, aux textes qu'il adapte, aux sources historiques et aux auteurs dont il se sent proche.

3. Les méthodes d'adaptation

3.1. L'adaptation comme gage de véracité

Étant donné le constant recours de Manoel de Oliveira à des textes théâtraux et littéraires comme objets d'une adaptation cinématographique, il est sans doute dangereux de vouloir dégager une méthode figée de ce processus de transposition sémiotique. Oliveira a véritablement un goût démesuré pour cette pratique d'écriture de scénario qui vise à s'appuyer, plus ou moins profondément, sur l'organisation narrative des événements présentés par une œuvre qui a déjà été écrite et publiée et, parfois même, sur la littéralité de ce texte.

En effet, une large majorité de ses films prend comme source thématique les personnages et les événements créés par un autre auteur, dans un rapport que Gérard Genette appelle « l'hypertextualité⁶⁵ ». Ici, au terme d'hypertextualité, on préférera ceux de « transposition », de « réécriture⁶⁶ » ou d'« adaptation ». Même si ce dernier a été largement banalisé par le langage courant et accusé maintes fois d'être peu théorique, « essentiellement mouvant et soumis aux vicissitudes d'une évolution historique⁶⁷ », il reste néanmoins exemplaire pour décrire la différenciation entre le fait d'écrire une histoire sans se baser sur des œuvres précédemment éditées (un scénario original) et une histoire reprise ou inspirée par une autre (un scénario adapté).

⁶⁵) G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 8

⁶⁶) Cf. M-C Ropars-Wuilleumier, *Écraniques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 164.

⁶⁷) J-M Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 75.

Hormis les courts métrages et les films pour la télévision, parmi les 29 longs métrages réalisés par le cinéaste jusqu'ici, seuls huit n'ont pas été inspirés, influencés ou directement décalqués d'un roman, d'une pièce de théâtre ou d'une nouvelle. Ce sont *NON ou la vaine gloire de commander*, *Le Jour du Désespoir*, *Voyage au début du monde*, *Parole et Utopie*, *Porto de mon enfance*, *Je rentre à la maison*, *Un film parlé* et *Belle Toujours*. Si l'on élargit le concept d'adaptation à tout recours à d'autres textes ou sources historiques qui ne prennent pas la forme d'une œuvre romanesque ou théâtrale éditée en tant que telle, la liste des scénarii adaptés d'Oliveira s'agrandit considérablement. D'abord, si l'on considère toute source écrite, *Parole et Utopie* et *Le Jour du Désespoir* peuvent aisément appartenir à cette liste – le premier trouve son origine dans les sermons du père Vieira ; le second dans les lettres de Camilo Castelo Branco. Deuxièmement, les sources orales portant sur la dimension historique et biographique (*NON ou la vaine gloire de commander*, *Voyage au début du monde*⁶⁸), sur les textes primaires des manuels d'Histoire (*Un film parlé*) ou sur l'assemblage de fragments de la mémoire (*Porto de mon enfance*), inscrivent ces films dans un rapport direct avec des vérités historiques faisant partie de la mémoire collective ou individuelle. Oliveira se sert même d'un film (*Belle de Jour*) pour proposer une suite aux événements restés ouverts dans l'œuvre originale et qui défie toute tentative de catégorisation. Pour Claude Murcia, dans *Belle Toujours*, le réalisateur s'adonne « à une démarche difficile à nommer », qui, selon les termes de Gérard Genette, « tiendrait à la fois de la 'continuation', qui est l'achèvement allographe d'un ouvrage préexistant [...] et de la 'suite', en principe autographe, qui fait rebondir l'œuvre achevée sur de nouvelles péripéties⁶⁹. »

La dimension dialogique de l'œuvre de Manoel de Oliveira est donc évidente. Tzvetan Todorov résume ainsi cette composante fondatrice de constant dialogue entre textes :

« Le caractère le plus important de l'énoncé est son dialogisme, c'est-à-dire, sa dimension intertextuelle [...] Chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir⁷⁰. »

Le dialogisme est donc une manière de voir le primat de l'intertextuel sur le textuel, une façon de comprendre le texte toujours en résonance avec ceux qui l'ont précédé. Cependant, dire qu'un film entre en dialogue avec le texte qu'il adapte relève plutôt du cliché rhétorique. Ce que fait sans doute Oliveira c'est inventer différents modes d'intertextualité, de nouvelles manières de faire dialoguer films et textes, qu'ils soient adaptés pour l'écran dans leurs intégralités et littéralités

⁶⁸) *NON ou la vaine gloire de commander* suit chronologiquement et fidèlement les événements de l'Histoire du Portugal, ce qui pourrait le rapprocher d'*Un film parlé*. Cependant, Oliveira a été longuement aidé dans l'élaboration du scénario par le père João Marques et les historiens et enseignants Aurélio de Oliveira et Miguel Faria, ce qui représente donc un filtre du discours oral. Dans *Voyage au début du monde*, Oliveira s'inspire de l'histoire racontée par João Bénard da Costa sur l'expérience de l'acteur français d'origine portugaise, Yves Afonso, retournant dans son pays natal pour tourner un film et rencontrant des parents distants, cf. Jacques Parsi, *Manoel de Oliveira, op. cit.*, p. 141. À cette histoire d'autrui, Oliveira mélange ses propres impressions d'enfance en filmant les lieux qu'il a connus.

⁶⁹) C. Murcia, « En passant par Buñuel », *Manoel de Oliveira, l'invention cinématographique à l'épreuve de la littérature*, 13 et 14 novembre 2008, université Paris Diderot - Paris 7, à paraître. Cf. également G. Genette, *Palimpsestes, op. cit.*

⁷⁰) Mikhaïl Bakhtine, *le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 8.

(*Amour de Perdicion*), qu'ils se mélangent à d'autres textes pour donner naissance à un texte filmique unique (*La Divine Comédie, Inquiétude*) ou qu'ils servent seulement de spectre qui donne la ligne conductrice du nouveau texte (*La Lettre, Belle Toujours*).

En outre, cette perspective dialogique est fondatrice de l'œuvre oliveirienne car elle légitime, symboliquement, la quête d'objectivation du réalisateur. « Je dois prendre des choses déjà faites, des événements et des livres, pour que je puisse avoir une vision objective, plus distante et plus détachée⁷¹ », témoigne le réalisateur à l'époque de la sortie de *Francisca*. Adapter un texte historique, pour Oliveira, c'est donc une façon de rester le plus proche de la vérité en ce qui concerne la reconstitution de situations ou de personnages qui ont réellement existé. Dans le même sens, le réalisateur se sert d'images d'archive lorsqu'il aborde, dans ses films de fiction ou dans ses essais filmés, des réalités historiques bien précises – les vues de Porto dans *Porto de mon enfance* et dans *Christophe Colomb, l'énigme* servent à donner un poids documentaire à la quête de mémoire du réalisateur dans le premier film, et sur celle des origines du navigateur, dans le second.

Cette quête de vérité atteint, en second lieu, les sources littéraires ou dramatiques qui, quant à elles, sont inventées de toutes pièces. Peu de réalisateurs ont, par ailleurs, accordé tant d'importance aux textes fictionnels, au point de transposer même les caractéristiques des personnages secondaires (dans *Val Abraham*, tous les personnages filmiques ont les mêmes noms de ceux du roman, y compris le chien Jordão) et quelques détails descriptifs (la couleur de la robe d'Ema, par exemple). Ce n'est donc pas un hasard non plus si une bonne partie des textes qu'il choisit d'adapter s'appuient sur des sources historiques attestées (*Amour de Perdicion, Le Soulier de Satin*), sont révélateurs de la mentalité d'une époque (*La Princesse de Clèves, Benilde ou la vierge mère*) ou s'inscrivent directement dans le sous-genre littéraire du roman historique (*Fanny Owen*).

3.2. Les adaptations libres et les adaptations littérales

Une fois établie cette prépondérance des scénarii écrits sur une base, souvent élargie, du concept d'adaptation, il reste à analyser les manières dont le réalisateur met en place cette préférence. Mathias Lavin distingue deux pratiques d'adaptation lorsqu'une seule œuvre littéraire ou théâtrale est à la base d'un film : l'« adaptation littérale » et la « transposition⁷² ». Lavin renverse la qualification que nous avons établie au début de ce chapitre. Pour nous, comme l'indique le

⁷¹) Entretien de Manoel de Oliveira, par Jean-Claude Biette, Charles Tesson, *Cahiers du Cinéma* n° 328, octobre 1981, p. 12.

⁷²) M. Lavin, *La parole et le lieu, op. cit.*, p. 47.

Petit Robert ainsi que la définition de Clerc et Carcaud-Macaire⁷³, « transposition » est un synonyme d'« adaptation » et non une sous-qualification. Désormais, « adaptation littérale » ou « transposition littérale » – le réalisateur suit de près l'organisation formelle et thématique du texte – va s'opposer à « adaptation libre » ou « transposition libre » – le texte n'est qu'une « banque de données » pour le film.

Les « adaptations littérales » sont donc des « tentatives de rester proche du texte servant de matière au scénario⁷⁴. » Autrement dit, ce sont des films qui suivent de très près les modes du récit littéraire ou dramatique, les éléments constitutifs de leur morphologie. Dans le cas du roman, c'est ce que T. Todorov appelle « la narration et la représentation », ou bien, les parties narrativo-descriptives, normalement en style indirect, ainsi que les dialogues, en style direct⁷⁵. Dans le cas du texte dramatique, ce sont uniquement les dialogues qui sont pris en compte par le film, les didascalies étant bien évidemment prises en charge par une « lecture à travers l'image. » Mathias Lavin compte parmi les adaptations littérales *Benilde*, *Amour de Perdition*, *Le Soulier de Satin*, *La Casette* et *Le Cinquième Empire*.

Or, parmi ces exemples, l'adaptation au cinéma du roman *Amour de Perdition*, de Camilo Castelo Branco, est tout à fait remarquable et singulière. Au contraire des autres, il ne s'agit pas d'un texte théâtral écrit, comme tout texte dramatique, pour être l'objet d'une représentation postérieure. Ce caractère conditionne un certain choix de style narratif et de développement de l'histoire, et peut, dans certains cas, favoriser la transposition pour le cinéma⁷⁶. Or, ce n'est évidemment pas le cas de l'œuvre de Camilo, ce qui singularise le travail d'adaptation au point de mériter une analyse plus détaillée – voir *infra*, 5.1.1, p. 365.

D'un autre côté, ce que nous avons appelé « adaptation libre » correspond à un emploi traditionnel du terme d'adaptation, lorsque « le scénario, sans reprendre tel quel le texte d'origine, en conserve l'intrigue, les personnages, voire certains fragments dialogués, avec les phénomènes usuels de suppressions et de déplacements inhérents à cette pratique⁷⁷. » C'est le cas du *Passé et le Présent*, *Francisca*, *Les Cannibales*, *Le Principe de l'Incertitude* et *Miroir Magique*. Lavin exclut de cette liste des films comme *La Lettre*, adaptation libre de *La Princesse de Clèves*, de Madame de Lafayette, *Val Abraham* et *Le Couvent*. Or, *La Lettre* peut aisément être classé parmi les adaptations au sens

⁷³) *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 11.

⁷⁴) *La parole et le lieu*, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁵) T. Todorov distingue deux différents modes du récit : « la représentation, lorsque l'écrivain nous 'montre' les choses » et « la narration », qui nous les « dit », dans « Les catégories du récit littéraire », *Communications* n° 8, Paris, Seuil, 1966, p. 144. Todorov reconnaît néanmoins que cette ébauche théorique possède un côté simpliste. Faute d'une terminologie appropriée nous sommes obligés de toujours utiliser cette périphrase (les parties narrativo-descriptives et dialogues), en suivant le modèle d'analyse de G. Genette dans « Frontières du récit », *art. cit.*, p. 156.

⁷⁶) André Bazin pense néanmoins le contraire lorsqu'il défend que « le théâtre est un faux ami ; ses illusives similitudes avec le cinéma engageaient celui-ci dans une voie de garage, l'attiraient sur la pente de toutes les facilités », « Pour un cinéma impur », repris dans *Qu'est-ce que le cinéma*, *op. cit.*, p. 82. Oliveira joue avec cette facilité/difficulté de la transposition lorsque ses adaptations de pièces de théâtre sont proches du langage de la scène (*Benilde*, *Le Soulier de Satin*) ou, au contraire, en sont très éloignées (*Le Passé et le Présent*, *La Casette*).

⁷⁷) *La parole et le lieu*, *op. cit.*, p. 48.

courant grâce notamment au fait d'avoir transposé temporellement le récit du XVIII^e au XX^e siècle en gardant le thème central du roman (le refus de la concrétisation d'un amour).

L'exclusion des deux autres films est plus problématique. Lavin choisit d'axer son analyse autour de la genèse du film pour justifier son choix de les classer dans une catégorie à part, celle des « adaptations perverses⁷⁸ ». Nous n'avons pas de remarque à faire sur l'adjectif donné par le chercheur pour caractériser ces deux adaptations de romans d'Agustina Bessa-Luis – comme nous l'avons remarqué, Oliveira et Agustina éprouvent un malin plaisir à se taquiner mutuellement. Cependant, si l'on analyse le résultat de l'adaptation d'un texte et non sa genèse, l'adaptation du *Couvent*, d'après *Les Terres du Risque*, peut tout à fait être placée à côté des autres exemples d'adaptations libres – l'adaptation de *Val Abraham*, par sa complexité, mérite d'être analysée séparément.

Les anecdotes autour du *Couvent* veulent que le scénario du film et le roman d'Agustina aient été écrits simultanément. Dans le film, il ne reste que des idées de base envoyées par la romancière au réalisateur alors qu'elle était elle-même au début du travail d'écriture – les circonstances de cette transmission d'idées et le contenu du résumé qu'Agustina aurait fait à Oliveira sont ignorés même des amis plus proches du réalisateur, comme en témoigne João Bénard da Costa⁷⁹. Presque aucun morceau des passages narratifs et descriptifs ou des dialogues du roman n'a été repris dans le film et même les prénoms des personnages principaux ont été changés. Le professeur Fabre d'Olivet, Français d'origine, devient le professeur Michael Padovic, américain⁸⁰ ; pour sa femme Jeanne Précieuse, Oliveira utilise le mythe qui inspire la création du personnage romanesque et la prénomme Hélène. La charge symbolique et mystique qui entoure le couvent de l'Arrábida, où se passe l'histoire et qu'Agustina connaissait bien, explique pourtant quelques points communs remarquables dans le film et le roman, comme les constantes références de la romancière à la statue du moine crucifié, dont la relève est prise par de nombreux plans de détail, longs et fixes, qu'Oliveira fait de la même statue (image 60). Le terme d'« adaptation perverse » donné par Lavin au *Couvent* se justifie donc par les libertés prises par Oliveira envers le texte qui est à son origine – le réalisateur n'aurait même pas attendu la parution du roman pour tourner son film. Cela permet donc de classer ce travail de transposition parmi les adaptations libres ou celles qui se servent du texte littéraire comme d'une « banque de données ».

⁷⁸) *Id.*, p. 50.

⁷⁹) Cf. J. B. da Costa, « La pierre de touche », art. cit., p. 122.

⁸⁰) Bénard da Costa confirme qu'Oliveira pensait à Catherine Deneuve et Gérard Depardieu pour les rôles, ce qui inspire Agustina dans la création de ses personnages romanesques, *Id.*, p. 122. Dans le roman d'Agustina, le professeur Fabre décide d'entamer son enquête pour prouver que Shakespeare était d'origine portugaise parce qu'il dit ne pas trop apprécier les anglais, cf. *As terras do risco*, Guimarães Editores, p. 12.

4. Les adaptations libres ou le texte comme « banque de données »

C'est André Gardies qui emploie l'expression « texte comme une banque de données » : le réalisateur puise, librement, « un ensemble d'instructions qu'il peut tout à loisir retenir, sélectionner ou augmenter de ses propres ajouts⁸¹. » Formulation nouvelle pour une pratique fort ancienne. Bien avant Gardies, André Bazin qualifiait déjà ce type d'adaptation cinématographique d'« adaptation libre », où « le [texte] original n'est qu'une source d'inspiration⁸² » pour le scénario du film. En réalité, Gardies est en train de parler de la grande majorité d'adaptations du cinéma d'hier et d'aujourd'hui dans lesquelles l'œuvre d'origine n'est qu'un « réservoir d'instructions » pour l'élaboration du scénario et des dialogues. La relation d'intertextualité décrite par Gardies, va désormais être appelée « adaptation libre » ou « transposition libre », toujours en gardant l'idée de la distinction avec les « transpositions ou adaptations littérales ».

La pratique décrite par Gardies sert, très souvent, à donner une plus value intellectuelle au film. Certains écrivains d'hier et d'aujourd'hui jouissent, on le sait bien, d'une aura artistique aussi prestigieuse que celle des peintres, musiciens ou sculpteurs. La réutilisation de personnages et de situations issues d'une sphère disons noble de la création artistique peut donc fournir au film un apport symbolique considérable. Il ne suffit plus, par exemple, d'inventer un scénario original sur deux jeunes amoureux qui ne peuvent vivre leur amour à cause de la rivalité qui sépare leurs familles. S'il est possible d'ajouter le nom de William Shakespeare, et son *Roméo et Juliette*, quelque part dans le générique ou dans le matériel de promotion, c'est encore mieux. Ce procédé est très en vogue dans un courant du cinéma américain, consacré au public jeune, toujours en quête de légitimité intellectuelle ou de raffinement narratif pour paraître moins superficiel. Ainsi, *Othello* et *La Mégère Apprivoisée*, de W. Shakespeare, et *Les Liaisons Dangereuses*, de Choderlos de Laclos, se sont vus transposés dans des cours de basket-ball et dans des lycées américains dans les comédies juvéniles *Othello 2003* (Tim Blake Nelson, 1995⁸³), *Dix bonnes raisons de te larguer (10 things I hate about you)*, Gil Junger, 1999) et *Sexe Intentions (Cruel Intentions)*, Roger Kumble, 1999). Dans cette pratique, les bénéficiaires sont les meilleurs car ces textes sont souvent libres de droits d'auteur alors que leur attrait médiatique est immense. Bref, il s'agit avant tout d'une condition économique qui a pour but d'atteindre non seulement le public jeune, mais aussi celui dit plus érudit et cultivé. Ce phénomène atteint parfois un cinéma considéré comme plus adulte et « auteuriste », loin de la logique d'exploitation des grands studios américains. Ainsi, un film comme *La Petite Lili* (Claude

⁸¹) A. Gardies, *Le récit filmique, op. cit.*, p. 5.

⁸²) « Le 'Journal d'un curé de campagne' et la stylistique de Robert Bresson », repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 124.

⁸³) O de son titre original, titre hautement prétentieux, et néanmoins *the most popular title* (le titre le plus populaire) pour l'entrée « Othello » sur la base de données www.imdb.com.

Miller, 2002) ne perdrait rien s'il ne s'annonçait pas comme une adaptation de Tchekhov (*La Monette*), vu qu'il ne garde que le squelette du texte original comme source narrative – au contraire, il gagnerait peut être à ne pas être confronté directement avec un chef-d'œuvre du théâtre.

André Gardies souligne par ailleurs que, dans cette démarche de création de scénario, « la littérature ne trouve pas son compte puisque sa dimension artistique est ignorée⁸⁴. » En effet, la forme des textes d'origine, leurs singularités stylistiques et leurs inscriptions dans l'histoire des formes littéraires sont complètement balayées de l'horizon esthétique de la majorité des adaptations cinématographiques de romans et pièces de théâtre. Ce sont avant tout les ressources thématiques, une espèce de ligne de conduite à suivre par rapport aux événements et aux personnages, qui intéressent les réalisateurs au moment de la transposition du roman/pièce de théâtre au film. Ironiquement, c'est le fait de s'intéresser plutôt aux thèmes qu'à la forme d'une œuvre qu'évoque André Bazin lorsqu'il va chercher les fondements esthétiques de la légitimité de l'adaptation. Selon lui, l'œuvre existe « dans une certaine mesure indépendamment de ce qu'on appelle, du reste à tort, 'le style' de l'original en confondant celui-ci avec la forme⁸⁵. »

Dans une œuvre comme celle d'Oliveira, qui s'éloigne, plus qu'elle ne souscrit à la conception traditionnelle de l'adaptation, la pratique qui vise à prendre le texte comme une « banque de données » est quantitativement majoritaire. En réalité, on ne compte qu'une adaptation véritablement littérale (*Amour de Perdition*) et deux autres relatives (*Francisca* et *Val Abraham*) parmi celles que signe Oliveira. Chez le réalisateur, les adaptations dites conventionnelles vont varier selon que l'on considère le rapport intrinsèque entre les textes, filmiques et littéraires, ou bien le rapport entre le réalisateur et les auteurs adaptés. La transposition libre va aussi se présenter sous différentes sous-formes : lorsqu'un seul hypotexte est à la base d'un seul hypertexte, ou lorsque plusieurs hypotextes forment un seul hypertexte.

⁸⁴) A. Gardies, *Le récit filmique, op. cit.*, p. 7.

⁸⁵) A. Bazin, « L'adaptation ou le cinéma comme Digeste », art. cit., p. 39.

4.1. Les adaptations selon les rapports entre les textes

4.1.1. *La Lettre* : s'approcher du texte d'origine par l'anachronisme

« Cette persistance à confronter les mœurs, ce qui est central dans *La Lettre*, pourrait sembler anachronique dans l'actuel modus vivendi de permmissivité presque totale. J'ai pensé que cette actualisation renforcerait une sorte de résistance avec encore plus d'agressivité aussi bien au plan social qu'au plan éthique⁸⁶. »
Manoel de Oliveira

Chez Oliveira, le goût de la transposition sémiotique du roman au film, comme c'est souvent le cas pour les démarches créatrices du réalisateur, ne va pourtant pas sans une légère perversion de la pratique. Son travail d'adaptation de *La Princesse de Clèves* dans *La Lettre* par exemple a, encore une fois, défié les catégorisations sémiotiques et narratologiques et créé un cas singulier dans le cinéma.

La comparaison entre deux adaptations du même texte de Mme de Lafayette, celle d'Oliveira et celle de Christophe Honoré (*La Belle Personne*, 2008) est enrichissante en ce qu'elle révèle la singularité de la démarche créatrice de Manoel de Oliveira. *La Lettre* et *La Belle Personne* ont une apparente similitude : les deux films prennent *La Princesse de Clèves*, œuvre majeure de la littérature française, comme une « banque de données » et la traitent avec toutes les libertés que cette méthode d'adaptation permet. Les deux films créent ainsi de nouveaux personnages, situations et dialogues. Honoré invente une histoire d'amour homosexuel entre deux jeunes hommes, chose impensable pour le roman de Mme de Lafayette. Oliveira, de son côté, remplace les multiples interlocuteurs de Mme de Clèves (la reine dauphine, les dames de la cour) par un personnage unique qu'il crée de toutes pièces, la religieuse. En outre, le réalisateur portugais défie les amateurs du roman et les habitués de son cinéma en transformant le duc de Nemours, séduisant et irrésistible pour les femmes, en un chanteur populaire au charme douteux (Pedro Abrunhosa). Oliveira se permet également, chose rare dans ses adaptations, de réécrire entièrement les dialogues du film. Au contraire de Christophe Honoré, Oliveira garde dans ses nouveaux dialogues l'ombre formelle du texte de Mme de Lafayette.

La Lettre et *La Belle Personne* sont également proches par le fait d'être des « actualisations » du récit décrit de *La Princesse de Clèves*. Il s'agit, en réalité, de ce que Genette appelle une « transposition diégétique proximisante », dans laquelle « l'hypertexte transporte la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son public⁸⁷. » C'est à partir de là que les

⁸⁶) « Le vieux débat littérature-cinéma », *Trafic* n° 34, été 2000, p. 87.

⁸⁷) G. Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 431.

deux films se démarquent. Alors que Christophe Honoré « actualise » tout simplement les situations vécues et les personnages dans le monde d'aujourd'hui, Oliveira les soumet à sa mise en scène et ne les laisse pas se détacher complètement d'une certaine rigueur, comportementale et formelle, qui est propre à la fois au texte de Mme de Lafayette et à l'univers d'Oliveira⁸⁸. Au lieu de faire tout simplement la transposition temporelle en gardant personnages et événements sans se préoccuper de leur valeur actuelle, Oliveira utilise ses codes cinématographiques préférés pour créer une impression d'anachronisme qui justifie sa transposition temporelle en rendant le récit de Mme de Lafayette acceptable de nos jours.

Oliveira joue souvent d'ailleurs avec cette confusion temporelle entraînée par une distanciation dans le jeu des acteurs, leur posture et leur façon de parler très proche d'un texte écrit, notamment dans *Val Abraham*, où l'on « pourrait se croire au milieu du XIX^e siècle, [dans] un balancement constant entre excès/ironie, vieux/nouveau⁸⁹. » Ces partis pris stylistiques, en plus de briser la vraisemblance du récit, nous y avons insisté, rendent difficile, dans un premier temps, la détermination exacte de l'époque diégétique de films comme *Val Abraham* et *La Lettre*. En outre, dans ce dernier, l'inclusion d'un procédé narratif issu du cinéma muet – les intertitres, avec les verbes au passé simple –, augmente cette impression d'une histoire émanant d'une autre époque que la nôtre. Cette impression d'anachronisme a beau être relative et s'estomper avec l'avancement du récit (on aperçoit bien rapidement les rues actuelles de Paris ; Pedro Abrunhosa donne des concerts très *rock* ; les personnages regardent les débats sur les 35 heures à la télé, etc), elle reste quand même posée sur le récit comme une main atemporelle et invisible qui ne laisse pas complètement basculer les actions et les dialogues dans le monde d'aujourd'hui.

La Lettre est un exemple de fidélité détournée à son hypotexte. Il s'agit de l'une des adaptations faites avec le plus de liberté par le réalisateur, soit parce qu'il invente et modifie événements et personnages, soit parce qu'il crée de toutes pièces de nouveaux dialogues, refusant de suivre la littéralité du texte – ces nouveaux dialogues, par leur rigueur et leur style soutenu, laissent transparaitre une impression de fidélité plus grande qu'elle ne l'est vraiment⁹⁰. Le parti pris d'Oliveira d'accepter l'anachronisme des situations et une certaine dureté dans le jeu des acteurs rend cette « transposition proximisante », au contraire de ce que l'on pourrait penser, très fidèle au texte original. Yannick Mouren estime même que cela devient « l'un des sujets du film », et salue l'initiative du réalisateur d'intervenir directement dans le texte d'origine en assumant le

⁸⁸) Ironiquement, Oliveira justifie le changement d'époque de son film par rapport au roman pour des raisons purement économiques, cf. la table ronde entre Manoel de Oliveira et João Fernandes réalisée le 14 janvier 2009, à la Fondation Calouste Gulbenkian, à Paris.

⁸⁹) J. Morice-Val, « La Grande Illusion », *Cahiers du Cinéma* n° 471, septembre 1993, p. 20.

⁹⁰) Voir annexe VI la comparaison entre un dialogue du film *La Lettre* et un extrait du roman *La Princesse de Clèves*. Dans ce passage de la sentence donnée par Mme de Chartres à sa fille, le dialogue du film s'approche fortement du dialogue du roman, sans pour autant le suivre littéralement. Ce dialogue a été créé dans un style proche de celui du texte littéraire, grâce sans doute au travail de Jacques Parsi, crédité au générique comme conseiller artistique et traducteur pour le français.

décalage temporel, « au contraire de la plupart des cinéastes confrontés à un roman situé dans un passé lointain [qui] pratiquent la dénégation de l'écart temporel⁹¹. »

Dix ans après *La Lettre*, Oliveira s'adonne à une nouvelle « transposition proximisante » avec l'adaptation de la nouvelle d'Eça de Queirós, *Singularités d'une jeune fille blonde*. Ce film fonctionne sur les mêmes principes d'écriture et de mise en scène que l'adaptation de *La Princesse de Clèves* : maintien de l'intrigue principal qui paraîtrait incongrue aujourd'hui (un homme renonce à son amour quand il découvre que son amante est cleptomane) ainsi que d'un certain esprit de raffinement qui tranche avec le monde actuel (les personnages fréquentent des salons, leur façon de se comporter et de parler, la prise de position finale du héros, etc).

Ce film marque avant tout la première et seule incursion du réalisateur dans une œuvre majeure de la littérature portugaise, celle d'Eça de Queirós. Oliveira se permet même une digression pour faire un éloge au cercle littéraire inauguré par l'écrivain. Lorsque Macário visite ce cercle *a priori* fermé pour lui, l'ami du personnage principal du conte d'Eça demande à un valet de présenter au personnage filmique la maison-musée où ils se réunissent pour des soirées artistiques et culturelles. Tout comme il l'avait fait pour Camilo Castelo Branco dans *Le Jour du Désespoir*, Oliveira filme un portrait de l'écrivain du texte qu'il adapte. Dans une démarche volontaire d'autocitation et de déférence envers Camilo Castelo Branco, Oliveira crée dans ce film des plans qui semblent directement inspirés de certains plans d'*Amour de Perdition* : celui des premières « rencontres » entre Macário et Luisa, chacun à sa fenêtre rêvant et soupirant à un amour qui ne se consommera jamais, tout comme Simão e Teresa ; ou bien celui où Macário s'abandonne sur le lit, désespéré, tout comme Simão l'avait fait auparavant (image 8). Ainsi, Eça, qui se dispute avec Camilo le titre du plus grand écrivain portugais d'après du XIX^e siècle, reçoit un hommage tardif dans l'œuvre d'Oliveira, sans pour autant s'échapper à l'ombre de l'auteur que préfère le réalisateur.

4.1.2. Les montages textuels

Chez Oliveira, il est courant de voir différents hypotextes aboutir à un hypertexte unique. Autrement dit, les films puisent parfois des éléments thématiques dans plus d'un roman, nouvelle ou pièce de théâtre, venus souvent d'horizons stylistiques, thématiques et historiques différents. Rassemblés, ils vont donner de la matière et de la cohésion à une même œuvre filmique sous la forme, selon Mathias Lavin, d'un « montage textuel⁹². » Au contraire du montage d'images, le

⁹¹) Y. Mouren se livre à une analyse de la transposition du roman au film dans « Du roman au film, *La Lettre et Val Abraham* », *Études Cinématographiques* n° 70, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 245-256.

⁹²) *La parole et le lieu*, *op. cit.*, p. 52.

montage textuel va pouvoir être dosé et va avoir différents degrés selon lesquels les textes se laissent plus ou moins facilement repérer à l'intérieur d'un ensemble filmique. C'est selon ce processus d'écriture qu'ont été écrits les scénarii d'*Inquiétude*, de *Mon Cas*, de *La Divine Comédie* et, dans une autre perspective, du *Convent* et de *Je rentre à la maison*.

Premièrement, dans *Le Convent*, les relations de transtextualité sont présentes déjà dans le roman d'Agustina qui sert d'hypotexte premier au film. *Le Convent* est néanmoins adapté d'un seul roman, *Les terres du risque*, dont le scénario du film d'Oliveira est fait suivant une « idée originale d'Agustina Bessa-Luis » – dit le générique. Agustina parsème ainsi son récit – et Oliveira la suit, ce qui nous fait nuancer la thèse d'indépendance entre le scénario et le roman – de références aux personnages de *Faust*, de Goethe. « *Les terres du risque* est un roman intertextuel [...] il faut l'aborder comme labyrinthe, et selon la conception de E. Lourenço, comme tapisserie, voir le texte comme une mosaïque de citations⁹³. » Le film d'Oliveira partage cette aura de mystère qui compose non seulement le récit d'Agustina mais aussi celui de Goethe. « Si nombre de films d'Oliveira sont secrets, retors à l'explication, *Le Convent*, est de tous le plus ouvertement énigmatique⁹⁴ », souligne Jacques Parsi. Oliveira va plus loin dans la citation du texte de Goethe lorsqu'il choisit de changer le nom de son principal personnage féminin. Autrement dit, alors que le roman d'Agustina ne fait que suggérer une référence entre son personnage et celui de Goethe, Oliveira l'explicite frontalement en appelant son héroïne Hélène et non Jeanne Précieuse.

Un deuxième cas qui illustre le procédé de montage textuel est celui de *Je rentre à la maison*, où apparaît ce que nous pouvons appeler des « sous-textes adaptés ». C'est le cas du *Roi est mort*, d'E. Ionesco, d'*Ulysse*, de J. Joyce, et de *La tempête*, de W. Shakespeare. Plutôt que de servir de matière thématique à quelques séquences, ces textes font l'objet d'une mise en scène secondaire à l'intérieur de la diégèse filmique. L'organisation formelle et thématique de *Je rentre à la maison* ne cache pas la vraie nature de ces moments de mise en abyme : des représentations secondaires (des pièces de théâtre, le film réalisé par le personnage de Malkovich) à l'intérieur d'une représentation première (le film d'Oliveira). Puisque dans le film ils sont clairement distingués du « vrai » récit du film – l'histoire de l'acteur vieillissant Gilbert Valence et de son petit fils – ces textes mélangés n'entraînent pas la même impression de confusion textuelle que dans *La Divine Comédie* ou *Inquiétude*, par exemple. Le scénario de *Je rentre à la maison* reste donc l'un des seuls scénarii originaux écrits par Oliveira.

Dans les vrais cas de montage textuel, il est possible de retrouver un emboîtement plus ou moins marqué de textes provenant de différentes sources : littérature, théâtre ou textes sacrés. Dans *Inquiétude*, nous l'avons vu, les trois récits qui composent le film sont organisés sous la

⁹³) H. Genésio, *Labirintos da Escrita / Labirintos da Natureza em As Terras do Risco, de Agustina Bessa-Luis*, Dissertation de maîtrise, Universidade Nova de Lisboa, 1998, p. 41.

⁹⁴) « Filmographie de Manoel de Oliveira », art. cit., p. 54.

forme des triptyques en peinture. Ils ne se mélangent donc pas totalement. Tout comme en peinture, il est possible de remarquer la séparation entre les trois « parties » qui composent le tableau. Il faut bien évidemment partir du principe que c'est un film formé de trois histoires qui se répondent thématiquement, et non d'un film à épisodes, pour ne pas tomber dans le cas analysé précédemment – le premier volet d'*Inquiétude* est aussi une pièce de théâtre et le dernier une fable qu'un personnage raconte à un autre. Cependant, grâce à l'organisation spatiale des trois récits, que nous avons appelée « champs-contrechamps élargis », et l'indépendance que le sous-récit garde par rapport aux autres servent à qualifier *Inquiétude* de premier cas de montage textuel.

Mon Cas en est le deuxième. Dans celui-ci, par ailleurs, la confusion textuelle commence à prendre de l'ampleur. Le récit de base du film est, sans doute, celui de la pièce homonyme de José Régio. Même si elle ne dure qu'une demi-heure sur la durée totale du film, la pièce est présente presque dans son intégralité et se déroule sans « intromissions » étrangères d'autres textes – ironiquement, le récit part d'une autre intromission, celle de l'Inconnu sur le déroulement d'une pièce de théâtre. En outre, la pièce de Régio a le privilège de prêter son nom à l'œuvre filmique, ce qu'aucun sous-récit d'*Inquiétude* n'a réussi à faire. On voit donc ici l'envie d'Oliveira d'adapter avant tout l'œuvre de son ami Régio – le générique nous dit que c'est un film « d'après l'œuvre de José Régio ; avec des extraits de *Pour finir encore et Autres foirades*, de Samuel Beckett et du *Livre de Job* ».

Cependant, le texte de Régio ne reste maître du récit filmique que pendant la première demi-heure, le moment d'une représentation théâtrale tout à fait « conventionnelle ». Le bouleversement débute lorsque la représentation recommence suivant le même ordre d'action, mais avec le texte de Régio masqué par le texte de Beckett lu en voix *off*. À ce moment-là, il ne reste presque rien du texte de Régio, à peine une présentation fantomatique de ses actions, étant donné que même ses personnages se sont transformés en simples jouets de la bande image qui tourne en accéléré. Ce deuxième moment du film est donc hybride puisqu'il montre des images provenant d'une représentation antérieure mais trafiquées par une ambiance sonore étrangère à celle qui a accompagné sa première apparition. C'est un moment hautement perturbateur – la lecture est accompagnée d'une bande sonore aux bruitages fantasmagoriques – qui ébranle la compréhension et questionne même l'existence du texte de Régio donné en première partie du film. Lorsque débute « la troisième répétition », il est possible de sentir qu'un jeu de faux-miroirs pervers s'est établi à l'intérieur de la diégèse filmique. La bande sonore est remplacée par le bruitage qui mêle un dialecte inintelligible avec des paroles prononcées à l'envers. À la fin de la représentation, un écran de cinéma descend sur la scène et sur lui sont projetées des images de guerres, de catastrophes naturelles et humaines. À ce moment, il ne reste plus grand-chose du texte de Régio, encore moins de celui de Beckett. Tout est devenu expérimentation du langage qui s'inscrit en plein cœur des questionnements du réalisateur sur les rapports entre cinéma et

théâtre. L'introduction soudaine du récit biblique de Job ne peut être comprise que comme un long épilogue aux accents de rédemption après tant de chaos, de désordre et de disgrâces. Cet épisode mettant en scène le texte biblique, parce qu'il est dit calmement par des acteurs figés, marque une pause, s'isole du reste du film et affirme son indépendance.

Mon Cas se termine sur une impression de retour à l'ordre en ce qui concerne les sources d'adaptation. Il ne s'agit que d'un leurre d'organisation avant le *summum* de la pratique de « montage textuel » qu'est *La Divine Comédie*. Pour Mathias Lavin, dans ce film, la notion d'adaptation n'est plus adéquate pour aborder « ce genre de construction savante qui met en valeur une pratique singulière de la fiction⁹⁵. » En effet, la rupture avec le sens courant de l'adaptation commence par le titre du film, qui trompe le spectateur en lui faisant croire qu'il est devant une adaptation de l'œuvre de Dante Alighieri, ce qui est absolument faux. Le titre du film ne se justifie que par la présence massive de thèmes bibliques et religieux qui servent à représenter des aliénés – Adam et Eve mangent le fruit interdit, Jésus saisit chaque occasion de faire un sermon, Lazare ressuscite, etc. En plus des passages bibliques, des extraits de textes de Dostoïevski, de José Régio et de Nietzsche sont également « interprétés » par les internes, s'exerçant dans le théâtre fou de la vie. *La Divine Comédie* est né, selon Jacques Parsi, d'une envie du réalisateur de faire un film « sur les données objectives de la vie du Christ⁹⁶ », pari fou mais hautement cohérent avec l'envie d'objectivation extrême de la part du réalisateur. Revenant sur ses souvenirs de jeunesse, Oliveira décide de mélanger les thèmes bibliques avec ceux des romans de Dostoïevski (*Crime et Châtiment* et *Les Frères Karamazov*) récits fondateurs pour lui tout autant que celui de la vie du Christ. Il existe donc une nette envie de faire des romans de Dostoïevski l'un des thèmes centraux du film. On repère d'ailleurs quelques passages comme les tête-à-tête entre Sonia et Raskolnikov, l'assassinat de la vieille usurière et le face à face entre Aliocha et Ivan Karamazov. À ces moments-là, tout autant que dans ceux des épisodes de la Bible où chaque personnage est clairement nommé par ses collègues de scène, l'identification du texte se fait facilement. D'autres passages comme les tirades du Prophète, personnage extrait de la pièce *A Salvação do Mundo*, de José Régio, nécessitent néanmoins un travail de déchiffrement plus approfondi, basé sur une solide culture littéraire, pour être identifiés.

La pleine identification de chaque source adaptée n'est guère un élément essentiel pour l'entière compréhension du récit de *La Divine Comédie*. Les personnages sont pris dans une telle agitation déclamative de leurs textes qu'ils finissent par s'enchaîner en donnant au récit filmique une grande cohérence et une unicité thématique autour de la spiritualité et des valeurs philosophiques. Le travail d'Oliveira consiste donc à donner une forme unique à ces différents

⁹⁵) *La parole et le lieu*, op. cit., p. 53.

⁹⁶) J. Parsi, *Manoel de Oliveira*, op. cit., p. 127.

récits et à faire en sorte qu'ils entrent dans un ensemble formel commun sans que les singularités de chacun ne soient diminuées ou anéanties.

Cette capacité à créer un hypertexte unique et uniforme à partir d'hypotextes distincts est l'une des singularités de l'œuvre d'Oliveira qui trouve dans la tétralogie des amours frustrées son meilleur exemple. Les textes adaptés par la série de quatre films sont issus de contextes stylistiques et historiques très différents – deux pièces de théâtre et deux romans ; *Amour de Perdición* date du milieu du XIX^e siècle ; *Benilde* a été écrit sous la sombre dictature salazariste ; *Fanny Owen* et *Le Passé et le Présent*, au moment de la démocratie et des discussions sur la modernisation du Portugal. Il existe une nette filiation artistique et intellectuelle entre les auteurs de ces textes comme en témoigne Oliveira : « Sanches aurait été influencé et admirait beaucoup José Régio, qui, de son côté, exprimait un profond intérêt pour Camilo Castelo Branco⁹⁷. » D'un autre côté, « Oliveira, Agustina et Régio forment une triade dans laquelle chacun est lié de manière évidente ou souterraine aux deux autres⁹⁸. »

Pourtant, aucun travail de rapprochement thématique et formel de ces auteurs n'avait été fait avant celui d'Oliveira. Les choix de mise en scène d'Oliveira autour du montage, de la photographie et de la direction d'acteurs, y compris dans *Le Passé et le Présent* qui se distingue formellement des trois autres, unissent ces films de façon viscérale autour de l'idée de la folie, de la transe et de l'absence d'échappatoire. Il s'agit de personnages en confrontation directe à la fois avec des conventions sociales, données par le substrat thématique des textes adaptés, et avec des codes formels, issus de la mise en scène d'Oliveira. Ces codes et conventions encerclent les personnages et les dépassent de manière féroce. Ce n'est donc pas un hasard si la mort, volontaire dans la plupart des cas, est un élément commun à presque tous les protagonistes de ces récits.

Plus qu'un dispositif commercial servant à rassembler des films qui possèdent des caractéristiques communes, la tétralogie des amours frustrées est, sans doute, l'élément fondateur de l'œuvre oliveirienne. Elle compose un ensemble cohérent dans lequel le réalisateur crée de manière très entreprenante son style de cinéaste. Elle est le socle moral, thématique et surtout stylistique, sur lequel repose ses avancées esthétiques postérieures. Ce n'est pas un hasard non plus s'il choisit des textes dont les auteurs se révèlent essentiels pour son parcours en tant qu'homme et en tant que cinéaste. En allant chronologiquement de Régio à Agustina, avec un détour par Camilo, et en insistant sur le fait que chaque œuvre déclenche et favorise l'apparition de l'autre, Oliveira résume son projet de cinéaste par rapport aux auteurs qu'il admire. Il établit, en outre, une espèce de hiérarchie qui va être suivie, plus ou moins consciemment, au moment de l'adaptation d'œuvres littéraires et théâtrales.

⁹⁷) *Manoel de Oliveira e a montra das tentações*, *op. cit.*, p. 33.

⁹⁸) A-A Avella, *Um concerto em tom de conversa*, *Agustina Bessa-Luis-Manoel de Oliveira*, *op. cit.*, p. 22.

4.2. Les adaptations selon les auteurs

La pratique d'adaptation du texte selon une banque de données trouve son intérêt dans un travail autour des relations poétiques entre un réalisateur et ses collaborateurs lorsqu'elle concerne les différences de traitement que le réalisateur impose aux textes qu'il adapte. Le meilleur exemple est peut-être celui des traitements que reçoivent Camilo Castelo Branco et Agustina Bessa-Luis. D'un côté, Oliveira voue un culte absolu et un respect sans bornes à la figure de l'écrivain romantique, pour ses écrits personnels (ses lettres dans *Le Jour du Désespoir*) et pour son œuvre romanesque (l'adaptation singulière d'*Amour de Perdition*). De l'autre, le réalisateur couvre Agustina de louanges et de révérences, mais ses propos se remplissent parfois d'une gentille taquinerie, ou bien d'une pointe d'ironie, lorsqu'il commente les œuvres de la romancière. Le meilleur exemple de cette proximité-permissivité est celui de *Party*, à propos duquel, selon Mathias Lavin, le réalisateur « s'est plu à dire qu'il avait traité comme un film muet⁹⁹ ». L'ironie vient du fait qu'Oliveira avait commandé expressément les dialogues de ce film à Agustina, pour finalement le traiter comme un film muet et utiliser ces paroles pour renforcer l'effet de « non-sens et d'impossible coïncidence¹⁰⁰ » entre le texte d'Agustina et les images d'Oliveira.

En outre, aucune des œuvres d'Agustina n'a fait l'objet d'une « transposition littérale » – en opposition à la « transposition libre » – à l'exception relative de *Val Abraham* qui mérite, nous l'avons déjà dit, d'être analysée séparément. C'est par voie de déduction (cf. supra la définition d'A. Gardies, p. X) que nous donnons à la « transposition littérale » le statut de méthode d'adaptation où les qualités artistiques du texte sont non seulement prises en comptes mais transformées en voie directive du processus d'adaptation. Transposer littéralement pour le cinéma une œuvre littéraire est donc une démarche symptomatique du respect du réalisateur non seulement envers le texte adapté mais aussi envers la figure de l'écrivain. Oliveira s'est justifié en ces termes :

« Toujours dans la mesure du possible, j'essaie d'être fidèle à la source. Surtout si je prends des livres [sic] comme *Benilde* ou *Amour de Perdition*, dont les auteurs ne sont plus vivants. Lorsqu'ils sont vivants comme Agustina ou Vicente Sanches, je suis plus à l'aise pour faire une modification dans l'esprit du texte car je la soumets toujours à leur accord¹⁰¹. »

Cette remarque de Manoel de Oliveira cache en réalité deux fondements essentiels pour comprendre son rapport aux textes et aux auteurs adaptés. D'abord, la relativisation du principe, supposé inébranlable chez le réalisateur, du caractère intouchable des textes adaptés. Oliveira est

⁹⁹) *La parole et le lieu, op. cit.*, p. 86.

¹⁰⁰) *Id.*

¹⁰¹) Entretien du réalisateur à J-C Bonnet, *Cinématographe* n° 72, novembre 1981, p. 52.

certes, de manière générale, très soucieux de ne pas trop s'éloigner du texte littéraire qu'il adapte ou de suivre avec un maximum de fidélité les sources historiques écrites ou orales sur les événements ou les personnages réels – cf. supra l'épisode du plan du revolver de Camilo, enlevé du montage final du *Jour du Désespoir*, chapitre II, p. 103.

Cette grande proximité avec la littéralité du texte ou les sources historiques sur lesquelles il base son scénario a régi pendant longtemps les processus d'adaptation du réalisateur, « du moins jusqu'aux *Cannibales*¹⁰² », considère Jacques Parsi. La plupart du temps, cette force invisible qu'était le texte adapté empêchait Oliveira de créer de nouveaux dialogues ou des voix *off*. Le peu de textes « étrangers » introduits dans les films n'étaient jusqu'alors que des ajouts symboliques. Ils servaient à s'approprier un sujet étranger, comme le montrent les deux sermons en portugais qui ouvrent *Le Soulier de Satin*, démarche qui n'ébranle pas la totalité de la représentation du texte de Claudel. Ou bien, il s'agissait de condenser les événements diégétiques précédents dans le but d'enchaîner l'action dans un film coupé en épisodes, comme dans le cas des monologues de Ritinha qui ouvraient chaque épisode de la version du téléfilm *Amour de Perdition*. Finalement, il pouvait s'agir de petits morceaux de dialogues inventés par le réalisateur pour donner une fluidité de rythme à la séquence, comme on le voit dans *Le Passé et le Présent*. Après la fin des années 80, Oliveira se tourne plus souvent vers des scénarii originaux et adopte plus volontairement la posture du texte comme une « banque de données » selon les analyses que l'on a pu faire de *La Lettre* et celles, à venir, des films adaptés des œuvres d'Agustina Bessa-Luis.

La deuxième règle intrinsèque aux processus d'adaptation d'Oliveira, conséquence de la première, est le postulat selon lequel il est acceptable de traiter différemment les textes selon qu'ils proviennent d'auteurs morts ou vivants. C'est là un parti pris majeur d'Oliveira concernant les adaptations cinématographiques. Le réalisateur nous dit clairement que les textes des premiers, puisque leurs auteurs ne peuvent pas être consultés, sont plus intouchables que ceux avec lesquels il est toujours possible de discuter. En réalité, Oliveira effectue un net partage entre les auteurs auxquels il voue un culte et ceux pour lesquels il éprouve de l'admiration. Parmi les premiers, on trouve un auteur classique de la littérature portugaise, noble représentant des valeurs spirituelles et culturelles chères à l'esprit aristocrate du réalisateur (Camilo Castelo Branco) et un autre, contemporain, devenu « modèle d'intégrité » pour le réalisateur et « la référence la plus constante de sa pensée¹⁰³ » (José Régio), à qui Oliveira fait l'honneur de consacrer l'adaptation du *Soulier de Satin*. Parmi les seconds, on trouve aussi des contemporains d'Oliveira, souvent ses amis personnels et sans doute de talentueux hommes et femmes de lettres qui ont côtoyé un réalisateur déjà établi et qui ont alimenté son imagination sans pour autant gagner cette aura d'artiste

¹⁰²) Entretien de Jacques Parsi à l'auteur de cette thèse.

¹⁰³) J. Parsi, *Manoel de Oliveira, op. cit.*, p. 98.

intouchable. Parmi ceux-là, on peut citer, outre Agustina Bessa-Luis, les noms de Vicente Sanches et de Prista Monteiro.

Vicente Sanches est un auteur dramatique peu connu au Portugal mais qui est l'auteur d'une œuvre solide qui compte une quinzaine de pièces de théâtre comiques et tragicomiques avec de nettes influences du théâtre de l'absurde. Il est l'auteur du *Passé et le Présent* et d'un projet non abouti, *Le Noir et le noir (O Preto e o negro)*. Tout comme l'œuvre d'Agustina, celle de Vicente Sanches a été présentée à Oliveira par José Régio. Helder Prista Monteiro, auteur dramatique et romancier, a également été un représentant du théâtre de l'absurde au Portugal. Il est l'auteur de la pièce homonyme adaptée pour le film *La Cassette* et de la nouvelle qui inspire le premier récit d'*Inquiétude, Os Imortais*.

Le Passé et le Présent, de Sanches, et *La Cassette*, de Monteiro, sont deux des textes traités par Manoel de Oliveira de manière la moins sacralisée qui soit. Ils font vraiment l'objet d'un processus d'adaptation au sens courant du terme, avec les modifications, les suppressions et les ajouts propres à cette démarche d'écriture de scénario. Dans *Le Passé...*, Oliveira crée des séquences entières comme celle du déplacement du corps de l'ex-mari de Vanda ou celle où l'employé de la morgue fait des avances à l'employée de la maison. Bien que peu dialoguées, ces séquences servent à « combler les vides laissés par les entractes [...] visant à aérer la pièce de théâtre qui se joue dans le huis clos d'une demeure bourgeoise¹⁰⁴. » Quant à *La Cassette*, Oliveira réduit drastiquement la taille du texte de Prista Monteiro, change les personnages à l'origine de quelques tirades et modifie le style profond de l'œuvre en le faisant passer d'une comédie populaire à une fable, grâce notamment à la séquence de chorégraphie des petites danseuses étoilées.

Malgré toutes les libertés qu'Oliveira peut prendre avec les œuvres de Sanches et Monteiro, il leur manifeste tout de même un profond respect. C'est dans ce sens, et aussi dans son éternel souci d'objectivité, que le réalisateur choisit de tourner *Le Passé et le Présent* dans la maison où avait vécu Vicente Sanches – tout comme il tourne *Le Jour du Désespoir* dans la vraie maison de Camilo. De la même façon, Oliveira choisit de faire travailler ses acteurs dans un registre plutôt ordinaire d'interprétation et de les faire parler d'une manière étrangère à son cinéma pour suivre le style du texte de Prista Monteiro : les dialogues de la pièce épousent la forme de l'expression orale des habitants du quartier populaire du centre de Lisbonne dans lequel elle se déroule. Avec ces auteurs proches d'Oliveira, c'est souvent la qualité des relations personnelles établies entre eux qui conditionne la suite de leur collaboration professionnelle. C'est ainsi qu'après un différend

¹⁰⁴) J. Parsi, « Filmographie de Manoel de Oliveira », art. cit., p. 37.

avec Sanches autour des détails de l'adaptation de la pièce *Le Noir et le noir*¹⁰⁵, Oliveira se penche sur l'adaptation de *Francisca*, qui mettra un terme à la tétralogie des amours frustrées.

4.2.1. *Francisca* : un flirt avec la transposition littérale

Le processus d'adaptation de *Francisca* peut presque être considéré comme une « transposition littérale », tellement les dialogues du roman sont repris, assez fidèlement, dans le film. Agustina écrit, dans la préface de son roman, que presque toutes les paroles de Camilo sont « celles qu'il a réellement prononcées et qu'il a reportées lui-même dans ses romans, dans des textes divers et sur les feuillets où il notait ses pensées¹⁰⁶. » La proximité des dialogues du film avec ceux du roman lie donc, avant tout, Oliveira à Camilo Castelo Branco, même si c'est par l'intermédiaire de l'écriture d'Agustina, et explique la volonté du réalisateur de les garder fidèlement dans son film. L'adaptation du roman *Fanny Owen* pour le cinéma n'atteint cependant pas le même degré de fidélité que celle d'*Amour de Perdition* parce que, au contraire de l'adaptation du roman de Camilo, Oliveira ne se sert pas de la voix *off* d'un narrateur pour dire les passages narratifs et descriptifs du roman d'Agustina. À la place du texte dit en voix *off*, le réalisateur parsème le récit de *Francisca* d'un grand nombre d'intertitres. Ces intertitres, assez courts mais qui reviennent quasiment à chaque changement de séquence, retranscrivent des morceaux de phrases du roman et servent d'enchaînement à l'action. Il existe chez Oliveira une volonté de mettre en relief ces intertitres en variant la forme de leur apparition, parfois sur fond noir, parfois sur l'image même du film, et de leur donner un traitement littéraire, à travers le choix des caractères.

François Jost croit à la possibilité d'analyser conjointement un texte apparu sous forme écrite ou sous forme orale dans un film. « Jusqu'à un certain point, il est possible de traiter parallèlement la narration par carton ou par voix *off* dans la mesure où ces deux modes ont en commun de gommer la représentation du narrateur¹⁰⁷. » Certes, l'utilisation de ces deux procédés narratifs écarte la représentation physique de l'instance narrative à l'intérieur de la diégèse. Du point de vue de l'économie filmique, l'utilisation des cartons tend plus souvent à mutiler le texte qu'il ne retranscrit que la voix du narrateur, qui peut s'adonner à des lectures plus longues. Ceci est bien le cas pour *Francisca* dont les cartons, même s'ils reproduisent assez fidèlement le texte

¹⁰⁵) La querelle entre Oliveira et Sanches a surgi, selon Jacques Parsi, au moment où « Vicente Sanches se serait plaint que son nom au générique était de la même taille que celui de l'actrice qui tient le rôle de la bonne », entretien de Jacques Parsi à l'auteur de cette thèse. Sanches avait pourtant eu dans *Le Passé et le Présent* un privilège rarement accordé par Oliveira à ses collaborateurs. L'auteur du texte adapté apparaît comme l'auteur des dialogues alors que dans un film issu d'un processus d'adaptation analogue, *La Casette*, Oliveira apparaît comme auteur de l'adaptation et des dialogues.

¹⁰⁶) Cf. préface à la première édition de *Fanny Owen*, Lisboa, Guimarães Editores, 1979.

¹⁰⁷) « Narration(s) : en deçà et au-delà », *Communications* n° 38, 1983, repris partiellement dans *L'œil-caméra, entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

d'Agustina, perdent en impact esthétique, sémiotique et symbolique par rapport à la lecture à haute voix de paragraphes entiers du roman, comme c'est le cas dans *Amour de Perdition* et *Val Abraham*.

Cette différence de traitement entre les deux textes littéraires qui sont à la base d'*Amour de Perdition* et *Francisca* peut avoir des explications diverses. Il était certes tout à fait possible de trouver un narrateur extérieur pour lire les passages narratifs et descriptifs du roman d'Agustina, étant donné la taille réduite du roman et le petit nombre de personnages – caractéristiques aussi du roman de Camilo. Cependant, ce refus du recours à une voix de commentaire s'inscrit dans le besoin artistique qu'a Oliveira de démarquer son film de celui qui le précède¹⁰⁸. Cette préoccupation est par ailleurs récurrente chez le réalisateur, tant au niveau de l'image (l'ambiance sombre du *Principe de l'Incertitude* et « solaire » du *Miroir Magique*), qu'au niveau du montage (le statisme de *L'Acte du Printemps* et le cadre mobile du *Passé et le Présent*) ou de la direction d'acteurs (la retenue dans *Val Abraham*, l'exagération dans *La Cassette*).

Cette distinction dans le traitement se justifie surtout par rapport à la différence de statut des deux auteurs auprès de Manoel de Oliveira. Alors que Camilo est la référence littéraire des portugais, y compris d'Oliveira, Agustina, romancière dont la valeur artistique et intellectuelle est tout à fait reconnue, subit néanmoins les conséquences de sa proximité avec le réalisateur. De la même façon, le poids symbolique du roman de Camilo, l'un des plus connus en langue portugaise, et le nombre d'adaptations pour le cinéma et pour la télévision demandaient de la part d'Oliveira un traitement qui singularise sa version de l'histoire des jeunes amants condamnés. Ce qui n'est pas le cas du roman d'Agustina, *Fanny Owen*, qui, malgré toutes les qualités qu'on lui a savamment attribuées par la suite, n'avait pas encore eu le temps de faire les preuves de son importance esthétique et historique.

Dans *Francisca*, nous l'avons déjà esquissé, Oliveira travaille directement avec Agustina sur l'écriture du scénario et ce, même pendant le tournage. La présence d'Agustina sur le plateau déclenche un moment de collaboration hautement singulier. Lorsqu'Oliveira a besoin d'un dialogue pour terminer une scène, au lieu de l'inventer lui-même, il le commande à Agustina. Selon Jacques Parsi, en dix minutes, et le jour même du tournage de la scène, Agustina écrit le monologue que dit Fanny lorsque, après être tombée sous la violence de la gifle de José Augusto, elle se soumet encore plus à la cruauté de son mari¹⁰⁹. Une ébauche de ce procédé d'écriture de dialogues allait revenir bien des années plus tard, lorsqu'Oliveira commande à Agustina les dialogues de la rencontre entre la bonne sœur espagnole et Alfreda dans *Le Miroir Magique*. Cette proximité physique et temporelle qu'Oliveira peut établir avec un auteur qu'il adapte va donc

¹⁰⁸) Cf. Entretien avec Manoel de Oliveira, *Le cinéma portugais*, J.-L. Passek (dir.), Paris, Centre Georges Pompidou-L'Équerre, 1982, p. 169.

¹⁰⁹) Entretien de Jacques Parsi à l'auteur de cette thèse.

forcément changer la façon dont il adapte son texte. L'adaptation sera bien différente de celle d'un texte et d'un auteur déjà entré dans le Panthéon des grands écrivains.

La façon dont Oliveira matérialise son étroite collaboration avec Agustina dans le générique de *Francisca* aurait, selon Jacques Parsi, rendu la romancière « furieuse ». Dans le générique de ce film, il n'existe aucune mention d'Agustina comme dialoguiste. Elle apparaît uniquement comme auteur du roman « selon lequel » le film a été fait, formule tout à fait vague d'ailleurs qui n'est pas à la hauteur du degré de la collaboration entre les deux. Nous ne voulons en aucune façon questionner le fait que Manoel de Oliveira est l'auteur du processus d'adaptation de ses films, mais plutôt sa signature systématique comme auteur des dialogues alors que, on l'a vu, ils sont très souvent tirés directement du roman (*Val Abraham*) ou de la pièce de théâtre (*La Cassette*) ou bien créés en consonance avec l'auteur même du roman (Agustina dans *Francisca*). Cette pratique s'inscrit, bien évidemment, dans sa volonté d'avoir le contrôle juridique intégral de son film étant donné qu'en France et au Portugal, l'auteur des dialogues est parmi l'un des cinq co-auteurs présumés du film¹¹⁰.

Quelques années plus tard, Agustina Bessa-Luis, en réponse à cette première commande de texte littéraire pour un scénario de film complique nettement la tâche du réalisateur. En écrivant très peu de dialogues dans *Vale Abraão*, Agustina va déterminer fortement la démarche d'adaptation que subit le roman.

4.3. L'irruption du texte d'Agustina Bessa-Luis

Manoel de Oliveira se plaint très souvent de la difficulté à adapter les romans d'Agustina Bessa-Luis, tout d'abord à cause de son style d'écriture, qui comprend des analepses et des prolepses, figures rhétoriques qui correspondent aux *flash-backs* et *flash-forwards*, dont Oliveira se sert très peu. La deuxième difficulté évoquée par le réalisateur renvoie à la description approfondie de la psychologie des personnages qu'Agustina met en place dans chaque roman et nouvelle. Nuno Júdice résume ainsi le style de l'écrivain :

« Agustina explore avec minutie l'univers des personnages, avec les détails de quelqu'un qui a tout le temps disponible pour explorer les zones intérieures qu'ils cachent [...] L'art d'Agustina se trouve dans le fait de prolonger la découverte de ces souterrains psychologiques¹¹¹. »

Étant donné le parti pris d'Oliveira de chasser toute psychologie de son travail avec l'acteur, ce penchant d'Agustina pour les investigations psychologiques peut rendre plus épineuse

¹¹⁰) Cf. Le *Code de la propriété intellectuelle*, art. L. 113-7 pour la loi française, et *Código dos Direitos do Autor e direitos conexos*, art 22, pour la loi portugaise.

¹¹¹) N. Júdice, *Viagem por um século de literatura portuguesa*, Lisboa, Relógio d'água, 1997, p. 73.

la tâche du réalisateur. Il va pallier à cette difficulté en faisant jouer avant tout l'individualité des acteurs, comme le montre le cas déjà analysé des mêmes acteurs utilisés dans des personnages aux caractères dissemblables dans *Le Principe de l'Incertitude* et *Miroir Magique*. C'est peut-être pour ces raisons-là qu'Oliveira fait des romans d'Agustina des adaptations si particulières. L'usage qu'Oliveira en fait répond, la plupart du temps, à la définition du texte en tant que « banque de données ». Sa façon de procéder envers les textes d'Agustina relève ainsi plutôt de la consultation sporadique que d'une lecture attentionnée. A propos de *Val Abraham*, le réalisateur a révélé sa méthode de travail en expliquant :

« Je n'ai pas lu le livre en entier [...] je ne veux pas connaître le livre dans son déroulement. Je fais le découpage chapitre par chapitre. Cette méthode marche très bien, [elle] me séduit [...] ça me vient peu à peu, c'est une révélation¹¹². »

Jacques Parsi décrit la méthode d'adaptation du réalisateur comme un « feuilletage », pendant lequel Oliveira s'arrête sur quelques passages du texte des romans d'Agustina, qui sont assez longs d'ailleurs, et les choisit pour faire partie de son scénario. Cette méthode a été la règle pour l'adaptation d'une partie de *Val Abraham* et des deux romans plus récents d'Agustina mis en scène par Oliveira : *Jóia de Família* (*Le Principe de l'Incertitude*) et *L'Âme des Riches* (*Miroir Magique*).

Cette méthode de survol d'un texte aboutit, dans le cas des textes d'Agustina, à un phénomène d'irruption soudaine d'un morceau littéraire (un dialogue, une description de lieu ou de personnage) détaché du contexte dans lequel il apparaît dans le roman. Ces phrases, typiques d'Agustina par leur ironie et leur sarcasme, sont comme une signature stylistique de l'écrivain au milieu d'une adaptation libre de son texte. Oliveira procède, dans ce sens, à la manière d'Alain Resnais qui avoue avoir encouragé Marguerite Duras « à 'faire littéraire', sans avoir de complexe¹¹³ » dans l'élaboration des dialogues d'*Hiroshima mon amour*. En proportionnant l'apparition du style d'écriture de son collaborateur sans chercher à éviter les contraintes d'une écriture cinématographique, Resnais et Oliveira gardent intact l'apport créateur de l'écrivain dans ces moments de surgissement d'un texte littéraire quasi-brut.

Dans *Le Principe de l'Incertitude*, par exemple, une tirade de Vanessa relève de cette démarche. Pour mettre fin à une discussion avec Camila et Celsa, la maîtresse très envahissante d'Antonio lance la tirade suivante : « Ni semence de sésame, ni semence de tabac, juste la semence d'un homme ». Par son contenu et dans le contexte où elle est prononcée dans le film, cette phrase semble complètement déplacée. Or, dans le roman, elle correspond non pas à la discussion entre les femmes, mais à la fuite de Vanessa, après s'être ruinée. A l'aéroport, où elle essaie de s'échapper sous un faux nom, la phrase sert de réponse de Vanessa à l'agent de douanes lorsqu'il lui demande si elle a quelques biens ou produits à déclarer. « Ni semence de sésame, ni semence

¹¹²) Propos d'Oliveira en interview à Jean A. Gili, « Une conception mentale du cinéma », art. cit., p. 83.

¹¹³) Entretien d'Alain Resnais à B. Pingaud, *Alain Resnais*, Premier Plan n° 18, 1961, p. 40.

de tabac, juste la semence d'un homme », lui répond donc celle qui est, vraisemblablement, enceinte d'Antonio Clara.

Cette irruption du texte d'Agustina est flagrante dans une partie considérable de *Val Abraham*, notamment au bout de la première demi-heure, lorsque le film cesse de suivre de près la chronologie des événements et les dialogues du roman (cf. *infra* sous-partie 5.2, p. 383). Le film débute, d'ailleurs, par un premier moment de cette irruption. La phrase dite en voix *off* par le narrateur pour présenter le val Abraham a attiré premièrement l'attention du réalisateur parce qu'elle était placée sur le rabat de l'édition portugaise du roman¹¹⁴. Intriguée par ces bribes de description d'un lieu et des personnages, Oliveira et son collaborateur Jacques Parsi vont chercher l'intégralité de la phrase dans le roman pour la placer en ouverture du film. Dans le roman, elle n'apparaît qu'au bout du premier tiers du récit et n'attire guère l'attention car elle est placée au milieu d'un paragraphe narratif autour d'Ema et l'un de ses admirateurs. L'apparition soudaine d'un morceau du texte d'Agustina est donc partie intégrante, voire fondatrice, du processus d'adaptation du roman *Vale Abraão* à l'écran.

Dans *Val Abraham*, cette démarche renforce l'idée récurrente que l'image filmique ne sert que de support au texte d'Agustina. Elle lui permet tout simplement d'exister dans un rapport nettement primaire entre image et son surtout car, souvent, ces images n'ont guère de relation directe avec ce que dit le texte en *off*. L'image qui ouvre le film ne montre qu'un plan très large de la vallée du Douro, dont l'élément humain est complètement absent. Le seul moteur de la narration est la voix *off*, en l'occurrence le texte quasiment brut du roman d'Agustina – la phrase qui compte au total 7 lignes est dite telle quelle par la voix *off* du narrateur filmique.

Les romans d'Agustina, nous l'avons vu, sont souvent composés de sauts narratifs qui mélangent différentes couches d'espace et de temps dans les descriptions d'endroits et de personnages et dans la narration d'événements. Ce que fait Oliveira c'est suivre chronologiquement ces va-et-vient spatiaux et temporels et les intégrer à son écriture filmique, sans avoir recours au *flash-back* ou au *flash-forward*. Ainsi, dans le roman d'Agustina, lorsque l'écrivain parle de la préparation du mariage d'Ema, elle ajoute à son évolution chronologique une digression sur l'avenir de Nelson, amoureux de la jeune fille. Oliveira ouvre la séquence de l'essayage de la robe de mariée par le texte du roman annonçant que l'ex-séminariste, par chagrin d'amour, s'est marié à une femme qu'il n'aimait pas. Le texte est dit en *off* sur l'image d'une cage de rossignols qui n'a rien à voir avec l'histoire de Nelson, sinon le fait qu'Ema viendra, plus tard, poser à côté de la même cage pour dire qu'elle se marie avec un homme qu'elle n'aime pas non

¹¹⁴) Selon les propos de J. Parsi à l'auteur de cette thèse. Il s'agit de la fameuse tirade : « Dans le val Abraham, terre de l'homme appelé en vain par Dieu, à la conscience de son orgueil, de sa honte, de sa colère, se passaient, et se passent encore, des choses appartenant au monde des rêves, le monde le plus hypocrite qui soit. Le patriarche Abraham avait des mœurs archaïques. Il utilisait la beauté de sa femme Sarah, pour résoudre ses difficultés. Il la faisait passer pour sa sœur, ce qui laissait la voie libre au désir des autres hommes. »

plus (image 61). Dans la chronologie narrative de l'œuvre filmique, ce moment renforce l'idée d'étrangeté et de décalage entre ce qui est vu et ce qui est entendu, à la manière des avancées temporelles entraînées par le montage (cf. supra p. XX). Le texte qui donne de la matière sonore à ce plan paraît surgir de nulle part, incrusté au milieu d'un espace qui lui est étranger, surtout car Nelson est un personnage fort secondaire dans les récits littéraire et filmique et qu'il n'a guère d'importance dans l'avenir d'Ema. Agissant ainsi, Oliveira introduit de force dans le langage filmique un procédé narratif courant dans le domaine littéraire. En outre, il souligne le respect à l'ordre chronologique des événements racontés par Agustina, même dans une méthode d'adaptation que nous avons appelée « transposition libre », ce qui bascule positivement l'organisation formelle et le contenu de son œuvre.

À d'autres moments, dans *Val Abraham*, c'est la posture des acteurs qui prépare le terrain pour une apparition à la fois cérémonieuse et théâtrale du texte d'Agustina. Oliveira s'était déjà essayé, un an plus tôt, à cet emboîtement de mises en scène d'un texte à l'intérieur d'un autre, dans *Le Jour du Désespoir*, où les acteurs récitent presque en transe et dans un théâtre improvisé un morceau d'*Amour de Perdition*, dont l'auteur est lui aussi personnage du film. Dans *Val Abraham*, c'est d'abord une référence à un passage de *Madame Bovary*, de Flaubert, par l'intermédiaire d'Agustina, qui a le privilège d'apparaître d'une façon démarquée du reste du texte. Lorsqu'Ema Paiva discute avec son ami Lumières sur les raisons de son surnom « bovarinha », l'actrice Leonor Silveira entre dans une espèce de transe pour incarner le passage écrit par Agustina où la romancière commente le destin malheureux d'Emma Bovary – le destin tragique étant caractéristique des deux personnages. Silveira vient alors s'asseoir devant son interlocuteur, attise calmement le feu de la cheminée, se penche vers lui et dit son texte doucement :

« quand elle est allée demander de l'argent à un ancien amant, elle est tombée sur un homme qui avait appris son métier d'homme. Tu sais ce qu'il a fait ? Il a dit qu'il n'en avait pas. Il l'a dit avec ce calme parfait qui masque les colères résignées¹¹⁵. »

Ema attend alors la réaction de son ami et retourne s'occuper du feu une dernière fois. À ce moment, les mouvements de l'actrice sont lents et soignés, plus que d'habitude, comme si elle tenait à dire qu'elle est en train de jouer un texte qui n'est pas le sien. Le personnage bouge alors comme quelqu'un qui sort de son corps pour incarner quelqu'un d'autre. Le premier « elle » du dialogue ne renvoie directement à aucun personnage et ce pronom personnel acquiert presque une connotation impersonnelle, tellement le dialogue apparaît de façon inattendue. Cette tirade n'est aisément comprise que lorsqu'Ema finit de parler et qu'il est possible de se rendre compte qu'il s'agissait d'une « mise en scène secondaire » pour un intertexte, celui de Gustave Flaubert, et

¹¹⁵) La traduction des dialogues du film est de Jacques Parsi dans la version de l'édition DVD Arte France, 2002, je souligne.

que le personnage filmique parle, en réalité, du personnage littéraire. D'une façon générale, la posture des acteurs dans le champ est symptomatique de cette mise en relief du texte sur lequel se base le scénario du film, celui d'Agustina Bessa-Luis. Le réalisateur dirige ses acteurs de façon à leur faire chercher une place centrale dans le cadre avant qu'ils ne commencent à dire leurs textes, ce qui rejoint notamment l'idée du cadre en attente.

Par ailleurs, il existe des moments légèrement déplacés de cette irruption du texte d'Agustina lorsque ce qui fait surface dans n'est pas exactement un morceau du texte littéraire, mais une référence à ses personnages littéraires, qui sont aussi, par conséquent, devenus personnages filmiques d'Oliveira. Comme *Miroir Magique* est censé être la suite du *Principe de l'Incertitude*, Agustina se réfère aux personnages du premier tome de sa trilogie dans le second roman, notamment à Camila, la « sainte » et à Vanessa, la « pécheresse ». Dans son scénario, Oliveira fait de même lorsqu'en plein milieu d'une discussion entre Alfreda et Touro Azul portant sur un tout autre sujet, la patronne demande à son employé s'il pense toujours à Vanessa. La question surgit de nulle part, fait surface et retombe dans le vide sans même être prise en compte par le jeune homme. Ils continuent alors leur discussion autour des mystères sur l'apparition de la Vierge, le thème central de l'œuvre. Dans le film, ce moment de remémoration d'un personnage existant dans un autre contexte est augmenté d'un brin d'ironie puisque Vanessa et Alfreda sont jouées par la même actrice (Leonor Silveira). On trouve une ironie similaire introduite, cette fois-ci, uniquement dans le texte filmique de *Miroir Magique*, lorsque Touro Azul, au moment de présenter la fausse Vierge Marie à son comparse, dit avoir emprunté une robe à Camila pour habiller Abril, la fille qui va « jouer » Sainte Marie, car elles ont toutes les deux la même carrure. Camila et Abril sont, bien évidemment, jouées par la même actrice, Leonor Baldaque.

Ce qui reste de l'analyse des processus d'adaptation de la majeure partie de *Val Abraham* ainsi que de la totalité de *Francisca*, du *Principe de l'Incertitude* et de *Miroir Magique* est la volonté explicite du cinéaste de suivre de près les dialogues inventés par Agustina. Puisque dans ces films, à l'exception de *Val Abraham*, il n'existe pas de voix *off* qui prend en charge les passages narratifs et descriptifs du roman, ce sont les dialogues qui donnent le ton de l'œuvre, et gardent à la fois l'ironie et le sens de l'humour caustique des tirades et le caractère soutenu de l'expression orale des personnages du roman.

Cette proximité du dialogue écrit, ou plus précisément le rapprochement de la forme écrite de la forme orale de l'expression inflige au film une cassure dans la vraisemblance des situations, phénomène si cher à Oliveira. Faire dire à ses personnages un dialogue calqué sur un texte écrit est alors pour le réalisateur une manière de briser l'identification du spectateur non seulement au personnage mais à la situation montrée. Et comme le réalisateur ne se contente pas de montrer ces libertés linguistiques, il dit également ce qu'il est en train de montrer. Tout d'abord avec Delphine (Catherine Deneuve), qui remarque avec justesse que chacun parle une langue

différente et que tous se comprennent très bien lors du dîner dans *Un film parlé*. Oliveira met également dans la bouche d'Ema dans *Val Abraham* la manifestation de cette incongruité linguistique lorsqu'elle interroge à Pedro Dossém sur son habitude de toujours « parler par des phrases littéraires ». Cette mise à distance par le biais des dialogues dépasse naturellement l'utilisation des tirades créées par Agustina, comme le prouve *La Lettre*, dont les dialogues ne sont pas copiés sur ceux de Mme de Lafayette, mais inventés en gardant un style d'expression très érudit et une nette envie de faire jouer la distanciation envers les propos que tiennent les personnages.

Même en voulant être au plus près des textes qu'il adapte, Oliveira ne se prive pas d'ajouter aux éléments issus des textes adaptés ses thèmes de prédilection. Cette appropriation, tout à fait légitime d'ailleurs, de la part du réalisateur intervient notamment dans les scénarii créés selon la démarche d'adaptation que nous avons appelée « transposition libre ». Cependant, même dans les « transpositions littérales », le réalisateur trouve toujours un moyen de rendre siens les récits qu'il adapte. L'appropriation commence avant même l'écriture du scénario, lorsqu'Oliveira choisit un titre pour ses films.

4.4. L'appropriation du texte d'autrui

4.4.1. Les titres

*« Un titre n'a pas à être une recette de cuisine.
Moins il en dit sur le contenu, meilleur il est¹¹⁶. »*
Lessing

Manoel de Oliveira adopte souvent des démarches de création qui visent à démarquer son film du texte qui est à l'origine de son scénario. Le choix d'un titre est le premier champ d'action dans lequel le réalisateur déploie son arsenal d'appropriation du texte adapté. La démarche d'Oliveira va donc contre le principe d'utilisation courant des titres, décrit par Leo H. Hoek, qui est celui d'« indiquer le contenu global d'un texte » et d'« allécher le public visé¹¹⁷ ». Oliveira n'ignore néanmoins pas la dimension du « titre comme signal communicatif¹¹⁸ », mais plutôt que

¹¹⁶) *Hamburgische Dramaturgie, Werke*, vol. IV, Leipzig et Vienne, S.d, p. 435 sq, cité par Th. Adorno, « Titres » (1962), *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 239.

¹¹⁷) L-H Hoek, *La marque du titre*, La Hague, Mouton, 1981, p. 17. Les considérations de Hoek sont émises autour de la création paratextuelle littéraire, que Genette n'hésite pas à appeler « titrologie moderne », dans *Seuils* (1987), Paris, Seuil, 2002, p. 59. Puisqu'aucune théorie n'a été développée autour des titres filmiques, nous nous servirons ici de la titrologie littéraire pour comprendre le processus de nomination des films.

¹¹⁸) *Id*, p. 26.

de se servir de ce « proxénétisme¹¹⁹ » du titre pour vendre son film, le réalisateur va faire de sa pratique d'intitulation un condensé des rapports qu'il entretient avec les œuvres et les auteurs adaptés.

Bien évidemment, il n'existe pas de règles pour le processus de nomination d'un film par rapport à l'œuvre littéraire ou dramatique qui l'inspire. Il est néanmoins possible de dégager quelques grandes tendances aperçues à travers l'histoire du cinéma dans lesquels le film porte un autre titre que celui de l'œuvre adaptée. D'abord, celle qui vise à démarquer l'adaptation des autres faites pour le cinéma d'un même roman. C'est le cas de *The devil is a woman* (Josef von Sternberg, 1935) et *Cet obscur objet du désir* (Buñuel, 1977), tous les deux inspirés du roman *La femme et le pantin*, de Pierre Louÿs, et faits après la version homonyme de Jacques de Baroncelli (1928). Ensuite, le changement peut advenir grâce à une contrainte d'exploitation. C'est souvent le cas de films faits au sein des grands studios américains, comme l'adaptation réalisée par Douglas Sirk du roman *Pylon* (pylône), de William Faulkner, qui s'est mué en *Tarnished Angels* (*Les Anges Déchus*), nettement plus attrayant et plus en consonance avec l'univers mélodramatique de Sirk¹²⁰. Parfois, le changement de titre renforce plutôt qu'il ne cache la filiation entre film et roman. C'est le cas de titres de films dans lequel apparaît le nom de l'auteur du roman comme *Bram Stoker's Dracula* (Francis F. Coppola, 1992) ou *Mary Shelley's Frankenstein* (Kenneth Branagh, 1994). Finalement, le changement de titre peut se produire lorsque le réalisateur décide de mettre en relief un aspect particulier du roman, qu'il s'agisse d'un personnage (*Jackie Brown*, 1997, de Quentin Tarantino, titré librement d'après le nom du personnage central du roman *Rum Punch*, d'Elmore Leonard, l'hôtesse de l'air Jackie Burke) ou d'un détail scénaristique (dans une démarche métonymique Jacques Rivette appelle son film *La Belle Noiseuse*, titre du tableau peint par le personnage du roman de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu*).

Oliveira adopte les deux démarches courantes en ce qui concerne l'intitulation d'un film par rapport au texte qui l'inspire. La première vise à donner au film le même titre que celui de l'œuvre adaptée. La deuxième préconise un changement radical des signes constitutifs du titre du film par rapport à celui du roman. Chez le réalisateur, ces pratiques obéissent à une recoupe temporelle, puisque ce n'est qu'au milieu des années 1980 qu'Oliveira systématise le changement de ses titres filmiques. Lorsqu'un film s'intitule différemment de son hypotexte, il cherche nettement à s'imposer en tant qu'œuvre à part entière, sans succomber aux facilités médiatiques qui le reliait à

¹¹⁹) G. Genette cite la formule de Furetière selon laquelle « un beau titre est le vrai proxénète d'un livre », *Seuils, op. cit.*, p. 95.

¹²⁰) Jean-Luc Godard a salué l'initiative de l'Universal-International de changer le titre d'un autre film de Sirk, *A time to love and a time to die* (*Le temps d'aimer et le temps de mourir*, 1957) inspiré du roman d'Erich Maria Remarque, *A time to live and a time to die* (*Le temps de vivre et le temps de mourir*). « En remplaçant vivre par le verbe aimer, ils [ces chers vieux bandits internationaux et universels, je cite Godard] posaient implicitement à leur metteur en scène le point de départ du scénario : 'faut-il vivre pour aimer ou aimer pour vivre ?' », J-L Godard, « Des larmes et de la vitesse », *Cahiers du Cinéma* n° 94, avril 1959, p. 52.

un texte littéraire, surtout si ce texte jouit d'une reconnaissance publique. Cela ne veut pas pour autant dire que les films qui gardent le même titre que l'œuvre qui les inspire soient plus débiteurs ou moins indépendants de ces derniers. Cependant, lorsqu'il y a changement, il existe également des raisons de marché ou des raisons symboliques bien précises qui méritent d'être prises en compte lors de l'étude du processus d'adaptation.

Dans ses processus d'appellation des films, Manoel de Oliveira suit une règle implicite qui renvoie à celle du rapport qu'il entretient avec les textes et auteurs adaptés. Dans les transpositions des auteurs qu'il considère intouchables comme Camilo Castelo Branco, Paul Claudel ou José Régio, le réalisateur décide de garder tel quel le titre du roman ou de la pièce de théâtre adaptée (*Amour de Perdition*¹²¹, *Le Soulier de Satin*, *Benilde ou la vierge mère*, *Mon Cas*¹²² et *Le Cinquième Empire*). Dans un processus d'identification flagrant avec son ami Régio, Oliveira intitule son court métrage *Le peintures de mon frère Julio*, alors qu'il propose un hommage au travail du frère de José Régio, le peintre Julio Régio, et non de son propre frère. Par ses commentaires en *off* et sa présence physique sur l'image, Régio atteint la puissance d'une instance narrative égale à celle du réalisateur et l'article possessif « mon » du titre souligne définitivement cette double voix narrative.

Le changement du titre du roman par rapport au film devient la règle dans les adaptations considérées comme « libres », notamment celles des romans d'Agustina Bessa-Luis mais celle du roman de Mme de Lafayette. D'ailleurs, le titre filmique de cette dernière adaptation, *La Lettre*, pour contredire Hoek, est tout sauf alléchant. Il entre dans la catégorie des titres qui sont des « types nominaux qui expriment une généralité¹²³ » et, pour cela, n'apportent guère d'informations sur le contenu du texte. Plusieurs œuvres d'Oliveira pourraient ainsi s'appeler *La Lettre* – celui-là est, en effet, le titre d'un court métrage du réalisateur tourné pendant les années 80 et disparu depuis – ou plutôt *Les Lettres* (*Amour de Perdition*, *Francisca*, *Le Jour du Désespoir*, *Parole et Utopie*) tellement les missives sont un élément central dans l'échange de paroles entre les personnages. Dans l'adaptation libre de *La Princesse de Clèves*, Oliveira garde le nom en singulier car il titre son film en référence à la lettre écrite par Mme de Clèves en fuite à son amie religieuse, texte que le réalisateur invente, de toutes pièces, pour clôturer son récit. Outre les libertés prises par rapport au texte d'origine, le changement de titre vient couronner l'indépendance que le texte filmique établit avec le texte littéraire et range ainsi l'auteur du XVII^e siècle aux côtés d'Agustina Bessa-Luis parmi les auteurs admirés mais pas forcément voués au culte.

¹²¹) Dans la version cinématographique d'*Amour de Perdition*, le sous-titre « *Memórias de uma família* » (mémoires d'une famille) apparaît à l'image dans le générique. Il s'agit en réalité du titre complet du roman de Camilo, dont le film s'empare pour le temps du générique uniquement puisque aucune référence à ce sous-titre n'est donnée dans les textes écrits sur le film, ni dans les filmographies du réalisateur.

¹²²) *Mon Cas*, adapté de Régio, s'est appelé, provisoirement, *Mon cas, répétitions*, titre finalement abandonné en faveur du titre raccourci, identique à la pièce de théâtre.

¹²³) L-H Hoek, *La marque du titre, op. cit.*, p. 72-73.

En effet, tous les films adaptés des romans d'Agustina ont vu leurs titres changés, à l'exception de *Val Abraham*, qui subit, nous y insistons, un processus d'adaptation distinct des autres¹²⁴. Le réalisateur semble, par ce geste, ne pas vouloir entrer en concurrence, surtout symbolique, avec l'écrivain, étant donné la contemporanéité de leurs activités artistico-intellectuelles. La première occurrence du changement de titre a été *Francisca*, dont *Fanny* [Owen], le titre du roman, est le diminutif¹²⁵. Avant d'être un simple changement du titre filmique, il s'agit d'un changement d'appellation d'un personnage, pris en compte de façon relative et uniquement par des péritextes¹²⁶. En effet, le carton qui montre le titre, ceux des premiers intertitres et le générique apportent les deux noms du personnage, Fanny, cité en premier, et Francisca, entre parenthèses. Or, le personnage romanesque, ainsi que le personnage filmique d'ailleurs, est appelé par tous les autres personnages par son surnom. Pas une seule fois, le prénom Francisca n'est entendu dans le film. Pourtant, l'œuvre filmique s'intitule ainsi, comme pour montrer la différence avec le personnage romanesque créé par Agustina. Le changement de nom du personnage central démontre nettement l'appropriation du texte d'autrui, ce qui renforce les effets dégagés par Leo Hoek autour des œuvres qui portent le nom du personnage principal :

«Le titre présente le co-texte sous un nom spécifique et procède à une personnification dont l'effet est une fétichisation de l'humanisme [...] Le titre qui propose le nom du héros comme point principal propose par là en même temps aussi une interprétation idéologique du monde¹²⁷. »

Si le changement de Fanny Owen en Francisca porte en lui une charge symbolique si importante, d'autres changements titulaires réalisés par Oliveira relèvent plutôt de la taquinerie envers Agustina. Dans *Party*, adapté de *Garden-Party des Açores*, le réalisateur met en place une réduction sémantique primaire du titre original. Dans *Inquiétude*, le titre du conte d'Agustina, *La mère d'un fleuve*, est simplement supprimé au profit d'un titre général qui sert de chapeau aux trois textes adaptés. Dans *Le Principe de l'Incertitude*, Oliveira utilise le titre de la trilogie romanesque pour le premier volet filmique et ne se prive pas de le citer à nouveau dans la suite de son histoire. Dans *Miroir Magique*, Oliveira prend comme titre un détail du récit d'Agustina (les visions d'Alfreda des moments les plus heureux de sa vie lorsqu'elle est sur son lit de mort) et l'utilise comme climax narratif de son film. Tous ces changements n'atteignent guère le contenu

¹²⁴) Même si Oliveira conserve le titre du roman d'Agustina pour son film, la première fois que les mots *Val Abraham* sont prononcés dans le film, par la voix *off* du narrateur, le nom de l'endroit où se passe l'histoire est prononcé en français (Abraham) et non en portugais (Abraão), comme il apparaît dans le roman. Cette démarche peut être perçue comme un clin d'œil aux Français, grands défenseurs des œuvres d'Oliveira, tout comme le passage d'*Amour de Perdition* où l'on entend un long extrait de *La Marseillaise* lorsque le héros Simão défend les idéaux de la Révolution Française.

¹²⁵) Cf. l'article de J.A. França sur l'adaptation du roman d'Agustina par Oliveira dont le titre est justement « De la Fanny de Camilo à la Francisca de Manoel de Oliveira », *Revue Belge du Cinéma*, n° 26, 1989, p. 15-18.

¹²⁶) Cf. la notion de péritexte et péritexte éditorial de G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 21-22.

¹²⁷) L. Hoek, *La marque du titre*, *op. cit.*, p. 284.

du film ni les caractéristiques des protagonistes, au contraire de celui entrepris dans *Le Couvent*, qui sert à démarquer de façon profonde le film de l'œuvre originale.

Dans une envie, cette fois-ci partagée, de dissocier film et roman, Oliveira choisit pour son film le titre *Le Couvent* et Agustina, *Les terres du risque* pour son roman¹²⁸. Ces deux œuvres sont calquées sur une même idée, l'histoire du chercheur et de son épouse en visite au couvent d'Arrábida pour découvrir les origines de Shakespeare, projet qui a été connu pendant longtemps comme *La Pierre de touche*¹²⁹. Avec *Le Couvent*, Oliveira se sert encore une fois d'un titre assez générique qui n'avance guère d'informations sur le récit – *Le couvent d'Arrábida* a été l'une des propositions non retenues. La démarche du réalisateur va dans le même sens que la pensée de Lessing citée plus haut. Adorno, en complétant les idées de Lessing sur le titre comme non révélateur du contenu textuel, écrit que « les titres, comme les noms, doivent désigner, et non pas dire¹³⁰ », propos qui s'inscrit aisément dans l'obsession d'Oliveira de faire du cinéma un art de la monstration et non de l'interprétation.

Si dans les titres de films adaptés d'œuvres littéraires ou dramatiques, Oliveira ne cherche pas à ajouter un brin d'écriture poétique, c'est dans ses films faits d'après des scénarii originaux qu'il exerce plus profondément sa veine poético-symboliste. C'est à ces moments-là que le cinéaste prend à contre-pied la considération, assez réductrice d'ailleurs, de Francis Vanoye, sur « les jeux sur les titres [qui] sont généralement moins sophistiqués au cinéma qu'en littérature¹³¹. » Dès le début de sa filmographie, Oliveira donne les preuves d'une pure liberté créative et d'un souci de sophistication lorsqu'il appelle son premier film *Douro faina fluvial* (« labeur fluvial » ou « travail fluvial ») et *Aniki-Bobó* selon la comptine, « Aniki-Bébé-Aniki-Bobó », utilisée par les enfants comme un mot de passe pour pénétrer dans leur univers. Plus tard, le réalisateur parsème les titres de ses films de clin d'œil à la fois à l'histoire du cinéma (*Nice... à propos de Jean Vigo*, en référence au film du cinéaste français, *À propos de Nice*, 1930 ; et *Belle Toujours*, jeu de mot en forme d'hommage à *Belle de Jour*) et à l'histoire littéraire de son pays (*NON ou la vaine gloire de commander* est formé d'emprunts au sermon du père Vieira et d'un verset de Camões). Le processus d'intitulation sert également à valoriser l'acte de transmission de la parole, soit en le

¹²⁸) Agustina a écrit, quant à elle, un roman intitulé *O Mosteiro* (le monastère), Lisboa, Guimarães Editores, 1994, traduit en français par F. Debecker-Bardin, *Le confortable désespoir des femmes*, Paris, Métailié, 1994, qui n'a évidemment aucun lien avec le film d'Oliveira.

¹²⁹) Selon *Le Petit Robert*, la pierre de touche est un « fragment de jaspe utilisé pour essayer l'or et l'argent. » Dans un sens figuré, il veut dire « ce qui sert à reconnaître la valeur d'une personne ou d'une chose ». Terme évoqué dans les traités d'alchimie, il peut être employé au récit du film et du roman à la fois dans son sens propre (l'endroit où se passe l'action est propice aux interprétations métaphysiques) et figuré (le caractère mystérieux des personnages et de la quête même du professeur Padovic). « La pierre de touche » est aussi le titre d'un long article de João Bénard da Costa, où il développe toute une théorie cachée sur la sensualité de ce titre, in J. Parsi (dir.), *Manoel de Oliveira, op. cit.*, p. 135-136.

¹³⁰) Th. Adorno, *Notes sur la littérature, op. cit.*, p. 241.

¹³¹) F. Vanoye, *Récit écrit, récit filmique, op. cit.*, p. 15.

rattachant à une dimension idéale (*Parole et Utopie*), soit en l'associant intrinsèquement à l'existence de l'objet film (*Un film parlé*).

Mais c'est dans ses films autobiographiques ou dans ceux où le réalisateur engage le plus son bagage personnel que l'art de l'intitulation atteint des sommets poétiques. Le titre de *Voyage au début du monde* fait du réalisateur non seulement le guide d'un voyage spatial et temporel vers ses mémoires personnelles, mais souligne également la dimension fondatrice et innovatrice de son parcours humain et professionnel. On aurait pu croire son parcours proche de son achèvement avec les nostalgiques *Porto de mon enfance* ou *Je rentre à la maison*, mais Oliveira gagne chaque jour un nouveau souffle et se permet même de laisser de côté les films nostalgiques et personnels pour retourner à la pratique de l'adaptation cinématographique pleine.

4.4.2. Les ajouts thématiques

Les libertés prises par Manoel de Oliveira avec le texte qu'il adapte incarnent tantôt les sentiments du réalisateur par rapport au monde qui l'entoure et aux actualités qui le percutent, tantôt son souci de rester proche d'une réalité, qu'elle soit fictionnelle ou historique. Ces ajouts scénaristiques sont normalement prévus au moment préalable de l'écriture du scénario, mais peuvent aussi intervenir soudainement lors du tournage – sont-ils alors toujours des ajouts scénaristiques ? C'est le cas de la lettre lue à deux reprises à l'ouverture de *Francisca*, avant et pendant le générique. Il s'agit d'un premier effet de dédoublement de la représentation qui va intervenir à d'autres reprises par la suite et dont le dialogue de la chapelle est le *summum*. À l'image, le texte de la lettre répété deux fois est la matérialisation de la liaison intrinsèque, chère aux narratologues et sémiologues, entre la production et la réception d'un message, c'est-à-dire l'écriture et la lecture. Chaque lecture est assurée par l'un des bouts de la chaîne de communication, la mère de Fanny qui l'écrit (Glória de Matos) et la belle-sœur de José Augusto (Lia Gama), à qui elle est destinée. À première vue, et même après plusieurs visionnages du film, ce texte garde son aura de mystère, puisqu'il est *a priori* difficile de savoir à qui s'adressent ces paroles, qui les a écrites et de qui l'on parle. Le personnage qui apparaît à l'image en train de la lire est, d'ailleurs, tout à fait secondaire dans le récit et n'apparaît que très peu dans le film.

Et pourtant, c'est l'attachement de Manoel de Oliveira aux faits historiques qui le pousse à ouvrir le film par cette séquence. Le texte de cette lettre n'apparaît pas dans le roman *Fanny Owen* et il est le seul ajout au scénario qui ne soit pas issu directement de la plume d'Agustina. Ce texte est celui d'une lettre trouvée dans la maison où le film a été tourné – où vivait à l'époque le beau-frère du réalisateur – et qui appartenait à la famille de José Augusto, un grand oncle de la femme de Manoel de Oliveira. Il s'agit donc d'une partie du texte de la vraie correspondance échangée

entre les deux femmes, témoins du désarroi de Fanny, José Augusto et Camilo. La lettre exprime le chagrin de la mère de l'héroïne après la mort de sa fille et sa compassion lorsqu'elle apprend la mort de José Augusto. Cette démarche place *Francisca* parmi les films qui trouvent une part de leur inspiration dans les lettres écrites par un personnage réel (*Le Jour du Désespoir* et *Parole et Utopie*) et renforce la démarche du réalisateur de toujours se référer à un document historique, dès qu'il en dispose, même au sein d'un film de fiction.

La démarche d'Oliveira qui vise à introduire une réalité historique dans un film de fiction apparaît également dans *Amour de Perdition* et, plus tard, dans *Val Abraham*. Dans le cas de la transposition du roman de Camilo Castelo Branco, Oliveira clôt son récit filmique par un témoignage de l'écrivain autour de la genèse du texte littéraire. Ce témoignage, issu d'un recueil de mémoires de Camilo intitulé *Memórias do Cárcere* (mémoires de prison), est présenté sous forme écrite sur l'écran et lu par la voix *off* du réalisateur. Le texte ajouté par Oliveira au récit d'*Amour de Perdition* relève d'une relation de métatextualité¹³², puisqu'il commente le texte du roman en explicitant la manière dont l'écrivain a eu accès aux sources écrites dont il se sert dans la composition de son histoire. En plus donc de rattacher son récit fictionnel à une réalité historique, Oliveira cherche par ce geste à légitimer son récit, en explicitant l'authenticité des discours épistolaires que son film présente avec tant de conviction.

Dans *Val Abraham*, l'ajout d'une réalité historique est présent dans le passage de la présentation de Ritinha (Isabel Ruth). Le personnage de la lavandière est bel et bien un personnage créé par Agustina et ses caractéristiques sont reprises par le film : sourde et muette, elle est la seule amie et confidente d'Ema et symbolise son unique lien avec les joies de l'enfance. Cependant, dans la présentation du personnage filmique, Oliveira ajoute une part de drame sentimental, ce qui est rare chez le réalisateur, lorsqu'il raconte que Ritinha a décidé de rester célibataire à vie, craignant que son compagnon ne se tue après avoir eu des enfants sourds-muets. Selon Oliveira, Agustina s'est basée sur une personne qu'elle avait connue pour créer le personnage de Ritinha et dont le mari s'était vraiment suicidé à la naissance d'enfants sourds-muets¹³³. Cependant, la romancière ne raconte pas spécifiquement ce drame dans son récit et l'ajout est fait vraisemblablement par Oliveira dans le but de rattacher un personnage fictionnel à une personne réelle.

Dans *Amour de Perdition*, l'intervention du réalisateur dans le texte adapté se base sur sa préoccupation de toujours avoir une source écrite à laquelle se référer. Oliveira intervient alors légèrement dans sa réécriture fidèle du texte de Camilo et manifeste son désir à travers la bouche de Simão lorsque celui-ci, dans sa dernière étreinte avec Teresa avant qu'elle n'entre au couvent, lui lance de loin un sonore « *escreve* » (écris-moi). Or, *Amour de Perdition*, de Camilo Castelo Branco,

¹³²) Cf. G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 11.

¹³³) Propos constant d'Oliveira dans les bonus DVD de l'édition française de *Val Abraham*, Paris, Arte France, 2002.

est bien un roman épistolaire, caractéristique qu'il transmet directement à son hypertexte filmique – le fait de filmer les lettres est l'une des singularités de la mise en scène. Antonio Preto souligne même que

« la circulation de lettres est un véhicule de transmission d'informations et, puisque cette circulation suppose l'existence d'un émetteur, d'un destinataire et d'un spectateur, elle est aussi un important vecteur de dramatisation, un principe narratif¹³⁴. »

Diégétiquement, le conseil de Simão à Teresa, l'un des seuls ajouts qu'Oliveira fait au texte de Camilo, est inutile voire ironique puisqu'ils sont la plupart du temps isolés et que les lettres sont leur seul moyen de communiquer. Ce conseil n'est donc pas la manifestation consciente d'un désir du personnage, mais plutôt une demande du cinéaste, un cri évocateur d'une pratique qui lui est chère et qui va être à la base de sa mise en scène. Plus ils s'écriront, plus Oliveira va avoir du matériel pour son film, matériel qui n'est pas seulement sonore mais aussi figuratif.

C'est dans une démarche analogue qu'Oliveira intervient dans le texte du *Soulier de Satin* pour y ajouter une petite phrase qui se révèle symptomatique de ses préoccupations pour les relations entre cinéma et théâtre. À un moment du changement de décor, prévu d'ailleurs dans le texte claudélien, des acteurs jouant des machinistes entrent sur la scène. Le personnage de l'Irrépréhensible lance alors : « théâtre, cinéma, cinéma, théâtre [...] tout ça, c'est la même chose ». En rapprochant le « cinéma » du « théâtre », le réalisateur tient à unir ces deux types de représentation, en même temps qu'il les oppose, tout comme les représentations picturales, à la perception naturelle de la réalité, qu'il appelle « la vie ». « Tout ce qui n'est pas la vie est du théâtre, même un tableau¹³⁵ », défend le réalisateur. Ces tirades résument en réalité l'un des socles du cinéma d'Oliveira, essentiel à l'époque du *Soulier de Satin* mais tout aussi fort à l'époque de la tétralogie des amours frustrées, tout comme aujourd'hui : le film ne doit jamais se confondre avec la vie.

Le Soulier de Satin : œuvre européenne, œuvre portugaise

Si Manoel de Oliveira n'hésite pas à « faire sien cet univers négligemment 'barbouillé', dont Claudel voulait qu'il ait quelque chose de bâclé et de provisoire¹³⁶ », la proximité entre les deux univers ne saurait se restreindre uniquement à la dimension esthétique. L'Europe et la place de Portugal dans la communauté européenne sont l'un des thèmes d'actualité qui préoccupent le plus Oliveira. Le réalisateur l'insère systématiquement dans ses films à partir du *Soulier de Satin*,

¹³⁴) A. Preto, « A Construção da Imagem », *Manoel de Oliveira, o cinema inventado à letra*, op. cit., p. 107.

¹³⁵) *Conversations avec Manoel de Oliveira*, op. cit., p. 63.

¹³⁶) J-C Bonnet, « Le Soulier de Satin », *Cinématographe* n° 115, janvier 1986, p. 27.

tourné à l'époque même du début des négociations pour l'entrée du pays dans la Communauté européenne. Adapter le texte réputé inadaptable de Claudel dans un film difficilement exploitable (la version intégrale fait plus de 7 heures), avec des financements portugais, en outre, vaut à Manoel de Oliveira de nombreuses critiques dans son pays natal. Il est accusé d'être un propagandiste de la culture française, « affirmation si absurde qu'elle ne vaut même pas la peine d'être démontée¹³⁷ », selon Jacques Parsi. En réalité, adapter le texte de Claudel à un moment où l'identité du Portugal est remise à l'ordre du jour grâce à l'adhésion du pays à la Communauté européenne n'est autre qu'un prétexte pour le réalisateur de discuter de la place qu'occupe le Portugal à l'orée du XX^e siècle à travers une quête dans l'histoire du pays.

Jacques Parsi relève même une nette coïncidence entre le destin des personnages claudéliens et celui du Portugal, dont les conséquences historiques vont être reprises cinq ans plus tard dans *NON ou la vaine gloire de commander*, qui vient achever la réflexion sur l'histoire portugaise entamée avec l'adaptation de Claudel. Parsi affirme avec une grande justesse que :

« Rodrigue prend conscience que sa mission était d'agrandir la terre et non pas la dominer [...] et le 'legs' dont parle le sergent Cabrita à ses hommes dans la brousse africaine est le programme déjà inscrit dans l'exhortation de Prouhèze à Rodrigue : 'dépouille-toi, jette tout, donne tout afin de tout recevoir !'. Rodrigue, par sa vie et par sa trajectoire spirituelle, est comme une incarnation du destin du Portugal¹³⁸. »

En outre, le réalisateur fait au début de son film un petit point historique sur la situation du Portugal à l'époque de l'action de Claudel. À l'image, il place un tableau figurant le roi D. Sebastião et, dans une autre, le roi Philippe II d'Espagne pour expliquer, par des intertitres, qu'après la disparition du premier, le deuxième, son oncle, s'empare de la couronne portugaise. Ensuite, Oliveira annonce, également par un intertitre, l'insurrection du clergé portugais contre la domination espagnole et met en scène deux extraits de sermons de l'époque. Au contraire du reste de l'œuvre, ces deux sermons sont tournés en langue portugaise et en décors réels. Le réalisateur se permet également une précision historique lorsque les intertitres annoncent que l'action du drame de Claudel – les deux amants qui ne se rejoignent jamais – se passe à l'époque où le roi Philippe II dominait le monde. Cette mise en relief de l'impossibilité de la concrétisation de l'amour entre Prouhèze et Rodrigue n'est pas due au hasard puisqu'elle rejoint le thème central de la tétralogie oliveirienne clôturée quelques années auparavant, notamment *Amour de Perdition*, où les deux amoureux ne se voyaient que très rarement eux aussi.

Cette introduction libre à la mise en scène du *Soulier de Satin* relève d'abord d'une ferme volonté de relecture historique mettant en relation le Portugal avec l'histoire des conquérants espagnols. Oliveira paraît tirer le fil proposé par Claudel lorsque le dramaturge français met en exergue de son texte la citation d'un dicton portugais : « *Deus escreve certo por linhas tortas* / Dieu

¹³⁷) *Manoel de Oliveira, op. cit.*, p. 119.

¹³⁸) J. Parsi, « Filmographie de Manoel de Oliveira », art. cit., p. 44.

écrit droit avec des lignes courbes ». Deuxièmement, les deux sermons introduits à l'action du drame fonctionnent comme un cri en faveur de la souveraineté portugaise et résument le paradoxe vécu par le réalisateur, tant à l'époque de la réalisation du *Soulier de Satin* comme aujourd'hui : comment souscrire au discours de modernisation apporté par l'Europe tout en restant portugais ?

La question européenne reste d'actualité pendant les années 1990, lorsque la position du Portugal au sein de la communauté est déjà consolidée. Dans *Val Abraham*, le réalisateur inclut une longue séquence dialoguée entre Carlos, Ema et Pedro Dossém sur des sujets politiques. Dans ce passage, néanmoins, Oliveira paraît plus critique et moins impressionné par l'Europe. Le réalisateur fait dire, par le personnage Pedro Dossém, un texte sur les « égarements du monde » entraînés par le progrès et sur la façon dont l'« Europe, victime d'elle-même, a créé une civilisation avec les biens d'autrui ». Le discours de Pedro Dossém peut être identifié comme celui du réalisateur lui-même car, dans ce film, à plusieurs reprises, il incarne cette façon aristocratique de voir le monde propre au réalisateur. Devant Ema et Carlos, Dossém se définit comme un « révolté pacifique », avant de recevoir de la part d'Ema des qualificatifs comme « dandy, aristocrate, bon vivant », adjectifs qui sont facilement applicables au personnage qu'Oliveira se construit lui-même tout au long de son parcours de réalisateur.

Les références à l'Europe n'apparaissent pas uniquement dans la création de nouveaux dialogues pour les films. Dans *La Cassette*, par exemple, Oliveira se sert d'une allégorie pour saluer le nouvel ordre politique mondial. Alors que la pièce de Prista Monteiro, écrite en 1981, ne fait aucune référence directe à la nouvelle organisation politique du continent européen, le réalisateur introduit une rupture narrative dans le texte dramatique au moment de la scène chorégraphiée où douze ballerines étoilées en tutus jaunes évoluent sous une lumière bleuâtre (image 62). L'allusion au drapeau européen est flagrante et la séquence donne au film un caractère de fable sociale et politique. Cette obsession de l'Europe traverse les années jusqu'à *Porto de mon enfance*, presque vingt ans après la première allusion dans *Le Soulier de Satin*. Dans le film, on entend le poème *Europa*, d'Adolfo Casais Monteiro, ami de jeunesse d'Oliveira, ce qui renforce la volonté d'intégrer dans ce film les mémoires du réalisateur.

Ces fragments de considérations sur l'Europe et sur la position du Portugal dans le monde d'hier et d'aujourd'hui se développent indubitablement dans *Un film parlé*, œuvre qui prend sa source dans l'idée de la civilisation européenne et du Portugal comme source à la fois originelle et singulière de cette civilisation. La séquence du dîner multilingue est, encore une fois, symptomatique car elle illustre à l'évidence cette idée. Les trois femmes représentant chacune une facette de la culture européenne, ainsi que le capitaine, ont le privilège de parler chacun dans sa langue maternelle et d'être compris par les autres. Il n'y a que Leonor Silveira, restée *a priori* à

l'écart de cette rencontre babélienne, qui doit parler dans une langue qui n'est pas la sienne.

Inácio Araújo commente la scène :

« La langue portugaise, inculte et belle, la maintient [le personnage de Leonor, Rosa Maria] à l'écart du groupe. Tous comprennent les langues parlées, sauf le portugais. Tous connaîtront la grandeur de la Grèce, à travers les paroles d'Irène Papas, mais personne ne saura jamais rien du Portugal qui restera là, dans son coin, dans un coin de l'Europe¹³⁹. »

En outre, le personnage du professeur est visiblement plus jeune que les autres femmes et c'est à elle que le capitaine va faire la cour. Dans cette traversée maritime, qui rappelle celle de Vasco de Gama (elles aussi prennent la route vers l'Est), Silveira, la savante portugaise, symbolise à la fois le pionnier et le guide, esprit incarné autrefois par le Portugal. Tout comme don Rodrigue, du *Soulier de Satin*, l'héroïne d'*Un film parlé* n'est pas seulement un personnage, elle est avant tout la figuration et le condensé de l'histoire d'un peuple et, comme tel, porte sur ses épaules toute la charge symbolique et représentative qui l'empêche d'agir comme un personnage ordinaire – son discours est parfois ennuyeux comme la lecture d'un manuel scolaire d'Histoire.

Les appropriations du texte d'autrui sont donc récurrentes dans toutes les phases de l'œuvre de Manoel de Oliveira. Ce n'est pas par hasard si c'est justement dans l'adaptation cinématographique du *Soulier de Satin* qu'elles apparaissent avec le plus de force. Même dans une adaptation proche du texte original comme l'est celle du texte de Paul Claudel, le réalisateur ne se prive pas d'accaparer des thèmes et sujets de l'œuvre originale pour parler de son univers et de ses inquiétudes envers le monde. Ce type de transposition, que nous avons appelé jusqu'ici « adaptation ou transposition littérale » est, sans doute, l'une des singularités de l'œuvre oliveirienne. Celle-ci mérite donc une analyse approfondie pour comprendre comment le réalisateur met en place cette méthode d'adaptation et quels enjeux il tente de dégager en restant le plus proche possible du texte original.

5. Les adaptations littérales

« La fidélité de Bresson envers Bernanos[...] tient du fait qu'il a su faire entendre au sein du 7^{ème} art, tout comme l'a fait Bernanos au sein de la littérature, une voix filmique singulière et qui, longtemps après la projection, résonne encore dans nos oreilles¹⁴⁰. »
André Gardies

Les adaptations littérales sont celles où le texte dit dans le film (le commentaire en *off* et les dialogues) reste le plus proche possible du texte écrit qui est à son origine. C'est une démarche d'adaptation peu courante mais dans laquelle se sont illustrés à la fois les cinéastes français de

¹³⁹) « Uma nova aventura lusitana », A. Machado (dir.), *Manoel de Oliveira, op. cit.*, p. 108.

¹⁴⁰) A. Gardies, *Le récit filmique, op. cit.*, p. 7.

l'avant (Bresson), du pendant (Rohmer, Truffaut) et de l'après Nouvelle Vague (Duras, Straub). Oliveira s'inscrit donc, avec *Amour de Perdition*, dans la lignée de ces auteurs qu'entretiennent des relations de proximité avec l'univers du cinéaste portugais. Daney parle même d'une « précision rohmerienne¹⁴¹ » lorsqu'il compare la démarche d'Oliveira avec celle de Rohmer dans *Perceval, le Gallois* (1978). La transposition littérale du roman de Camilo pour le cinéma est l'autre parti pris majeur d'Oliveira concernant l'adaptation.

Il est possible de comparer *Amour de Perdition* avec des films réalisés par les réalisateurs cités. Nous avons cependant choisi de le confronter avec un seul film, *Le Journal d'un curé de campagne* (Bresson, 1951), notamment pour l'emploi qu'Oliveira et Bresson font de la voix de commentaire. L'existence même du commentaire en *off* dans une transposition littérale est l'une des conditions pour que le texte narratif du roman soit suivi avec une plus grande fidélité. Oliveira précise le choix de garder le texte de Camilo dans le commentaire en voix *off* dans *Amour de Perdition* : « C'est la façon de transposer la partie littéraire la plus riche du roman de Camilo qui, à mon sens, n'a ou ne peut pas avoir de correspondance cinématographique¹⁴². » Voilà pourquoi *Francisca* ne peut être considéré que comme une esquisse d'une adaptation littérale, contrairement à l'adaptation du roman de Camilo Castelo Branco.

Dans ces deux adaptations littérales, d'Oliveira et de Bresson, le texte du commentaire filmique aide à rapprocher substantiellement le film du roman, sans pour autant que ces deux moyens de représentations ne se confondent. Cette pratique, qui rappelle celle des enregistrements sonores des textes de romans et de pièces de théâtre, est agrémentée au cinéma par la mise en relation des mots avec les images et par la question du prestige de l'auteur, ce qui rend possible la pleine reconnaissance du caractère artistique du film. « *Une partie de campagne* à l'écran est une autre œuvre, voilà tout, égale ou supérieure à son modèle, car Jean Renoir est, dans son art, un créateur de la classe de Maupassant¹⁴³ », nous rappelle André Bazin, en précurseur de la politique des auteurs qu'il a été.

Transposer littéralement un roman au cinéma relève d'un pari doublement exceptionnel. D'un côté, cette pratique est plus rarement entreprise que celle de l'adaptation libre. De l'autre, elle met l'accent sur la singularité du style de l'auteur adapté, si exceptionnel qu'il mérite d'être traité de façon littérale. Aussi celui qui adapte un tel texte finit par être lui aussi distingué, puisqu'il se propose de créer une œuvre qui fuit les règles conventionnelles de l'adaptation.

Manoel de Oliveira utilise la méthode de l'adaptation littérale à quatre moments dans sa filmographie et, au moins dans deux d'entre eux, approfondit la réflexion sur les rapports entre littérature et cinéma. Sans obéir un ordre chronologique, le premier moment est celui, déjà

¹⁴¹) S. Daney, « Manoel de Oliveira et *Amour de Perdition* », *Cahiers du Cinéma* n° 301, juin 1979, p. 71.

¹⁴²) Entretien avec Manoel de Oliveira, J-L. Passek (dir.), *Le cinéma portugais, op. cit.*, p. 166.

¹⁴³) A. Bazin, « L'adaptation ou le cinéma comme Digeste », art. cit., p. 34.

analysé, de *Francisca*, où le réalisateur suit de très près les dialogues écrits par Agustina Bessa-Luis sans pour autant transposer fidèlement les passages narratifs et descriptifs du roman. Le deuxième est celui du *Soulier de Satin*, qui, par le fait d'être une pièce de théâtre, s'avère moins représentatif des circonstances poétiques et esthétiques que nous cherchons à analyser. Restent les cas de *Val Abraham*, film qui prend sa source à la fois dans la transposition littérale et dans la transposition libre, et celui d'*Amour de Perdicion*, *summum* de la pratique de l'adaptation littérale. Par son inventivité créatrice et les discussions sémiologiques et symboliques qu'elle entraîne, l'adaptation littérale du roman de Camilo Castelo Branco est une pièce fondatrice et singulière, non seulement de l'œuvre d'Oliveira, mais de tout le cinéma portugais contemporain.

5.1. *Amour de Perdicion* : acte fondateur, film « intervallaire »

« La tendance est de chercher dans le film ce que l'on croit être visible dans le livre
[...] nous pourrions dire que ce visible n'existe pas¹⁴⁴. »
Manoel de Oliveira

Si *L'Acte du Printemps* est considéré comme un film phare dans l'établissement de Manoel de Oliveira comme réalisateur moderne, c'est sûrement grâce à *Amour de Perdicion* que le réalisateur peut s'établir définitivement parmi les auteurs de cinéma les plus importants. La reconnaissance de ce film doit beaucoup aux enjeux des relations toujours conflictuelles et prolifiques entre cinéma et littérature – *Le Soulier de Satin* va prendre le relais, plus tard, pour parler des relations entre cinéma et théâtre. Youssef Ishaghpour affirme même qu'« aucun film n'a poussé à ce degré d'intelligence et de complexité les rapports entre la littérature et le cinéma¹⁴⁵. » En effet, l'adaptation qu'Oliveira propose du roman de Camilo, plutôt que d'augmenter la liste des adaptations romanesques faites jusqu'alors¹⁴⁶, marque définitivement un moment de rupture envers le cinéma d'inspiration littéraire.

Pour le réalisateur et théoricien João Mário Grilo, la version cinématographique d'*Amour de Perdicion* réalisée par Manoel de Oliveira est une révolution dont les cinéastes portugais sont encore les héritiers¹⁴⁷. Il affirme même que le film est, avec par exemple *Os verdes anos* (Paulo

¹⁴⁴) M. de Oliveira, *Angélica*, Paris, Dis Voir, 1998, p. 8.

¹⁴⁵) Y. Ishaghpour, « Théâtre de la Passion », *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*, Paris, Editions de la Différence, 1986, p. 89.

¹⁴⁶) Il existe au moins cinq autres adaptations pour le cinéma d'*Amour de Perdicion* réalisées dès le début du siècle au Portugal et au Brésil : celle réalisée par Francisco Santos (Brésil, 1914), par José Vianna (Brésil, 1918), par Georges Pallu (Portugal, 1921), par Antonio Lopes Ribeiro (Portugal, 1943) et *Um Amor de Perdição* (Portugal, 2008), réalisée par Mario Barroso, qui a été chef opérateur d'Oliveira dans six films. Pour la télévision, on en compte une : *Amor de Perdição* (Brésil, du 6 septembre au 5 décembre 1965, feuilleton télévisuel, TV Cultura, adaptation de Leonor Pacheco et réalisation de Lucia Lambertini).

¹⁴⁷) Cf. J-M Grilo, *O cinema da não ilusão*, *op. cit.*, p. 27.

Rocha, 1963) et *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964), l'acte fondateur « d'une cinématographie de la non-illusion », marquée par une « nette volonté de réagir contre le naturalisme, contre le psychologisme et le pittoresque de pacotille¹⁴⁸. » Eduardo Prado Coelho parle d'un « monument du cinéma portugais », d'une « tentative de vaincre l'indifférence face à l'œuvre classique [...] un classique des classiques¹⁴⁹ », qu'est le roman de Camilo Castelo Branco. Au-delà de ces épithètes flatteuses, l'écho médiatique d'*Amour de Perdition* a effectivement porté le cinéma d'Oliveira au-delà de ses frontières nationales et a conditionné la réception de la suite de l'œuvre du réalisateur, pour le meilleur, en Europe, et pour le pire, au Portugal (voir annexe III). Le film est donc un acte doublement fondateur : esthétiquement et symboliquement, d'un côté, et économiquement, de l'autre.

L'adaptation d'Oliveira brise les règles établies dans le sens où elle ne se restreint pas à une simple transposition sémiotique, aussi fidèle soit-elle, ni à la notion d'« œuvre à l'état second¹⁵⁰ » d'André Bazin. Ce que cherche Oliveira avec *Amour de Perdition* va dans le sens de la description que Cyril Neyrat fait des adaptations cinématographiques de François Truffaut : une démarche qui cherche à « conserver à chaque art sa spécificité, creuser l'écart au lieu de le réduire, élever la tension littérature-cinéma vers une émulation réciproque¹⁵¹. »

L'adaptation du roman de Camilo par Oliveira est donc avant tout une « réécriture cinématographique¹⁵² », dans le sens que lui donne Ropars Wuilleumier. Le terme de réécriture, utilisé par Ropars selon l'acception de Blanchot, trouve son origine dans une relation intervallaire entre film et roman et il met directement en cause les deux autres forces créatrices que sont l'écriture et la lecture. C'est dans ce sens que Ropars établit une interdépendance mutuelle entre la réécriture filmique et l'écriture romanesque dont elle cite en exemple les « films-textes » de Marguerite Duras et l'adaptation de *Mort à Venise*, de Thomas Mann, par Luchino Visconti : « pour aborder Duras, la voie est barrée par Duras ; pour en venir à Mann, elle est déjà ouverte par Visconti¹⁵³. » Pour ce dernier exemple, Ropars explicite sa démarche en se basant sur la notion d'œuvre intervallaire :

« L'analyse se tiendra entre le film et le texte, dans l'intervalle mouvant qui les relie en les écartant. Cette démarche intervallaire réclame simultanément de projeter le film sur le texte, qu'il lit en le récrivant, et de lire l'écriture du film dans la mémoire du texte où elle se réfléchit, mais pour s'en éloigner¹⁵⁴. »

¹⁴⁸) J-M. Grilo, « Petit abécédaire à l'usage du cinéma (un point de vue portugais) », *Trafic* n° 50, *op. cit.*, p.53.

¹⁴⁹) E. Prado Coelho, « *Amour de Perdition*. Un film de Manoel de Oliveira », *Revue Belge du Cinéma* n° 26, 1989, p. 19.

¹⁵⁰) A. Bazin « Le journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson », repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁵¹) C. Neyrat, *François Truffaut*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007, p. 36.

¹⁵²) M.C. Ropars-Wuilleumier, *Écraniques*, *op. cit.*, p. 164. Cf. également M. Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 67.

¹⁵³) *Id.*, p. 223.

¹⁵⁴) *Ibid.*, p. 170.

Si c'est dans l'intervalle entre roman et film que réside la singularité de la réécriture cinématographique de Visconti, celle d'*Amour de Perdition* suit la même voie. Cependant, la démarche d'Oliveira dépasse celle de Visconti et s'approche plus de celle de Robert Bresson et de son envie de filmer phrase par phrase le roman de Georges Bernanos, *Le journal d'un curé de campagne*. Cependant, ce qui reste à l'état de projet chez Bresson est réalisé par Oliveira. Le réalisateur portugais suit, en effet, le déroulement narratif du roman de Camilo page par page, en respectant scrupuleusement les événements et dialogues du roman – tous les personnages du roman apparaissent d'ailleurs dans le film. Plus encore que Bresson, Oliveira obéit à la structure narrative chronologique du roman et parfois reprend même avec exactitude plusieurs pages de dialogues dans son film, comme c'est le cas de la discussion entre Teresa et Baltazar sous le grand arbre pour Oliveira, et du dialogue entre le curé et la comtesse, pour Bresson. La fidélité d'Oliveira aux indications du texte de Camilo va donc jusqu'aux moindres détails même si, pour une raison d'ordre économique – la version d'*Amour de Perdition* pour le cinéma dure déjà 4h20 – le réalisateur a été obligé de supprimer quelques passages. Cependant, ces suppressions ne compromettent pas l'entreprise générale qui est de créer un véritable écho entre film et roman car, comme le rappelle Bazin, « ce qui reste d'un texte coupé est encore un fragment original, comme les blocs de marbre précèdent la carrière¹⁵⁵. »

Amour de Perdition et *Journal d'un curé de campagne* sont donc issus de deux démarches de création tout aussi proches que singulières dans le paysage audiovisuel de l'adaptation cinématographique. Bresson et Oliveira ont bel et bien su dépasser les pièges annoncés par François Truffaut, pièges constitués par la recherche des « équivalences filmiques » d'une œuvre littéraire¹⁵⁶. Pour s'approcher de l'esprit des œuvres dont ils s'inspirent, les deux réalisateurs recourent bien évidemment aux personnages et situations créés par les romanciers. Ils établissent également, et peut-être avant tout, une fidélité à la lettre du romancier, aux particularités stylistiques de son écriture romanesque pour rester le plus proches du roman et pour faire des films qui égalent leurs confrères littéraires. Oliveira suit une voie analogue à celle de Bresson, réalisateur qui, selon Bazin, « traite le roman comme ses personnages, [et en fait] un fait brut, une réalité donnée qu'il ne faut point essayer d'adapter à la situation, d'infléchir selon telle ou telle exigence momentanée du sens¹⁵⁷. »

¹⁵⁵) A. Bazin, « Le journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson », art. cit., p. 118, 199.

¹⁵⁶) Truffaut critique « ce procédé de l'équivalence » mis en place, notamment, par le duo Jean Aurenche et Pierre Bost qui « affadissent les œuvres qu'ils adaptent car l'équivalence va toujours dans le sens de la trahison, soit de la timidité », « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du Cinéma* n° 31, janvier 1954, p. 16-20.

¹⁵⁷) « Le journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson », art. cit., p. 118

5.1.1. Le texte comme chose

Cette nécessité de ne pas ajouter de sens à travers l'interprétation s'inscrit profondément dans les préoccupations d'Oliveira. Tout comme Bresson, Oliveira traite le texte comme une chose concrète, de la même façon qu'il filme le visage des acteurs ou des objets de décoration. Dans *Amour de Perdicion*, ce traitement prend en considération la matérialité du texte, à travers le filmage des lettres échangées entre les personnages et à travers l'inscription du texte des mémoires de Camilo sur l'image qui clôt le film. Le texte de Camilo avait auparavant été pris en compte dans sa matérialité, bien que dans une moindre mesure, dans *Le Jour du Désespoir*. Dans cette volonté de traiter le texte comme chose, le cinéma d'Oliveira entretient des rapports de proximité avec celui de Straub et Huillet ou d'Eric Rohmer. Ce dernier va jusqu'à dire que « ni le texte du commentaire, ni celui des dialogues ne sont mon film : ils sont des choses que je filme, au même titre que le paysage, les visages, les démarches, les gestes¹⁵⁸. »

Il existe différentes manières de filmer un texte, de la représentation sonore de celui-ci au filmage d'une page imprimée, en passant par la lecture. Filmer un texte n'équivaut donc pas forcément à filmer le support sur lequel il prend forme, quoique celui-ci peut être le procédé le plus objectif pour rendre visible un texte écrit au cinéma. Par ailleurs, chez Oliveira, filmer la couverture d'un livre ou les signes graphiques qui forment son contenu relèvent de deux démarches créatrices complètement distinctes. Esthétiquement moins symbolique que l'acte de filmer un tableau ou une statue, filmer la couverture d'un livre ne sert qu'à renvoyer à l'auteur du texte adapté sous la forme d'un hommage, comme le roman *A Muralha*, d'Agustina, posé sur la table de chez Lumières dans *Val Abraham*. À d'autres reprises, Oliveira filme longuement un livre à travers un gros plan qui est un défi pour bien des exégètes de son œuvre : le plan de presque 20 secondes sur *Le Poète Assassiné*, d'Apollinaire, tenu par Lumières dans *Val Abraham* ; celui du livre posé sur la table de chevet dans *La Divine Comédie*. Ces moments semblent relever d'un simple caprice esthétique du réalisateur, selon Jacques Parsi, qui est celui de filmer des plans de détails d'objets trouvés sur les lieux du tournage, recours qui peut servir comme plan de coupe, comme pour le second plan¹⁵⁹.

Chez Oliveira, filmer le texte comme chose signifie avant tout filmer les signes graphiques qui le composent. Oliveira formule par exemple un propos proche de celui de Rohmer :

« Si l'on peut filmer un paysage, on peut filmer un texte. Ou le filmer ou filmer la voix qui le lit. Si je montre la page du livre pour que le spectateur lise sur l'écran, je fais du

¹⁵⁸) E. Rohmer, « Lettre à un critique », repris notamment dans *Le goût de la beauté*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004, p. 126. Oliveira emploie d'ailleurs un procédé similaire qui renvoie à la signature de l'auteur du texte adapté, tout comme Rohmer dans *La Marquise d'O* (1976), où le nom d'Heinrich von Kleist apparaît dans le dernier carton.

¹⁵⁹) Le plan sur le roman *Madame Bovary*, de Flaubert, qu'Éma lit dans *Val Abraham*, sera analysé à la fin de ce chapitre, cf. infra, p. 381.

cinéma et si je mets quelqu'un qui lit ce texte, je fais aussi du cinéma. Enfin, si je donne à entendre la voix-off de quelqu'un, je fais toujours du cinéma, et je gagne du temps¹⁶⁰. »

Ces trois manières de donner à entendre un texte sont effectivement celles qui sont le plus souvent adoptées par Oliveira. D'abord, celle de filmer le texte dans sa matérialité, procédé d'inspiration straubienne utilisé notamment pour les écrits de Camilo Castelo Branco (*Amour de Perdition* et *Le Jour du Désespoir*.) Ensuite, celle de faire lire le texte par un acteur. Ici, plutôt que de « filmer la voix », Oliveira filme le corps qui lit, le corps de l'acteur, très souvent statique, qui s'adonne à la lecture. Le réalisateur assume ainsi toute la portée symbolique et notamment révérencielle de cette pratique envers le texte lu : Diogo Dória, comme Ivan Karamazov, lisant un passage de l'œuvre de Dostoïevski dans *La Divine Comédie* ; Diogo Dória lisant un poème d'Alexandre Herculano devant un tableau figurant l'écrivain dans *Lisbonne Culturelle* ; Agustina Bessa-Luis lisant son propre texte dans *Porto de mon enfance* ; Lia Gama lisant la lettre réelle dans *Francisca*.

Finalement, il peut aussi donner à entendre le texte par une lecture en voix-off, procédé narratif qui renvoie à la récitation avec lequel Oliveira joue dans *Mon Cas* (Luis Miguel Cintra récitant le texte de Beckett), *Francisca* (Gloria de Matos lisant en off la lettre réellement écrite par la mère de Fanny), *Amour de Perdition* et *Val Abraham* – nous reviendrons sur ces deux derniers exemples. En fin de compte, dans ces trois modes de rapport avec un texte, Oliveira, tout comme Bresson et Straub, choisit de filmer les textes plutôt que de les adapter. « Filmer un texte » ici doit être compris dans le sens de donner à entendre de la manière la plus neutre possible, sans recours à l'émotion ou à l'interprétation, comme quelqu'un qui lit, selon la méthode de Jean Renoir, « un annuaire téléphonique¹⁶¹ ».

Cette façon de vouloir être si proche du texte pour le filmer plutôt que d'en trouver des équivalents des paroles en image est un phénomène que Christian Metz identifie à « une certaine sorte de films 'modernes'¹⁶² ». Complexe comme toute idée concernant la modernité, cette « nouvelle mode¹⁶³ » dans les adaptations répond à un besoin des nouveaux auteurs de dépasser les carcans imposés par la forme d'adaptation devenue conventionnelle au cinéma, celle qui prend en compte uniquement les caractéristiques thématiques du texte adapté et oublie ses spécificités stylistiques. Dans cette « modernité », donc, celle de Resnais, Varda et Marker, « l'élément verbal,

¹⁶⁰) *Conversations avec Manoel de Oliveira, op. cit.*, p. 47

¹⁶¹) Cf. les conseils de Jean Renoir à ses acteurs, « à la première lecture, il faut lire un texte, comme si on lisait un annuaire téléphonique, ça pénètre petit à petit, le corps s'ouvre, le cœur s'ouvre et tout d'un coup, petite étincelle, et là, on a le personnage », in *La direction d'acteurs par Jean Renoir* (1968), film réalisé par Gisèle Braunberger.

¹⁶²) C. Metz, « Cinéma : langage ou langage ? », art. cit., p. 62.

¹⁶³) M. Carcaud-Macaire et J-M Clerc, *L'adaptation cinématographique et littéraire, op. cit.*, p. 35. Les deux théoriciennes ajoutent que c'est Jean-Pierre Melville, avec *Le silence de la mer* (1949), adapté de Vercors, qui « revendique hautement la paternité de cette nouvelle mode qui va s'imposer dans l'avant-garde cinématographique et dont le représentant le plus significatif est Robert Bresson. »

voire ouvertement 'littéraire' y pèse d'un grand poids dans une composition d'ensemble pourtant plus authentiquement 'filmique' que jamais¹⁶⁴. » C'est dans ce sens qu'*Amour de Perdition*, le film, n'est pas simplement une mise en image du texte de Camilo. C'est une œuvre intervallaire, qui repose dans l'espace vacant entre les deux moyens d'expression, d'où sa singularité. Sans être le roman et n'étant plus une simple adaptation cinématographique de celui-ci, le film d'Oliveira se greffe sur le texte littéraire d'une façon unique, dans une relation de symbiose, mais aussi d'indépendance qu'aucune autre forme d'hypertextualité littéraire ne saurait reproduire.

5.1.2. Le respect de la lettre camilienne

« De la missive insérée dans le film, c'est alors le film tout entier qui devient lettre¹⁶⁵. »
Nicole Cloarec

La comparaison entre l'entreprise filmique de Bresson et Oliveira est certes facilitée par l'importance accordée à l'écriture dans le roman de Bernanos, en l'occurrence un journal, et dans celui de Camilo, les correspondances de toutes sortes. Bresson fait souvent répéter aux images ce que dit le texte du journal du jeune prêtre. Oliveira traite de façon analogue le texte des lettres échangées entre les personnages du roman, notamment celles de Simão et Teresa.

Il existe deux grandes orientations concernant la présentation du texte des missives dans *Amour de Perdition*. D'un côté, les lettres deviennent des objets figuratifs dans l'image ; de l'autre, le texte de celles-ci n'est pas présent matériellement à l'écran mais il est pris dans un jeu singulier entre écriture, récitation et adresse. Premièrement, pour rendre objectivement un texte, Oliveira choisit de présenter le contenu des lettres en filmant la page sur laquelle le texte est écrit, procédé que s'approche de celui décrit par le réalisateur comme une « parole-visuelle¹⁶⁶ ». La représentation formelle de ces lettres varie entre la simple présentation de la page manuscrite, qui occupe la totalité du cadre, et une certaine composition du plan où apparaît également la main qui tourne la page ou celle qui la tient (image 63). Dans tous les cas, le plan garde une autonomie jusqu'à ce que la lecture du texte se termine.

Cette façon de procéder intervient systématiquement dans le film, au point de rivaliser avec la deuxième forme de présentification des lettres, la déclamation. Chez Oliveira, cette mise en valeur des textes originaux des lettres répond à la nécessité, constante chez le réalisateur, de se

¹⁶⁴) « Cinéma : langue ou langage ? », art. cit., p. 62.

¹⁶⁵) « Introduction », N. Cloarec (dir.), *Lettres de cinéma, de la missive au film-lettre*, Rennes, PUR, 2007, p. 14.

¹⁶⁶) « Le vieux débat littérature-cinéma », *Trafic* n° 34, été 2000, p. 86. Oliveira utilise la notion de « parole-visuelle » pour parler des cartons ou des intertitres présents à l'image tant à l'époque du cinéma muet comme dans le cinéma parlant, procédé dont il se sert notamment dans *Francisca* et *La Lettre*. C'est par analogie que nous utilisons ici ce terme pour parler du filmage des lettres, puisque ces moments sont aussi formés par l'apparition du langage écrit à l'image.

référer à un document historique – c’est Camilo Castelo Branco lui-même qui endosse, dans la préface à la deuxième édition portugaise d’*Amour de Perdition*, l’authenticité des textes reproduits par lui¹⁶⁷. Ce procédé n’atteint pourtant pas la radicalité formelle dont témoigne l’utilisation qu’en font d’autres réalisateurs comme Straub et Huillet, chez lesquels la caméra remplace l’œil du lecteur et s’adonne au lent mouvement de survol d’un texte qui renvoie à la lecture de celui-ci (*Fortini Cani*). Ce que fait Oliveira, c’est remplacer la lecture silencieuse du spectateur par la lecture, en *off*, faite par le personnage qui écrit cette lettre. Ce procédé oliveirien se démarque donc définitivement des intertitres de l’époque du muet ou de ceux dont le réalisateur se sert sporadiquement (*Francisca* et *La Lettre*), puisque, même si la matérialité du langage écrit est rendue à l’image, la lecture par le personnage l’inscrit directement dans l’écoulement de la diégèse filmique.

Ces moments de présentation de la matérialité du texte des lettres intensifient le caractère épistolaire du film, en le rendant plus évident que dans le roman. À cause des spécificités du médium littéraire, les textes des lettres présents dans le roman de Camilo ne sont que légèrement différents des autres signes graphiques qui composent, par exemple, les dialogues ou les passages narratifs et descriptifs. L’extrême similitude sémiotique des signes graphiques empêche une préparation spéciale dans la présentation formelle de ces textes où l’auteur cesse de parler en son nom pour « reproduire » les paroles de quelqu’un d’autre. Là où le texte romanesque ne peut jouer qu’avec des conventions typographiques – les italiques dans la plupart du temps –, avec la ponctuation et avec l’annonce de l’auteur de la retranscription d’une lettre, le moyen cinématographique dispose de la possibilité d’employer un changement sémiotique radical pour mettre en valeur ce texte secondaire. En choisissant d’établir une nette coupure dans l’écoulement narratif du récit pour montrer les lettres comme elles auraient réellement été écrites, dans leur version manuscrite et lues par leurs auteurs, Oliveira inscrit son film dans sa perspective historique et objectivante. En ce sens, les lettres sont non seulement un témoignage historique des sentiments des personnages mais aussi l’incarnation de la valeur de la parole comme force motrice de la vie et du cinéma.

L’apogée de la représentation épistolaire chez Oliveira atteint même le texte narratif de Camilo Castelo Branco dans la séquence où João da Cruz montre à Simão une lettre, écrite par la mère du héros où elle s’engage à payer les dépenses du maréchal-ferrant pour soigner son fils. Dans le roman, le texte est écrit dans le style indirect propre aux passages narratifs. Oliveira le transforme alors en style direct épistolaire et se permet même de présenter la matérialité de la courte missive à l’écran (dernier cadre de l’image 61). Ce parti pris d’intervenir directement dans

¹⁶⁷) Camilo écrit : « j’étais au courant que chez ma sœur, dans un coin, se trouvaient des tas de papiers anciens, qui pouvaient éclaircir la mystérieuse histoire de mon oncle. J’ai demandé à ses contemporains des nouvelles et détails sur lui, dans le but de prendre conscience de mon travail », je traduis.

la nature de certains passages écrits, en transformant par exemple la narration en dialogue, Oliveira l'exerce davantage à mesure que sa relation avec les textes et les auteurs devient plus intime. Ce n'est pas un hasard si c'est un texte d'Agustina Bessa-Luis, *Val Abraham*, qui représente l'apogée de cette pratique.

La deuxième manière de faire intervenir les lettres dans l'image renvoie à la notion de lecture plutôt qu'à celle d'écriture. Dans *Amour de Perdition*, les personnages récitent ou déclament leurs lettres plutôt qu'ils ne les écrivent ou que leurs destinataires ne les lisent. L'acte de réciter, qui entretient des rapports directs avec la déclamation et l'adresse personnelle, procédés de prise de parole chers à Oliveira, remplace alors assez souvent l'écriture. « Tout doit exister ici de l'acte de l'écriture, sauf l'écriture elle-même. Un accord tacite se crée entre ce 'faire semblant et l'œil du spectateur. Il s'agit simplement d'y croire¹⁶⁸ », écrit Caroline Benjo à propos de l'adaptation des *Liaisons Dangereuses*, qui est, non par hasard, un roman épistolaire donnant naissance à un film lui aussi épistolaire.

C'est autour de cette variation de prise de parole que se structure le récit du film *Amour de Perdition*. Cette dimension polyphonique n'est certes pas absente dans le roman. Elle comporte néanmoins moins d'enjeux dramatiques autour de la prolifération de foyers d'énonciation à cause des spécificités narratives du moyen littéraire. En effet, dans le film d'Oliveira, il n'est pas commun de voir un personnage écrire une lettre, sans qu'il arrête d'écrire pour continuer à réciter le texte qu'il est en train d'écrire. De la même façon, lorsque Simão apparaît en train d'écrire, la voix que l'on entend dire le texte de la lettre est celle du narrateur, en *off*, comme s'il était le personnage, employant pour cela le style direct, ce qui multiplie les centres d'émission de la parole. Un troisième moment, plus radical cette fois-ci, d'effacement de l'acte d'écrire au profit de l'expression orale intervient par la suite au moment où Teresa, tombée malade, demande à la bonne sœur du papier et de l'encre pour écrire à Simão. Lorsqu'elle se relève avec difficulté pour se mettre en position d'écrire, au lieu de baisser les yeux vers le papier, elle fixe la caméra et, tenant toujours la plume dans sa main, déclame le texte de la lettre. Son visage se transfigure légèrement et la malade devient la femme amoureuse parlant à son amant. L'acte d'écriture détournée est ici amplifié par l'intrusion de la voix *off* qui reprend le texte du roman et qui raconte que Teresa s'est arrêtée soudainement d'écrire lorsque l'idée de la pendaison de Simão lui a traversé l'esprit – l'image montre un plan rapproché de la plume tombant par terre et de sa main livide tombant du lit (image 64). C'est sûrement dans ces moments de conflit entre les deux actes de l'écriture et de la lecture et dans les voix qui les portent que se trouve la richesse dramatique d'*Amour de Perdition*.

¹⁶⁸) C. Benjo, « Les mots à la bouche », *Vertigo* n° 2, 1988. La version du roman de Choderlos de Laclos qu'analyse Benjo est celle de Charles Brabant (1980).

Au contraire du médium littéraire, qui se voit privé d'effets de monstration lorsqu'il reproduit le texte d'autrui, le moyen cinématographique peut se permettre de préparer soigneusement son image pour l'émergence d'un « texte secondaire ». Nous avons déjà évoqué, à propos de *Val Abraham*, la démarche du corps de l'acteur de venir se placer au centre de l'image pour dire son texte. Une attitude similaire, bien amplifiée, apparaît aussi dans *Amour de Perdition*. C'est le cas de la prise de parole par la sœur du héros, Ritinha, qui raconte l'éclatement de la vie familiale des Botelho après la prison de Simão. Dans le roman, en effet, Camilo prend le temps de présenter la retranscription qu'il fait de la lettre que Ritinha aurait écrite dans sa vieillesse. Il emploie ces mots : « je vais décrire le simple et douloureux souvenir d'une dame de cette famille comme je l'ai lu dans une lettre il y a quelques mois. » Il est donc possible de remarquer une certaine préparation de la présentation du texte d'une lettre, plus que le romancier ne le fait d'habitude. Mais c'est dans le film que la solennité de la prise de parole atteint son sommet.

Avant de commencer à réciter le texte de sa lettre, Ritinha, jeune fille, arrive dans le plan par une porte placée dans la profondeur de champ, prend une chaise, l'installe dans le premier plan de l'image, s'assoit doucement devant la caméra et là, seulement, commence à parler (image 65). Sa démarche lente prépare alors le terrain pour le déploiement d'un moment narratif intense puisque c'est elle qui annonce la déstructuration de sa famille et, pour la première fois, la condamnation de son frère à la pendaison. Le moment de la prise de parole de Ritinha, méticuleusement préparé dans le film, ne se prête pas à la confusion polyphonique qui domine pourtant une grande partie du récit filmique.

5.1.3. La polyphonie : centre d'intérêt du récit filmique

La polyphonie est l'un des éléments les plus originaux ajoutés par Oliveira au texte de Camilo. Le roman de Camilo est certes déjà polyphonique, surtout par la transcription de lettres écrites à la première personne. Mais c'est l'utilisation des voix *off* et *in*¹⁶⁹, surtout lorsqu'elles se confondent, qui singularise profondément la polyphonie du récit filmique. Cet excès de voix qui peuplent le film *Amour de Perdition* fonctionne comme élément essentiel de la transmission personnalisée du texte déjà polyphonique du roman et aussi de la notion de distanciation et d'objectivation tant recherchée par Oliveira. Si l'on suit le propos de François Jost, cette idée

¹⁶⁹) A. Gaudreault et F. Jost établissent une différenciation entre voix *off* et voix *over* : voix *off* désigne « la voix d'un personnage hors du cadre, mais pourtant dans un espace contigu (le champ-contrechamp) » ; pour définir la voix *over*, les deux théoriciens reprennent les notions de S. Kozloff (*Invisible storytellers*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California, 1988, p. 5) pour qui la voix *over* « provient d'un locuteur invisible situé dans un espace et un temps autres que ceux qui sont présentés simultanément par les images vues à l'écran », *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan 1990, p. 73. Nous nous rallions ici plutôt à la dénomination courante qui distingue voix *off* comme celle d'un personnage ou d'un narrateur n'apparaissant pas dans l'image, et voix *in*, celle d'un personnage à l'image.

d'objectivation liée à la voix *off* d'un narrateur extra-diégétique renforcerait l'idée d'Oliveira de toujours faire un cinéma le plus proche possible de la vérité documentaire :

« la narration hétérodiégétique semble réservée au documentaire : parlant pour la science ou au nom de l'objectivité de l'information, le narrateur se devra de rester anonyme, simple voix sans corps¹⁷⁰. »

Dans *Amour de Perdición*, il y a une alternance d'au moins huit voix qui prennent en charge tantôt la lecture du texte camilien, tantôt la pensée intérieure des personnages ou bien le texte des lettres échangées entre les personnages. Quatre de ces voix correspondent à la voix des personnages (Simão, Teresa, Mariana et dona Rita Preciosa, mère de Simão) et sont plus ou moins directement rattachées aux corps de ces personnages. Ces voix, assez facilement reconnaissables car elles apparaissent également dans les moments de dialogues en voix *in*, lisent les textes des lettres que les personnages envoient et reçoivent ou expriment à haute voix le sentiment intérieur de chacun. Il s'agit donc bien de voix de personnages du récit, mais elles sont utilisées aussi dans une logique de voix *off* puisqu'elles interviennent également lorsque l'émetteur de cette voix n'est pas présent dans le cadre.

Le plus problématique pour le film est l'utilisation des quatre autres voix, dites « extra-diégétiques¹⁷¹ », selon les termes de Gérard Genette, c'est-à-dire celles dont les sources n'apparaissent pas physiquement dans le récit. Ce sont les voix identifiées dans le générique comme celles du Délateur et de la Provision, et deux autres, non identifiées dans le générique, qui apparaissent seulement au début et à la fin du film. La tâche de démêler ces voix appartient alors au spectateur et constitue un exercice presque naturel pour le spectateur filmique, comme le résumait Gaudreault et Jost :

« les mots n'ont pas pour seul rôle d'ancrer l'image et de la compléter ; parce qu'ils sont *prononcés*, ils suscitent aussi une interrogation sur le narrateur verbal, sur sa personnalité, sur son rapport avec la diégèse dont il parle¹⁷². »

Ce rapport entre l'instance émettrice de la voix et la diégèse est central dans un film comme *Amour de Perdición* et, dès le début du récit filmique, s'installe un enchâssement des foyers de lecture des textes. À la première image du film, le document de la sentence du jeune Simão est lu, en premier lieu, par une voix d'homme, qu'il est possible d'identifier comme celle d'un officiel ou fonctionnaire chargé de transmettre la peine d'exil au héros. Par la façon dont elle est donnée à entendre, avec un léger écho, elle est hiérarchiquement moins importante que la voix qui vient la supplanter, celle du Narrateur-délateur. La « voix du Délateur », ainsi nommée au générique,

¹⁷⁰) « Narration(s) : en deçà et au-delà », art. cit., p. 208. Il est néanmoins difficile d'adhérer à toute la pensée de ce texte, notamment en ce qui concerne l'usurpation de la place du spectateur par un narrateur extra-diégétique qui devient « commentateur d'un film qui se fait devant lui », art. cit., p. 209.

¹⁷¹) G. Genette, *Discours du récit*, op. cit., p. 236.

¹⁷²) A. Gaudreault, F. Jost, *Le récit cinématographique*, op. cit., p. 73

reprend le même texte lu par le supposé bourreau et supplante définitivement sa voix par la suite – on cesse d’entendre la voix en écho pour entendre uniquement celle qui est la « vraie » voix *off* du film. La voix du Narrateur-délateur est remplacée, à son tour, quelques secondes après, lorsqu’une voix féminine, « voix de la Providence », reprend les mots dits par la voix masculine – « dix-huit ans... » –, pour introduire un texte issu du prologue écrit par Camilo. La voix de la Providence ne chasse pas définitivement la voix du Délateur, ce qui renforce son caractère accessoire. En moins de cinq minutes de film, trois voix sans corps « s’incarnent¹⁷³ » dans ce court extrait filmique, sans pour autant se dévoiler entièrement. Si la première voix ne sert ici qu’à augmenter le sentiment de confusion lorsqu’elle se mêle aux deux autres, celles du Délateur et de la Providence vont avoir une influence directe dans l’évolution du récit filmique. Oliveira s’est expliqué sur les raisons de nommer le narrateur de son film un Délateur : « j’ai été obligé d’introduire un narrateur-délateur, non pour aider à la narration de l’histoire mais pour mettre à nu les personnages – et les compromettre dans leurs intentions, par la voix même de Camilo¹⁷⁴. » Même si le réalisateur veut faire passer son narrateur pour un ingrat qui dévoile ses personnages, il est incontestable que ce narrateur-délateur s’identifie à l’auteur du roman et accomplit la tâche conventionnelle de faire avancer le récit en annonçant les actions des personnages que l’image, parfois, omet de présenter.

Sur la voix de la Providence, Oliveira ne s’est jamais étendu en explications. Cette voix obéit à un tout autre régime d’apparition et d’utilisation. Elle intervient moins souvent que celle du Délateur et les passages qu’elle récite sont plus condensés. Si pour Mathias Lavin, elle « se manifeste surtout pour présenter le caractère tragique de la destinée des protagonistes¹⁷⁵ », cette esquisse de fonction narrative est vite supplantée par une dimension poétique majeure. En effet, Oliveira octroie à la Providence des textes, certes, écrits par Camilo comme de la narration mais qui ne sont pas directement narratifs ou informatifs. Dans ces morceaux choisis qui correspondent souvent à une appréciation de l’auteur sur un personnage, les traits stylistiques de l’écriture camilienne peuvent être ressentis plus profondément. C’est donc dans une envie de faire d’un texte en prose un texte poétique qu’Oliveira fait répéter souvent à la Providence sa formule initiale, « dix-huit ans, la splendeur rougeoyante et dorée de l’aube de la vie...¹⁷⁶ », extraite du prologue du texte de Camilo Castelo Branco.

La dernière voix *off* est celle du réalisateur lui-même, lorsqu’il dit un commentaire de Camilo sur la genèse d’*Amour de Perdition* qui provient d’un ouvrage de mémoires de l’écrivain.

¹⁷³) Le terme d’incarnation est proposé par Gaudreault et Jost pour différencier la manifestation de la troisième personne en littérature, « une voix anonyme, sans identité, sans corps », et au cinéma, une voix « incarnée », *Id*, p. 72.

¹⁷⁴) Entretien de Manoel de Oliveira, J.-L. Passek (dir.), *Le cinéma portugais, op. cit.*, p. 166.

¹⁷⁵) *La parole et le lieu, op. cit.*, p. 60.

¹⁷⁶) *Amour de Perdition*, traduit en français par Jacques Parsi, Paris, Babel, 2000, p. 23.

Mathias Lavin a remarqué « l'effet de signature¹⁷⁷ » de cette intervention du réalisateur à la fin du film. Il s'agit en réalité d'une double signature puisque le passage est effectivement signé à l'image par Camilo Castelo Branco (image 66). Il faut voir dans cette démarche d'Oliveira une évidente volonté d'identification avec l'auteur adapté, tout comme celle qui le lie à José Régio dans le court métrage *Les peintures de mon frère Júlio*. La voix du réalisateur, plus facilement identifiable, ne se mélange pas non plus aux autres voix du récit, à l'exemple de celle du bourreau.

5.1.4. La prise de distance dans la confusion des voix

« *Why give away one's right to speak ?*¹⁷⁸ »
R. Altman

Dans un film, chaque voix se démarque des autres par son timbre, son intonation, son « grain », selon le terme de Roland Barthes, qui équivaut au « corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute¹⁷⁹. » Si la voix qui lit la sentence de Simão, celle du cinéaste à la fin et celle du Délateur, qui sont des voix masculines, ne se mélangent jamais, celle de la Providence, parce qu'elle se fait plus rare, risque d'être confondue avec la voix des personnages, notamment Teresa, Mariana ou la mère de Simão. Il s'agit ici d'un cas d'imbrication de voix narratives, entraîné par la coexistence, même dans un bref moment, de narrateurs à la première personne et narrateurs à la troisième personne¹⁸⁰.

Dans divers moments d'*Amour de Perdition*, d'ailleurs, la question de base de toute étude sur l'énonciation (« qui parle ? ») mérite d'être approfondie. Il vaut mieux se demander, suivant un conseil d'André Gaudreault, « qui, des diverses instances, parle à ce moment précis du récit », car « tout segment phrastique peut être le fait d'un personnage dont parle un autre personnage, d'un personnage tout court, d'un narrateur-personnage ou encore d'un narrateur¹⁸¹. » Toutes ces instances citées par Gaudreault, ainsi que d'autres qui viennent compliquer le fait narratif du film, sont bien présentes dans *Amour de Perdition*.

L'exemple flagrant de cette imbrication débouchant sur une confusion se trouve dans le rapide face à face entre Simão et Teresa, chacun dans sa chambre et communiquant à travers le vis-à-vis des fenêtres. Leur échange se fait sans l'appui d'une communication verbale ordinaire car

¹⁷⁷) *La parole et le lieu*, op. cit., cf. notamment chapitre 1, L'auteur et la signature, p. 21-42.

¹⁷⁸) R. Altman, « Moving Lips : cinema as ventriloquism », art. cit., p. 77, « pourquoi abandonner le droit de parler ? », je traduis.

¹⁷⁹) R. Barthes, « Le grain de la voix », *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 243.

¹⁸⁰) S. Kozloff reprend la distinction faite par G. Genette, in *Discours du récit* (1972), sur les quatre types de statut du narrateur et applique cette distinction au cinéma dans ce qu'elle appelle « *first-person narrators or 'character' narrators* » et « *third-person narrators or 'authorial' narrators* », *Invisible Storytellers*, op. cit., notamment chapitre 3 et 4.

¹⁸¹) A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 85.

la voix de chacun, ajoutée au plan au moment de la postsynchronisation, exprime les sentiments de chacun tandis qu'ils restent immobiles dans le cadre, bouche cousue et regard fixe vers la caméra. Teresa est la première à apparaître à l'image mais la voix qui est rattachée à son image ressemble à celle de la Providence, entendue quelques minutes auparavant. Le doute concernant la source de cette voix s'installe, ce qui donne à ce plan un effet d'étrangeté et de confusion par rapport à l'émetteur de ces paroles détachées d'une charge informative immédiate.

Cependant, cette impression d'une voix acousmatique est passagère puisque se produit une espèce de « désacousmatisation », bien que légèrement déplacée de son utilisation courante. Michel Chion décrit ce phénomène d'« incarnation d'une voix » comme la « révélation d'une image et en même temps d'un lieu, le corps humain et mortel où la voix va se trouver assignée à résidence [qui] ne se produit pas forcément d'un coup d'œil¹⁸². » Or, dans *Amour de Perdition*, l'assignement de cette voix au corps de Teresa, déjà présent dans le plan, se produit plus vite que dans un coup d'œil – l'œil ne doit même effectuer aucun mouvement –, et sans la révélation d'un autre espace caché jusqu'alors. Deux mots seulement (« Moi, Teresa... ») suffisent pour relier cette voix au corps de l'héroïne et dissiper le doute initial. Aucun mouvement de caméra, aucun « strip-tease progressif¹⁸³ », comme l'appelle Chion, ne se produit dans cette image. Il s'agit seulement d'une prise de conscience foudroyante des prérogatives abstraites dont un corps s'investit. Lorsque l'image montre le contrechamp du plan de Teresa, Simão y apparaît, toujours sans bouger les lèvres, et « parle » plus directement à la première personne, ce qui anéantit tout doute concernant l'origine de cette voix. Les voix de Simão et Teresa peuvent donc être pleinement appelées « voix intérieures », terme que Daniel Percheron qualifie spatialement de voix « *off-in*¹⁸⁴ ».

L'idée qui se dégage de ces moments de dialogue en « voix *off-in* » est celle d'un corps ventriloque, notion qui n'est d'ailleurs pas étrangère au cinéma d'Oliveira et s'inscrit dans cette quête récurrente, surtout à l'époque de la tétralogie, de faire parler un corps hypnotique, sans émotion ou sous l'effet d'une transe. Les corps ventriloques se multiplient dans *Amour de Perdition* et leur apparition est liée à une prise de conscience résignée de l'impossibilité amoureuse. Ainsi, outre les deux protagonistes, Mariana est également atteinte par une attaque de ventriloquie, lorsque la silencieuse amoureuse de Simão se rend compte des vertus de sa rivale Teresa dans sa visite au couvent. L'impression de ventriloquie des corps résiste même lorsque ce corps n'est pas vraiment un corps ventriloque, grâce au statisme du corps des acteurs, comme le montre le « plan-sépulture » de la déclamation de la lettre aux intentions funestes de Simão (image 7). En

¹⁸²) M. Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1982, p. 32.

¹⁸³) *Id.*, p. 33.

¹⁸⁴) D. Percheron, « Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse », *Ça cinéma*, octobre 1973, p. 82. Cette voix peut être qualifiée également de « *off* imaginaire », décrit par F. Chevassu comme « un *off* non connu du spectateur, qu'il va devoir imaginer sans que la simple prolongation logique de l'image montrée puisse suffire à le lui désigner », *L'expression cinématographique*, Paris, Pierre Lherminier, 1977, p. 57.

parlant, l'acteur bouge bel et bien ses lèvres, mais la profondeur de champs et l'immobilité de son corps laissent à peine apercevoir qu'il récite vraiment le texte.

Mais c'est le manque de précision par rapport à l'émetteur d'une parole – le destinataire, nous l'avons dit, c'est toujours le spectateur – qui nous intéresse ici et qui fournit à Oliveira un terrain idéal pour le déploiement de ses quelques parti pris. Le premier est celui de la coexistence affichée du personnage et de l'acteur dans un même corps. Dans *Le Jour du Désespoir*, par exemple, lorsque Mario Barroso, incarnant le personnage Simão, appelle Teresa, le personnage romanesque d'*Amour de Perdition*, par son prénom, les paroles tombent sur l'actrice Teresa Madruga, qui joue, l'espace d'une représentation scénique improvisée, le personnage de Teresa de Albuquerque. L'imbrication entre personnage et acteur, sans que ces deux entités ne se confondent, est dans ce film poussée à son paroxysme, renforcée par le fait qu'actrice et personnage portent le même prénom.

La diversification de la voix émettrice de la parole apparaît plus concrètement lorsque le timbre de la voix est porteur d'indices narratifs et symboliques importants pour la compréhension du récit¹⁸⁵. Dans *Parole et Utopie*, il s'agit d'une tripartition entraînée par les changements d'acteurs qui jouent le personnage principal. Les textes des sermons et des lettres du père Vieira subissent ainsi non seulement l'évolution du timbre de la voix due au vieillissement du personnage, mais aussi la transformation de l'accent du père jésuite. Le personnage commence le film en prêchant dans un portugais typique du Portugal, puisqu'il est joué par un acteur vraiment portugais, et finit sa vie avec un net accent brésilien, celui de l'acteur brésilien Lima Duarte.

Dans *La Divine Comédie* apparaît une variante de la combinaison entre voix *over* et voix *in* identifiée par Gaudreault et Jost comme « deux voix pour un seul corps¹⁸⁶ ». Lorsqu'Oliveira remplace lui-même l'acteur qui joue le directeur de l'asile (Ruy Furtado), il prend soin de ne pas trop se montrer à l'image, en se mettant de dos ou dans un effet de contre-jour. C'est avant tout sa voix, facilement reconnaissable par ailleurs, qui va dénoncer le changement d'interprète. « Deux voix pour un même personnage », donc, pourrait-on dire : cette voix dénonciatrice va aussi jouer contre l'effet de vraisemblance du récit.

La multiplication des foyers émetteurs de parole devient même le thème ou l'enjeu de quelques films. Dans *Mon Cas*, toute l'action de la première partie du film s'organise autour d'une dispute entre les personnages, chacun cherchant à imposer la suprématie de son discours oral. Le réalisateur prouve pourtant qu'il est le seul maître à bord lorsqu'il détruit complètement le discours des personnages de Régio par les manipulations de la bande image et de la bande sonore. De la même façon, dans *Benilde ou la vierge mère*, chaque personnage a une explication pour la

¹⁸⁵) C'est A. Gaudreault et F. Jost qui proposent de penser le timbre de la voix comme indice narratif, *Le récit cinématographique, op. cit.*, p. 74.

¹⁸⁶) *Id.*, p. 76.

mystérieuse grossesse de la jeune fille. Grâce à cette pluralité de versions, ou pluralité de voix, le spectateur n'apprend pas vraiment qui a, en fin de compte, raison.

Le deuxième parti pris entraîné par la confusion ou l'indétermination de la personne qui émet ou reçoit une parole découle de cette confusion première entre émetteurs de parole et concerne la notion de distance par rapport au texte prononcé. Lorsqu'il adapte un texte littéraire ou dramatique, Oliveira ne cesse de répéter qu'il cherche à concentrer toute l'attention du spectateur sur le contenu et la forme de ce texte. Pour cela, il n'hésite pas à changer à sa guise le personnage qui dit une tirade, par rapport à la répartition des rôles établie dans le texte original, et à transformer le texte de la voix narrative romanesque en dialogues. Ce dernier procédé est plus courant chez le réalisateur, notamment lorsque les dialogues se font rares dans le roman adapté, voir le cas exemplaire de *Val Abraham*. Pour Oliveira, peu importe qui prononce une parole ou de quelle façon, à travers la voix *off* ou un dialogue. L'important c'est que le texte soit dit.

Changer le texte narratif ou descriptif d'un roman en dialogues est monnaie courante dans les adaptations cinématographiques et Oliveira utilise ce procédé dans différents films, qu'ils soient inspirés de pièces de théâtre (*Le Passé et le Présent*) ou de romans (*Amour de Perdition*, *Val Abraham*). Cependant, pour échapper à ce changement banal de régime linguistique, Oliveira introduit certaines nuances à ces déplacements. Dans *Amour de Perdition*, le réalisateur s'immisce dans le déroulement d'un texte narratif du roman, lu par la voix *off* du narrateur-délateur, et transforme certains passages du style indirect au style direct. Ce changement est fait totalement au hasard, comme dans la séquence où le jeune Simão revient chez ses parents et avoue son impossibilité de vivre avec son frère Manuel. À trois reprises, au cours de cette brève séquence, le texte lu en voix *off* est interrompu par une soudaine prise de parole diégétique d'un personnage : d'abord la mère de Simão, ensuite le héros et à la fin sa petite sœur. Les morceaux de textes choisis pour Oliveira pour « devenir dialogue » ne sont pas différents de ceux restés en style indirect. Ils sont parfois plus anodins et mystérieux, comme ceux de Ritinha, la petite sœur, qui demande à son frère de « ne pas traîner avec des gens mécaniques ».

Les nuances dans le passage entre style indirect en direct s'accompagne parfois d'une perversion des codes narratifs cinématographiques. C'est le cas de la séquence, citée auparavant, du dialogue « muet » entre Teresa et Simão. L'utilisation qu'Oliveira fait du son et des voix *off* dans ces moments de voix « *off-in* » brouille les notions établies par les théoriciens du son au cinéma et par les narratologues, même celle qui semble simpliste comme celle de D. Percheron. Si l'on part du texte original écrit par Camilo, Oliveira opère alors un double changement de nature puisqu'il transforme le texte du roman, style indirect donc, en dialogues, qui sont, en réalité, des soliloques. Teresa et Simão ne semblent pas dialoguer, chacun envisage uniquement de présenter « son cas », son malheur, au spectateur plus que l'un à l'autre. La frontalité du cadre renforce cette

impression. Toute l'œuvre d'Oliveira est marquée par ce type d'adresse de paroles qui sort de l'univers diégétique et vise le spectateur plutôt que les autres personnages.

C'est dans ce sens que Mathias Lavin se réfère à une « parole vide », lorsqu'il évoque le travail d'écriture de quelques films d'Oliveira, notamment *Le Passé et le Présent* et *Party* : « une parole utilisée par les personnages pour parler d'eux-mêmes ou des autres d'une façon à la faire paraître étrangère, comme si elle tombait toujours à côté de ce qu'elle évoque¹⁸⁷. » Dans le cas de la tétralogie, la « parole vide » se couvre d'une couche de distanciation, et donne naissance à une parole distanciée, refroidie, même si elle utilise les mots de l'amour. Ce que cherche le réalisateur, c'est avant tout à concentrer l'attention sur les qualités poétiques du texte et non sur le *pathos* que les paroles transmettent. C'est en ce sens qu'*Amour de Perdition* est une œuvre essentielle pour comprendre le cinéma d'Oliveira, comme en convient R. Balczuweit :

« les qualités formelles des instruments du langage, et non le récit ou l'histoire, constituent le vrai objet des films d'Oliveira depuis *Amour de Perdition* : le son et ses tonalités, les changements de temps et de rythme [...] en réalité, ce n'est pas que l'histoire qu'il filme, mais le texte¹⁸⁸. »

Même si la transposition d'*Amour de Perdition* est une réussite évidente tout autant qu'une innovation dans l'art de rapprocher cinéma et littérature, Oliveira va attendre presque 15 ans pour s'essayer à nouveau à une adaptation littérale d'un roman. Il choisit *Val Abraham*, d'Agustina Bessa-Luis, comme objet de ce retour à la littéralité du texte.

5.2. *Val Abraham* : une tentative d'adaptation littérale

C'est la volonté répétée d'objectivation et non la volonté d'adapter un texte d'Agustina qui est à l'origine de *Val Abraham*, le film. Selon Jacques Parsi, lors d'un voyage en Normandie, Oliveira cherche à découvrir le fait-divers qui est à l'origine du roman *Madame Bovary*. Le réalisateur cherche alors à partir de la même réalité historique qui aurait inspiré Gustave Flaubert plutôt que d'adapter directement le roman de l'écrivain français. Les quêtes du réalisateur n'ont bien évidemment pas abouti puisque, comme le souligne Parsi,

« chaque village normand aurait eu une Mme Bovary, tout comme dans Vérone on nous montre plusieurs balcons supposés être celui de Roméo et Juliette ; il était impossible de trouver des traces de cette femme¹⁸⁹. »

Viennent ensuite des raisons économiques qui ont rendu impossible l'aboutissement du projet, notamment une autre adaptation du roman de Flaubert, celle de Claude Chabrol (1991),

¹⁸⁷) *La parole et le lien, op. cit.*, p. 86.

¹⁸⁸) R. Balczuweit, « Le Soulier de Satin », C. Overhoff Ferreira (dir.), *O cinema português através dos seus filmes*, Porto, Campo das Letras, p. 184, je traduis.

¹⁸⁹) En interview à l'auteur de cette thèse.

qui venait de sortir en salles. C'est à ce moment-là qu'Oliveira demande à sa collaboratrice d'écrire un roman en transposant l'histoire de *Madame Bovary* dans le nord du Portugal. C'est ainsi que naît *Vale Abraão*, le roman d'Agustina Bessa-Luis.

5.2.1. Le roman de Flaubert comme fantôme textuel

« Sur le plan du style, c'est de la prose faisant ce que la poésie est censée faire¹⁹⁰. »
Vladimir Nabokov

Val Abraham, le film d'Oliveira, au contraire de ce que répètent nombreux textes critiques, n'est pas une adaptation du roman de Flaubert, ni directement ni indirectement. Cette imbrication génétique entre le film d'Oliveira, le roman d'Agustina et celui de Flaubert recèle des relations de transtextualité pour le moins originales. La première de ces relations est celle qui prend en compte les références directes au roman de Flaubert. La « citation¹⁹¹ » apparaît donc lorsque l'Ema d'Agustina et d'Oliveira cite un passage du roman de Flaubert (cf. supra, p. 351). Dans le film, grâce aux spécificités du moyen cinématographique, l'œuvre de Flaubert est aussi présente dans sa matérialité physique. Ema-Leonor lit le livre dans sa jeunesse, moment mis en évidence par un gros plan de la couverture et des premières pages du roman. Cette pratique récurrente de la lecture chez la jeune fille est condamnée avec virulence par la tante Augusta, comme par la belle-mère d'Emma Bovary dans le roman. Filmer un livre est ici, pour Oliveira, l'équivalent de filmer un tableau, puisqu'il existe une nette permutation thématique entre le contenu de l'œuvre romanesque présentée dans sa matérialité et le film.

Si le roman d'Agustina est bel et bien l'hypotexte du film d'Oliveira, la relation qui unit ces deux textes à celui de Flaubert ne relève pas de l'hypertextualité. La relation qui unit *Madame Bovary* au roman d'Agustina et au film d'Oliveira est bel et bien une relation d'intertextualité connue comme « allusion¹⁹² ». Dans le roman d'Agustina comme dans le film d'Oliveira, *Madame Bovary* est un élément diégétique dont parlent les personnages lorsqu'ils comparent la personnalité d'Ema Cardeano Paiva avec celle du personnage de Flaubert. Le roman français est donc présent à travers sa force symbolique qui définit les caractéristiques du personnage principal d'Agustina et d'Oliveira. Pour la romancière comme pour le cinéaste, il ne s'agit pas de « dire la même chose autrement ou de dire autre chose semblablement¹⁹³ » au texte de Flaubert, ce qui serait caractéristique d'une relation d'hypertextualité. Ce qui intéresse Oliveira et Agustina, c'est de

¹⁹⁰) « Madame Bovary », *Littératures I*, Paris, Fayard, 1983, p. 203.

¹⁹¹) Cf. G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹²) *Id.*, p. 8.

¹⁹³) *Ibid.*, p. 15.

travailler sur le personnage-mythe d'Emma Bovary plutôt que de suivre de près son histoire, démarche analogue à celle entreprise dans *La Lettre*, où Mme de Clèves est l'archétype de l'abnégation amoureuse. « La mythification d'un personnage romanesque est toujours contresens, altération et trahison comme toute traduction, en même temps qu'elle permet sa réactualisation symbolique¹⁹⁴ », écrit Alain Buisine. Emma Bovary se prête donc aisément à la relecture à laquelle se livrent Agustina et Oliveira et c'est autour des actions qui composent ce personnage-mythe que se construisent leurs récits romanesque et filmique.

Madame Bovary est ainsi une espèce de spectre lointain qui hante les intertextes romanesque et filmique en déterminant la suite générale de leurs événements (l'ennui, les trahisons, le suicide) sans pour autant conditionner les détails narratifs et descriptifs du roman d'Agustina ni du film d'Oliveira. Le roman fournit la « pleine intelligence » des deux récits non pas par les attitudes individuelles d'Ema, mais par une caractéristique propre à sa personnalité (la femme adultère) et, surtout, par sa destinée. En ce qui concerne la destinée du personnage, le film d'Oliveira paraît plus marqué par l'existence précédente des modèles créés par le roman de Flaubert que par le roman d'Agustina. Le personnage romanesque d'Ema Paiva finit aussi par se suicider, mais Agustina est plus discrète lorsqu'elle évoque une éventuelle mort d'Ema, même dans la description finale de sa chute dans l'eau¹⁹⁵. Oliveira, de son côté, assume les contraintes de sa réécriture d'une réécriture et insiste, parfois très explicitement, sur le destin tragique d'Ema : le gros plan des pieds d'Ema sautant les planches pourries du ponton ; le dialogue entre Simona et Lumières disant qu'Ema « finirait par se suicider », etc. C'est comme si, par l'insistance des références au modèle du comportement « bovarien », Oliveira ne pouvait pas nier que son personnage filmique finirait lui aussi par se suicider. Parce qu'il ne peut cacher la surprise qu'il réserve à son personnage, le réalisateur décide d'insister sur cette mort annoncée et d'en tirer parti.

À force donc d'être filtré par des relectures, le contenu du roman de Flaubert se dilue premièrement dans des processus d'écriture, celui d'Agustina, et de réécriture, celui d'Oliveira. Le thème majeur qui subsiste dans les trois œuvres est celui de l'adultère, qui subit également un changement d'appréciation grâce à l'évolution des temps. Jacques Parsi admet bien qu'« il ne reste rien de l'intrigue et des développements imaginés par Flaubert. L'adultère n'y est pas objet de scandale¹⁹⁶. » Les références au roman de Flaubert sont alors utilisées comme une manière diégétique de tracer d'emblée un destin tragique pour Ema et de faire du film une réminiscence tardive de la tétralogie des amours frustrées.

¹⁹⁴) A. Buisine, « Emma, c'est l'Autre », *Emma Bovary*, Paris, Editions Autrement, 1997, p. 36.

¹⁹⁵) La mort d'Ema est racontée ainsi par Agustina : « Ema n'a pas eu le temps de s'agripper aux bords du bateau [...] Elle coula rapidement, entraînée par le poids de ses bottines, remplies d'eau. Dans une dernière manifestation d'orgueil, elle ne s'est même pas débattue, et n'a pas appelé au secours », je traduis.

¹⁹⁶) J. Parsi, « Filmographie de Manoel de Oliveira », art. cit., p. 51.

Oliveira s'est amusé à commenter les jeux de miroirs entre ces trois œuvres et la dénaturalisation qui fait partie de son processus de création. « Agustina suit Flaubert, ou plutôt, elle ne le suit pas, et moi je ne suis pas Agustina non plus¹⁹⁷. » Nous avons déjà analysé comment les suppressions ou les ajouts qu'Oliveira impose au texte d'Agustina aident à comprendre les relations que le réalisateur établit avec le monde, avec la création cinématographique et avec les auteurs qu'il adapte. L'essentiel désormais est d'inscrire l'analyse de la transposition de *Val Abraham* dans celle d'*Amour de Perdition*, en se demandant comment Oliveira s'approche et s'éloigne du texte d'Agustina Bessa-Luis comme il l'avait fait avec celui de Camilo Castelo Branco.

5.2.2. Entre adaptation littérale et adaptation libre

Le processus de transposition pour le cinéma du roman d'Agustina se situe entre ces deux démarches d'adaptation. Le roman de Camilo offrait certes des conditions favorables à une transposition littérale. Il s'agit d'un texte assez court, avec un grand nombre de dialogues, une présentation chronologique des événements et un nombre réduit de personnages. En revanche, le roman d'Agustina pose tous les problèmes que celui de Camilo évite : c'est un roman long, avec peu de dialogues et de constantes analepses et prolepses. Agustina était consciente de rendre difficile la tâche de transposition d'Oliveira lorsqu'elle écrit *Vale Abraão*. Le réalisateur ne s'est pourtant pas découragé devant les difficultés et propose à son collaborateur Jacques Parsi de commencer le processus de réécriture suivant le modèle de transposition d'*Amour de Perdition*.

Effectivement, si on compare film et roman, pendant la première trentaine de pages, le film d'Oliveira suit de très près les passages narratifs et descriptifs du roman, tout comme il reproduit le peu de dialogues écrits par Agustina. Le réalisateur revient alors à la narration en *off* comme moyen d'atteindre la proximité maximale au texte écrit, procédé qu'il n'utilise d'ailleurs que rarement dans ses longs métrages. Dans ce début de film, les dialogues se font rares, comme dans le roman d'Agustina, et la narration est prise en charge surtout par le commentaire du narrateur. Selon Jacques Parsi, le changement de régime dans l'adaptation est dû à une banale constatation : « vers la page 35 du roman, on avait déjà presque 1 heure de film. Or, le roman compte plus de 300 pages, il n'était alors pas possible de continuer ainsi¹⁹⁸ ». Pendant les 2 heures 40 minutes qui restent, l'adaptation du roman d'Agustina se fait alors selon les paramètres conventionnels des adaptations cinématographiques. Oliveira opère des va-et-vient dans le texte

¹⁹⁷) Propos de Manoel de Oliveira dans le film *Oliveira, l'architecte* (1993), faisant partie de la série *Cinéastes de notre temps* et réalisé par Paulo Rocha.

¹⁹⁸) En interview à l'auteur de cette thèse.

d'Agustina, selon le mode du feuilletage, décrit par Jacques Parsi, pendant lequel le réalisateur ne suit aucune méthode précise, sinon son intuition guidée par le plaisir que tel ou tel passage éveille en lui.

Cette duplicité de traitements de l'hypotexte confère au film un statut unique dans l'histoire du cinéma. La démarche de transposition de *Val Abraham* rejoint en quelque sorte la pratique du montage textuel, où plusieurs hypotextes donnent naissance à un hypertexte unique. Ici, bien évidemment, il s'agit d'un seul hypotexte traité de différentes manières. Cette différence de traitement n'est pas facilement perceptible à l'image, mais elle reste évidente si l'on essaie de calquer le film sur le roman, à travers une lecture-visionnage simultanée, comme l'on peut faire pour la totalité d'*Amour de Perdicion*.

Dans la première heure de *Val Abraham*, le film obéit, à travers la mise en place de « ponctuations et démarcations¹⁹⁹ » propres au moyen cinématographique, à la division en chapitres établie par Agustina Bessa-Luis. La dernière phrase du premier chapitre du roman d'Agustina, par exemple (« Un rossignol chantait à la tombée de la nuit avec une mélodie si extraordinaire qu'elle entraînait l'âme de ceux qui l'écoutaient ») est dite littéralement dans le film par la voix *off*. À la fin de sa lecture, par un effet de montage, Oliveira impose un changement de cap dans le récit, similaire au changement de chapitres dans un roman. Ce moment manifeste le respect d'Oliveira pour le texte d'Agustina, respect non seulement de la littéralité du texte mais de sa macro-ponctuation (blancs, répartitions en paragraphes, en chapitres) et aussi de sa micro-ponctuation.

5.2.3. La tension entre voix *off* et voix *in*

Dans la première partie de l'adaptation de *Val Abraham*, Oliveira paraît vouloir suivre le texte d'Agustina de si près qu'il suit même quelques indications graphiques à travers les signes de micro-ponctuation établis par la romancière. Mais comment transférer pour le langage visuel et parlé des signes typiquement écrits ? Christian Metz se demande « quel est le répondant filmique du point, de la virgule, des deux points²⁰⁰ » et cite, sans beaucoup de conviction toutefois, les qualifications catégoriques d'Henri Agel. Francis Vanoye, de son côté, distingue « les signes de ponctuation écrite et les 'signes' de ponctuation filmique²⁰¹ », sans pour autant aller jusqu'à chercher des équivalents entre eux.

¹⁹⁹) Cf. C. Metz, « Ponctuations et démarcations dans le film de diégèse » (1971), repris dans *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, Paris, Klincksieck, 2003.

²⁰⁰) *Id.*, p. 112.

²⁰¹) F. Vanoye, *Récit écrit, récit filmique, op. cit.*, p. 75.

Ce jeu de transfert au cinéma des composantes formelles d'un texte écrit dans le cinéma est l'une des innovations apportées par Manoel de Oliveira dans ses adaptations littérales. L'apport du réalisateur ne va donc pas dans le sens de la ponctuation décrite par C. Metz ou H. Agel, celle des codes spécifiquement cinématographiques liée notamment au montage, dont Resnais et Bresson sont les grands inventeurs modernes. Il concerne plutôt un élément interne au plan, l'utilisation de la voix-*off*, classée par Vanoye parmi « d'autres procédés ponctuatifs propres au cinéma²⁰² ». Cependant, Oliveira extrapole la simple utilisation de la voix *off* et se concentre sur les relations, tantôt conflictuelles tantôt harmonieuses, entre voix *off*, voix *in* et image.

Dans cette première partie de *Val Abraham*, nous l'avons vu, les dialogues se font rares, et Oliveira, dans le but d'alléger son récit, doit profiter des passages en style direct constants du roman d'Agustina. Dans au moins un de ces moments, il existe un remplacement direct de la micro-ponctuation par l'organisation sonore des voix *in* et *off* dans le plan. C'est la séquence qui comprend la réaction de la femme de Carlos lorsque celui-ci rentre après avoir fait la connaissance d'Emilia. Agustina décrit la première épouse du docteur comme une femme coriace et sexuellement peu attirante. Le moment où elle remarque, chez son époux un changement de comportement, est ainsi décrit par la prose d'Agustina :

« Tout d'un coup, Carlos devint gentil et aimable avec elle. Il lui donna raison en tout. Elle devint méfiante, commença à l'épier. « Il a vu quelqu'un » – pensa-t-elle, avec la lucidité d'un condamné à mort. »

Dans le film, la partie entre guillemets (« il a vu quelqu'un ») est dite par la voix de l'actrice. La phrase narrative précédente – à l'exception de 'commença à l'épier' – et suivante est, quant à elle, dite par la voix du narrateur. Ce moment de changement brusque de timbre (la voix de l'homme est juxtaposée à la voix de la femme) et de registre des voix filmiques (*in/off*) peut être considéré comme l'équivalent filmique du tiret qui sépare les différentes formes de la voix narrative. Oliveira crée ainsi un effet qui contrarie le propos de Metz selon lequel « rien dans le film ne correspond à la ponctuation proprement dite (typographique)²⁰³. » Certes, le tiret du roman est remplacé par un élément abstrait et non figuratif, puisque sonore, mais il est suffisant pour marquer la rupture de l'énonciation et pour infliger à cette prise de parole consécutive l'effet d'étrangeté qui la caractérise.

Il est possible de situer la problématique de *Val Abraham*, et aussi d'*Amour de Perdition*, autour de la tension entre la voix *off* et la voix *in*, toutes les deux aux prises, bien évidemment, avec l'image qui leur sert de support. Ce conflit brise parfois les règles implicites de la grammaire cinématographique, comme celle de l'extériorité absolue de la voix *off* du narrateur extradiegetique.

²⁰²) *Id.*, p. 76.

²⁰³) *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, *op. cit.*, p. 119.

Quand les personnages écoutent la voix off

Qu'il provienne d'un narrateur extra-diégétique ou intra-diégétique, la narration filmique à travers l'intervention d'une voix *off* a été explorée dans toutes ses variantes, tant par le cinéma classique que par le cinéma moderne. Ce dernier a décidément poussé plus loin les possibilités interactives entre voix *off*, image et voix des personnages. Dans *Amour de Perdition* et *Val Abraham*, l'instance narrative extérieure à la diégèse se fait tellement présente que, parfois, il est possible de soupçonner les personnages de l'écouter, de réagir à ses commentaires, d'agir conformément à elle et d'attendre qu'elle s'efface pour commencer à parler.

La séquence de la présentation du personnage de la lavandière Ritinha dans *Val Abraham* est symptomatique de ce phénomène. Au moment où les bonnes se livrent à un jeu de commérage et de flirts, pendant les services domestiques, le narrateur parle du désir sexuel, sujet de discussion récurrent entre les jeunes employées du Romesal. La voix *off* raconte également que Ritinha aussi éveillait la concupiscence des hommes, au moment où la caméra la cadre en train de laver des vêtements (image 67). À ce moment, le jeu de l'actrice garde encore un peu de la légèreté qu'elle partage avec ses compagnes et le personnage ébauche même un sourire, toujours en train de laver frénétiquement. Cependant, continue la voix, lorsque Ritinha a connu « un homme qui lui plaisait, elle n'a pas accepté de l'épouser, en craignant que l'avenir ne lui donne des enfants sourds-muets et que son mari ne se tue de chagrin. Elle décide donc de rester pure, jusqu'à la fin de sa vie. » Au moment où la voix commence à raconter ce triste passage, Isabel Ruth, cadrée en plan rapproché en pleine action, se fige pendant un court moment, les yeux fixés vers un hors-champ venant du haut du cadre. Son agitation s'amointrit lorsqu'elle s'arrête pour « écouter » ce que dit cette voix *off* supérieure. Le raccord regard est explicite. La jeune femme ne se remet à laver avec toute son énergie que lorsque la voix *off* est sur le point de clore l'histoire, moment qui correspond à un grand sentiment d'amertume du personnage car elle bat, avec une force inouïe, un bout de torchon contre son lavoir. À travers des effets de montage sonore et le jeu d'acteur, Oliveira donne la preuve que sa voix *off* n'est pas totalement extérieure à sa diégèse et que, par sa prégnance et son omniprésence, elle peut faire réagir les personnages qui l'entendent.

Ces moments de probables rapports entre la voix *off* et les personnages apparaissent notamment dans la partie de *Val Abraham* adaptée littéralement, lorsque les actions des personnages et la description de celles-ci par le commentaire *off* établissent une corrélation intrinsèque, presque de cause à effet. C'est le cas par exemple lorsqu'Ema va rendre visite aux sœurs Melo. Le personnage de la jeune fille, peu expérimentée avec les astuces du monde comme nous dit le commentaire, est comme une « marionnette » qui suit toutes les indications de la voix :

Ema s'arrête hypnotisée devant le miroir, Ema sourit comme si elle allait mordre, etc. La jeune fille n'est d'ailleurs pas le seul personnage à suivre les indications de la voix *off*. D'une manière générale, dans les adaptations littérales, *Amour de Perdicion* compris, la voix narrative annonce les événements par avance. Spécialiste de l'univers oliveirien, Regina Guimarães va jusqu'à dire que le réalisateur ne croit pas à l'image, puisque dans ses films, la parole renforce souvent ce que montre l'image²⁰⁴. Je dirais plutôt qu'Oliveira croit trop aux images, au point de les soustraire à un usage banalisé en les démarquant de façon radicale par leur symbiose avec les paroles.

À d'autres moments de confrontation entre les actions des personnages et les paroles du narrateur, une espèce d'inertie semble prendre possession des premiers, qui attendent passivement que la voix *off* finisse de parler pour prendre eux-mêmes la parole. Lorsque le gendre vient se plaindre d'Ema à son beau-père, les corps de Carlos et Paulinho Cardeano sont dans cet esprit d'attente. Assis tous les deux côte à côte dans le salon du Romesal, Carlos fume une pipe, pendant que Paulinho, visiblement impatient, tapote légèrement ses doigts contre ses bras croisés. La voix *off* prend alors le temps de décrire la nature superficielle de leur relation, les escapades sexuelles de Carlos avec ses infirmières et ébauche même un début d'analyse psychologique d'Ema – phrase typiquement agustinienne. Ce n'est qu'au bout de presque une minute de commentaires en voix *off* que Carlos prend la parole, au moment exact où la voix du narrateur cesse de résonner. Il s'agit, bien évidemment, d'un recours narratif créé au moment du montage qui, dans *Val Abraham*, est devenu l'une des marques stylistiques du film, comme celle, décrite précédemment, selon laquelle le son anticipe les images²⁰⁵.

Ces moments d'attente des acteurs sous la suprématie de la voix *off* sont renforcés dans *Amour de Perdicion* par l'immobilité totale, traitement radical du corps des acteurs employé par le réalisateur à l'époque. Ces moments d'arrêt corporel donnent à quelques plans du film de 1978 un étrange effet d'« arrêt dans l'image », où seul le son assure la continuité du déroulement de la bande image.

Parole-texte et image-support

La séquence de discussion entre Paulinho et Carlos dans *Val Abraham* est précédée d'un plan qui marque ce constat de la soumission des images aux sons, caractéristique d'une majorité de films oliveiriens. Après la fuite d'Ema, irritée, de chez Pedro Lumières après un de leurs nombreux tête-à-tête, Oliveira nous donne à voir un plan de l'entrée de la maison de l'ami d'Ema.

²⁰⁴) Commentaire proposé lors du colloque Manoel de Oliveira, *L'invention cinématographique à l'épreuve de la littérature*, 13 et 14 novembre 2008, Université Paris 7.

²⁰⁵) Voir les propos de Valérie Loiseleux, annexe II.

Il s'agit d'un plan tout à fait banal, cadrant le portail en profondeur de champ et de grands arbres qui font de l'ombre sur le petit chemin en terre battue. Sans charge narrative ou descriptive immédiate, ce plan sert uniquement de support à une « parole-texte²⁰⁶ », c'est-à-dire à un passage du texte d'Agustina traitant de ce qu'est la pureté pour Ema.

Pour Michel Chion, le son de la parole-texte « a une valeur en soi, capable comme celui du roman de mobiliser, par le simple énoncé d'un mot ou d'une phrase, les images de ce qu'il évoque²⁰⁷. » L'assertion de Chion nous dit, implicitement, que l'image qui accompagne cette « parole-texte » n'a pas grande valeur narrative et c'est l'image qu'elle évoque, mentalement ou concrètement, qui importe. Chez Oliveira, le plan qui permet aux paroles d'un texte de se déployer sans qu'il recèle en lui-même un intérêt narratif quelconque configure ce que l'on pourrait appeler une « image-support ». Le terme support est ici employé dans son sens premier, car à ces moments, l'image devient vraiment un socle, un appui, voire un prétexte pour que le son, ou plus précisément les mots d'un texte littéraire puisse se déployer. L'œuvre d'Oliveira est remplie de ces « images-support » comme nous le montrent les analyses réalisées jusqu'ici : les plans des chaussures de Piccoli dans *Je rentre à la maison*, les plans de mer et ceux des façades d'églises dans *Parole et Utopie*, etc. Mais c'est dans les adaptations littérales que ces « images-support » prennent toute leur envergure, lorsque le texte littéraire s'amarre à l'étirement temporel de l'image filmique à travers le montage pour y déployer toutes ses caractéristiques narratives et stylistiques.

Amour de Perdition et *Val Abraham* sont effectivement des films formés, en grande partie, par ces « images-support ». Dans *Amour de Perdition*, ce sont celles des plans avec un arrêt dans l'image, comme celles de l'assassinat du cousin Baltazar, par exemple ; ou encore celles où la caméra opère un travelling optique et recadre une partie du décor ou un objet de scène (l'encrier de Simão, la fenêtre de chez Teresa, les grilles de chez João da Cruz). Mais c'est dans *Val Abraham* que les « images-support » gagnent en représentation formelle en mettant l'accent sur différents types de hors-champ. D'abord, en jouant avec le hors-champ contigu comme le plan du chien de chez Ema lorsque Carlos part de chez la jeune fille (image 43, plan 1). Venu lui faire la cour, Carlos est totalement ignoré par Ema, ce qui le rend furieux. Chagriné, il saute dans sa voiture et part en jurant de ne plus jamais revenir. Pendant que la voix *off* décrit ce passage, avec la fidélité habituelle à la lettre agustinienne, ce que montre l'image est un plan anodin du chien Jordão – appelé ainsi également dans le roman – qui s'amuse d'abord de l'agitation autour de lui avant de poursuivre un petit chat qui apparaît à l'image.

Ensuite, la « parole-texte » peut faire référence à un hors-champ temporel appartenant au passé diégétique, comme c'est le cas dans le plan de la façade du Vésuve, maison familiale de

²⁰⁶) M. Chion, *Un art sonore, le cinéma, op. cit.*, p. 65.

²⁰⁷) *Id.*

Fernando Osório, l'un des amants d'Ema. Ce plan fixe de presque 1 minute, sert non seulement à appuyer la description de l'ambiance passée de la maison où Ema trouve refuge mais aussi à décrire, en détail, les relations entre l'ancienne maîtresse de maison et ses trois maris défunts. C'est aussi à un passé diégétique, cette fois plus détaché d'un rapport spatial avec les objets de l'image, que fait référence le texte qui « peuple » le gros plan de la cage d'oiseaux. Alors que les deux petits oiseaux sautillent dans leur cage, la voix du narrateur raconte ce qu'est devenu Nelson, l'ex-séminariste amoureux d'Ema, et obligé de se marier à une femme, morte prématurément, qui l'a comme laissé en héritage à sa meilleure amie « comme on lègue un collier de perles ».

Finalement, *Val Abraham* se clôt sur un exemple magistral d'« image-support » qui va chercher cette fois sa source sonore dans l'avenir diégétique. C'est le dernier plan du film, un plan fixe qui montre l'eau noirâtre du Douro, le côté du ponton et la partie inférieure d'un bateau (image 43, plan 2). Ema vient de se suicider et le plan ne bouge pas d'un centimètre après la chute de la jeune femme. C'est une image absolument immuable, castratrice de la pulsion scopique du spectateur – on ne verra pas le cadavre d'Ema, ni ses funérailles – qui ne sert qu'à abriter les dernières paroles du texte littéraire devenu texte filmique : le chagrin et la mort de Carlos Paiva. La représentation de ce moment est brutalement chassée de l'image filmique – une image du chapeau d'Ema flottant sur l'eau avait été tournée, mais éliminée au montage – par la surpuissance de la parole déclamatoire, parole agustinienne devenue parole oliveirienne.

La tension devient conflit : la mutilation du dialogue

Avec une telle prépondérance du son sur l'image dans *Val Abraham*, il n'est pas étonnant que les relations entre la voix *off* et la voix des acteurs tournent facilement au conflit. Cela se produit lorsque cette première, grâce à son omniprésence, intervient pour compléter ce que le personnage est en train de dire – le forçant ainsi à se taire – ou même pour intervenir au milieu d'une tirade, en lui coupant la parole. Le premier cas est celui de la discussion quasi-humoristique entre Ema et Lumières autour des pellicules. Lorsque la voix du narrateur intervient dans le plan, les deux acteurs s'immobilisent. L'échelle varie alors d'un gros plan à un plan d'ensemble : on voit chacun assis sur un fauteuil pendant que la voix du narrateur raconte l'histoire que Lumières devrait raconter à Ema. Visiblement, l'hôte ne le fait pas car aucun mot ne sort de sa bouche. C'est la voix *off* qui, après avoir annoncé qu'il s'agit d'une histoire racontée par le personnage, raconte elle-même l'agonie d'une tante de Pedro Lumières qui a fait venir une coiffeuse sur son lit de mort. Ce n'est que lorsque la voix permet au personnage de reprendre la parole que Lumières élucide la raison de son commentaire : il voulait parler d'un sentiment de volupté lié à la mort. Ce

moment marque, en outre, une autre manifestation de l'intervention directe qu'exerce Oliveira sur la nature du texte d'Agustina. Le réalisateur obéit, *a priori*, au passage du style direct au style indirect, mais ne se prive pas d'imposer une distinction avec le texte de base lorsqu'il redonne la parole à son personnage pour qu'il finisse son histoire.

Le conflit entre voix *in* et voix *off* est plus explicite encore au début du film, lorsque le commentaire intervient abruptement dans le dialogue, sans le faire disparaître complètement. Lorsqu'Ema et son père rencontrent pour la première fois le « médecin-agriculteur » Carlos Paiva, le commentaire interrompt les paroles admiratives du vieil homme pour décrire son état physique : « Paulinho Cardeano se plaignait de douleurs ». La voix du père d'Ema continue néanmoins d'être entendue, plus basse que celle du narrateur, tandis que l'homme, loquace, bouge frénétiquement sa tête. Dans ce passage, la synchronie entre la voix *off* et la voix *in* est parfaite car la voix du narrateur s'efface juste au moment où le personnage entame une conversation sur le sujet dont parlait le narrateur. Le personnage répète alors ce que le narrateur avait dit précédemment, dans un effet, très courant dans les films oliveiriens, de dédoublement exact de la parole entre le personnage et la voix *off*.

Le conflit d'apparition entre voix *off* et voix *in* continue dans la même séquence. Dans le plan suivant, lorsque Carlos et Paulinho retrouvent des parents communs, la voix du narrateur interrompt encore une fois la tirade du personnage et retrouve son omnipotence dans la narration. Cette fois-ci, ce n'est pas un plan sur Paulinho qui est donné à voir, mais un plan sur Ema qui montre tout son ennui pour cette conversation. La voix de son père, ainsi que les bruits de verres et couverts, sont entendus dans le hors-champ. La voix du narrateur intervient une troisième fois dans ce bref extrait lorsqu'elle raconte l'expression de quasi-indifférence que Carlos a laissée sur Ema : son utilisation est ici moins conflictuelle et plus en consonance avec son emploi tout au long du récit. Ces moments d'interruption du dialogue par la voix *off* dans *Val Abraham* font partie de ce que Gaudreault et Jost appellent « une mutilation du dialogue²⁰⁸ ». La possibilité de mutiler un dialogue, en effaçant complètement ou non la voix *in*, découle directement de la suprématie de la voix *off* du narrateur dans ces moments de collision entre les deux registres d'énonciation.

Cependant, il arrive aussi que cette voix du narrateur sorte de son extériorité d'instance narrative surplombante et intègre l'histoire racontée dans un jeu de multiplicité d'emploi. En agissant ainsi, Oliveira brise la règle, issue de la littérature, selon laquelle « passer de la voix *over* du narrateur à la voix *in* des personnages, c'est souvent glisser [...] du discours indirect au discours

²⁰⁸) *Le récit cinématographique, op. cit.*, p. 75.

direct²⁰⁹. » C'est cette pluralité d'emplois de la voix du narrateur qui donne à cette instance narrative une place centrale pour comprendre les enjeux esthétiques et narratifs du film.

5.2.4. Le narrateur : entre omniscience, révérence et lacune

La qualité de narrateur omniscient dans *Val Abraham*, le film, est directement empruntée au roman d'Agustina. Rendre un narrateur filmique aussi présent et maître d'une histoire que son homologue littéraire est sans doute la marque d'une grande proximité entre film et texte adapté. Chez Oliveira, le phénomène prend corps notamment dans les adaptations littérales, comme nous l'avons vu pour les exemples cités issus d'*Amour de Perdition* et la plupart de ceux du *Val Abraham*.

Puisque l'utilisation de l'instance narrative singularise à un tel point *Val Abraham*, il est impossible d'échapper à un besoin de qualification théorique. L'omniscience de ce narrateur pourrait nous pousser à le comparer à la figure du grand imagier d'Albert Laffay, ce montreur d'image, « personnage fictif et invisible qui dirige notre attention d'un index discret sur tel ou tel détail²¹⁰. » Ou bien, à son homologue théâtral, le « maître de cérémonies » décrit par Gaudreault comme celui qui « dict[e] à certains personnages, en cours de représentation, les gestes qu'ils doivent poser²¹¹. » Ces deux dimensions ne sont pas ignorées dans la conception du narrateur filmique de *Val Abraham*. Cependant, dans le cadre d'une étude poétique, l'essentiel est de se rendre compte de la relation prolifique qui donne naissance à cette instance narrative, figure mixte qui tient autant de son foyer de création filmique que de sa source littéraire.

La voix du narrateur dans *Val Abraham*, on le sait, est celle de Mário Barroso, figure polymorphe du cinéma portugais : acteur, réalisateur et chef opérateur. Barroso est le chef opérateur de six longs métrages d'Oliveira et joue dans trois – outre *Francisca* et *Le Jour du Désespoir*, il apparaît aussi rapidement dans *La Cassette*. Son cumul de postes au sein d'un même film (directeur de la photographie et acteur dans *Le Jour du Désespoir* ; chef opérateur et narrateur dans *Val Abraham*) est sans doute une entreprise inédite dans l'histoire du cinéma. Cette multi-présence de Barroso dans *Val Abraham* a une grande influence dans la perception du statut de ce narrateur. Comme l'affirme Laurent Jullier, « l'espace de locution sera soumis aux mêmes investigations » autour des niveaux d'extériorité de la voix du narrateur²¹². Autrement dit, en plus de se demander « qui parle ? » et « quel est le rapport de cette personne qui parle à l'histoire et aux personnages ? », il faut aussi se poser la question « d'où cette voix émane ? »

²⁰⁹) *Id*, p. 74.

²¹⁰) A. Laffay, *Logique du cinéma, op. cit.*, p. 81-82.

²¹¹) A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique, op. cit.*, p. 89.

²¹²) L. Jullier, *Les sons au cinéma et à la télévision*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 154.

Si l'on prend en considération la participation de Mario Barroso dans les processus créateurs qui donnent naissance au film, on pourrait dire qu'il est à la fois l'« œil » et la « voix » du film, présent – ne serait-ce qu'à travers sa voix – dans les différents moments de la chaîne de création filmique : les prises de vue, le montage et la projection. Cette comparaison est certes primaire, voire naïve, et ferait bondir plus d'un narratologue²¹³. Dans l'étude de la poétique filmique, cette question peut néanmoins s'avérer très prolifique, puisqu'elle renforce les qualités d'omniscience et de manipulation du narrateur-commentateur. Si Barroso, le chef opérateur, est aussi la voix qui commente le film, cela rattache définitivement le narrateur comme responsable de la narration et aussi de la « monstration », en faisant de lui un « monstateur », par analogie avec le « monstateur premier », le réalisateur. Le propos de Gaudreault, inventeur par ailleurs de la notion de monstration, prend alors tout son sens dans la personne du narrateur-monstateur qu'est Barroso lorsqu'il affirme que :

« Parce que le monstateur, tout monstateur, a le 'nez' collé sur le *hic* et *nunc* de la 'représentation' qu'il est capable d'ouvrir cette brèche dans le continuum temporel. Ce qu'il me présente maintenant a beau s'être produit avant qu'il ne me le montre, sa monstration, en tant que procès, est une 'narration' simultanée rigoureusement synchrone [...] je vois *maintenant* [...] extra-muros, ce que le narrateur-adjurant a vu avant moi, intra-muros. C'est lui qui re-met, devant mes yeux, dans l'ordre qui lui sied, ces événements qui se sont *déjà* produits²¹⁴. »

D'un autre côté, la voix du narrateur possède un ancrage littéraire qui se déploie aussi à deux niveaux. Mário Barroso a été, nous l'avons vu, l'interprète attitré de Camilo Castelo Branco dans la filmographie d'Oliveira. Sa voix est donc directement attachée à la personne de l'écrivain. Laurent Jullier évoque une « compétence extra-filmique » pour expliquer la capacité à reconnaître « les traits du visage du locuteur [...] le cas de l'acteur célèbre, identifié au seul timbre de sa voix²¹⁵. » Barroso n'est certes pas un acteur célèbre mais son attachement dans l'univers oliveirien à l'auteur d'*Amour de Perdition* permet aisément l'identification de la voix de l'acteur à celle du romancier. Camilo est également l'un des auteurs les plus importants pour la formation d'écrivain d'Agustina Bessa-Luis, une voix littéraire issue d'un monde culturel et social à laquelle la romancière et le cinéaste n'ont pas cessé de s'identifier pendant leurs carrières. La personne d'Agustina Bessa-Luis est donc doublement présente dans le film. D'abord, à travers la voix de Barroso, par le rattachement de celle-ci au maître littéraire de la romancière que fut Camilo. Deuxièmement, à travers la lecture parfois « brute » de passages intouchés de son texte. Agustina apparaît alors dans le film à travers le style de son écriture, par le biais de ce que Ropars-

²¹³) M. Bal, en commentant la typologie des figures du récit établies par G. Genette, notamment celles liées à la voix, explique que « la distinction entre 'qui voit' et 'qui parle' est essentielle et [qu]'elle fait avancer très réellement la théorie narratologique. La confusion entre ces deux instances n'a jamais été réellement dénoncée explicitement, et jamais son remède n'a été présenté avec tant de clarté », « Narration et focalisation », *Poétique* n° 29, février 1977, p. 107.

²¹⁴) A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, op. cit., p. 110-111.

²¹⁵) *Id.*, p. 155.

Wuilleumier appelle la trace de l'écriture ramenée dans le champ de la parole, grâce à la lecture que le film fait du texte en le réécrivant²¹⁶. Écriture et lecture s'imbriquent donc une fois de plus et, ici, la réécriture proposée par Oliveira est certainement une façon singulière non seulement de comprendre le texte d'Agustina Bessa-Luis mais aussi d'entendre sa « voix » unique de romancière, c'est-à-dire son style d'écriture.

Puisque c'est à travers la lecture qu'il nous est donné de sentir un peu de la romancière dans le film, le narrateur est la pièce maîtresse dans ce transfert du littéraire vers le filmique. Le narrateur dans ce film n'est pas seulement un commentateur. Il est avant tout un narrateur-lecteur, lorsqu'il s'adonne à une lecture personnalisante et personnelle du texte du roman. Personnalisante car elle prend en charge la « présence » de diverses personnes (Agustina, la romancière ; Camilo, le maître ; Barroso, le corps présent). Personnelle car l'intonation et le timbre de la voix de Barroso sont le moteur implicite du rythme du film. La narration se fait alors musique, musique qui commande le montage des séquences. Le rythme interne du film, de ses plans, est donc composé en grande partie par le rythme de la narration. Lorsque cette voix prend le temps de jouer à séparer les syllabes (« la femme de Carlos avait un *im-pe-ti-go* aux doigts... »), elle finit par conditionner la durée de chaque plan à son rythme phonique. Cela renvoie à la thèse établie d'Andrei Tarkovski selon laquelle c'est un élément interne au plan, le temps fixe en lui, et non la longueur des morceaux montés, qui conditionne le rythme du montage²¹⁷.

La matérialité du texte est également en cause ici, non dans la présentation physique des caractères typographiques qui composent un langage, mais plutôt dans une sorte de « matérialité phonique » du langage oral. Cela advient grâce à la clarté presque métallique que Barroso confère à ses paroles, une clarté hautement valorisée par Oliveira et qui a déterminé la participation de quelques acteurs dans ses films (Barroso, Cintra). C'est cette même matérialité phonique qui joue également dans les accents divers des acteurs d'Oliveira : Mastroianni dans *Voyage au début du monde* ; Irène Papas, dans *Party* ; les acteurs portugais jouant en français, notamment Trêpa (le barman) et Buisel (la vieille prostituée) dans *Belle Toujours*. Dans le cas de *Val Abraham*, la clarté de l'expression orale est le point névralgique sur lequel s'appuie la réussite de la transmission du texte d'Agustina à l'intérieur du dispositif filmique. La romancière trouve alors un lecteur à la hauteur de son texte, celui qu'Oliveira avait transformé en la voix cinématographique de Camilo Castelo Branco.

Il est donc possible de constater que la voix du narrateur de *Val Abraham* n'est pas la voix complètement anonyme d'un narrateur extra-diégétique, encore moins une voix impersonnelle,

²¹⁶) « Le film contient le texte qu'il lit en réécrivant, le texte retient la trace du film, à ouvrir dans le film. », Ropars-Wuilleumier, *Écraniques*, op. cit., p. 174. Les considérations de la théoricienne doivent néanmoins être prises avec précaution étant donné la nature singulière des relations établies entre texte et film dans son objet d'étude, le film *Aurélia Steiner* (Marguerite Duras, 1979).

²¹⁷) A. Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 138.

qui se contente de narrer l'histoire d'un point de vue extérieur. Il ne peut néanmoins pas non plus être qualifié de narrateur intra-diégétique ou de narrateur-personnage pour des raisons flagrantes. Le narrateur de *Val Abraham* est donc une figure hybride, une entité mixte prise entre la pleine connaissance de ses traits physiques et psychologiques et l'anonymat complet grâce à sa non-présence physique dans l'image filmique. La puissance de ses paroles est capable d'influencer l'acte de montage du réalisateur dans les cas des personnages qui « entendent » la voix *off*, qui agissent selon elle ou qui y réagissent.

L'omniscience du narrateur de *Val Abraham* se manifeste également lorsqu'il se met à la place des personnages pour révéler, expliciter ou répéter leurs pensées. Selon François Jost, il s'agit là d'un procédé assez banal dans les narrations filmiques, où « le texte *off* pourra adopter tous les types de focalisation [...] le commentaire *off* oscillera sans cesse entre la focalisation interne pour exprimer les pensées du héros [...] et la focalisation externe²¹⁸. » C'est pourtant dans une optique de respect du texte adapté qu'Oliveira singularise l'utilisation de ces changements de focalisation.

Ce phénomène se produit notamment à deux reprises dans *Val Abraham*. La première fois, la voix *off* du narrateur est chargée de dire à haute voix une « pensée » qui n'appartient même pas à un personnage « réel » du récit, l'ancienne maîtresse du Vésuve, ancêtre de Fernando Osório, aperçue uniquement à travers une photographie accrochée au mur. « Madame » (elle est appelée ainsi) n'est pas un personnage ordinaire, mais une figure muette qui plane au-dessus des personnages et dont on parle souvent dans les récits romanesques et filmiques. Lorsqu'Ema part du Vésuve pour fuir son amant, elle est appelée silencieusement par le regard émanant du portrait de « Madame », devant lequel elle s'arrête et qu'elle regarde fixement. La caméra montre alors la photo en gros plan et la voix du narrateur intervient pour dire : « Va, ma fille. Je suis là pour le recevoir. Cet âne qui ne mérite pas ton ignominie ! » S'installe alors un phénomène proche de la ventriloquie, certes légèrement déplacé, que l'on pourrait appeler « ventriloquie mentale », car si la personne sur la photographie n'est pas censée parler, elle n'est pas censée non plus avoir ses pensées explicitées par le narrateur. À travers l'organisation formelle de la séquence, il est possible d'avoir le sentiment qu'il s'agit vraiment d'un dialogue entre Ema et le portrait de « Madame », ce qui s'inscrit dans le souci d'Oliveira de donner des caractéristiques humaines à des objets inanimés (cf. supra chapitre III, p. 199-200). Ce moment est néanmoins révélateur d'un pari plus osé. Oliveira vise à investir le narrateur filmique d'un pouvoir d'omniscience que seul le narrateur littéraire peut avoir. Ce rapprochement relie ontologiquement film et roman, tout autant qu'il donne au narrateur du film un pouvoir rarement imaginé dans les récits filmiques.

²¹⁸) « Narration(s) : en deçà et au-delà », art. cit., p. 208.

Ce changement de point de vue sonore, que F. Jost appelle « auricularisation²¹⁹ », est semblable au phénomène déjà étudié d'un personnage qui intervient au milieu de la narration *off*. Ici, la tension entre les deux voix est estompée car ce « personnage-portrait » ne possède pas de présence physique, et par conséquent, pas de voix diégétique. Encore une fois, Oliveira suit fidèlement les orientations sémiotiques du texte d'Agustina, car le rapide monologue de « Madame » est donné, dans le roman, par la simple inclusion de guillemets dans un passage en style direct, au milieu d'un paragraphe narratif.

Oliveira pousse ce pouvoir du narrateur à dire les pensées du personnage même lorsque celui-ci est un personnage à part entière et possède donc une voix dans la diégèse. C'est le cas de la réaction que Carlos aurait eu en partant, déçu, de chez Ema. Là, on remarque un traitement diamétralement opposé à celui de la réaction de l'épouse de Carlos (le « il a vu quelqu'un » déjà commenté). La tirade de Carlos – « Pour qui se prend-elle ?, pensa-t-il » –, est donnée, dans le roman d'Agustina, entre guillemets et au milieu d'un passage narratif. Dans le film, elle est prise en charge par la voix du narrateur, qui ne se prive pas de changer légèrement l'intonation de sa voix lorsqu'il va dire les propos de Carlos. Le choix de se servir d'un « quoting²²⁰ » au lieu de rendre au personnage ses propres paroles s'explique par le fait que les images du départ de Carlos restent dans le hors-champ. Ces deux moments sont le signe d'un conflit, étudié par les narratologues J. Pouillon, T. Todorov et A. Gardies, entre le voir et le savoir. Puisque le narrateur est non seulement le donneur du récit mais aussi son monstreur (voix et œil de Mário Barroso, on s'en souvient), il peut se permettre de connaître ce que pensent les personnages et de dire à haute voix ce qu'ils sont en train de penser – même s'ils sont déjà morts.

Malgré ses preuves d'omniscience, numériquement nombreuses, le narrateur de *Val Abraham* peut parfois cesser d'être un « méga-narrateur » et descendre de son piédestal pour prendre la place d'un simple spectateur. Il devient alors ce que François Jost appelle un « narrateur lacunaire²²¹ » et reconnaît son doute par rapport au récit ou aux personnages. Ce phénomène concerne les modes de focalisation ou de prise de conscience d'une situation du récit, notamment le classique schéma littéraire de T. Todorov : narrateur > personnage ; narrateur = personnage ; narrateur < personnage²²². Ici, il faut ajouter une troisième instance de connaissance, le spectateur, comme le propose André Gardies lorsqu'il élabore un chemin à six combinaisons d'après celui de Todorov²²³.

²¹⁹) Cf. *L'œil-caméra*, *op. cit.*, notamment chapitre 2.

²²⁰) Cf. A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, *op. cit.*, p. 149 : les narrateurs se servent du *quoting* lorsqu'ils « accueillent au sein de leur discours narratif, des discours d'autrui » en « cédant » la parole à un personnage de la fiction, « en apparence du moins, car c'est toujours *lui* qui parle, même pour *l'autre* ».

²²¹) F. Jost, « Règles du Je », *Iris* n° 8, 1988, p. 116-117.

²²²) T. Todorov, « Les catégories du récit littéraire », art. cit., p. 142.

²²³) A. Gardies, *Le récit filmique*, *op. cit.*, p. 108.

Les trois instances de connaissance qui opèrent dans un récit se heurtent dans une séquence particulière de *Val Abraham*, celle du plan large de la propriété que l'on appelle Vésuve – qui est encore un cas d' « image-support » – qui ouvre la séquence du dîner entre Ema, Osório et leurs invités. En suivant encore une fois le texte romanesque, le narrateur spéculé sur le passé glorieux de la maison, qui aurait reçu la diva Banti, et raconte les réactions d'Ema, qui se souvient plutôt de sa maison familiale à elle. Toujours dans ce plan large, une autre voix d'homme, également *off*, intervient pour se plaindre, certainement à un petit public qui l'écoute, d'une « époque où tout est absorbé par la vulgarité. » Cette voix nous est donnée à entendre vraisemblablement au milieu d'un discours, puisqu'elle fait référence à un sujet précédemment évoqué, le théâtre lyrique et que la tirade commence par « puisqu'on parlait ... ». Une troisième voix d'homme intervient à la fin du discours de la deuxième pour manifester, à la manière d'un chanteur lyrique, son accord : « Hélas !!!! », fredonne-t-il légèrement. La voix du narrateur revient alors et pose la question, déterminante pour la compréhension du rôle du narrateur, « Qui sont ces deux invités ? » Cette question matérialise la confusion entre voir et savoir au sein du récit.

À ce moment, Oliveira brise encore une fois les classifications théoriques, notamment celles des combinaisons entre voir et savoir chez le personnage, l'énonciateur et le spectateur, proposées par André Gardies d'après T. Todorov : « En = Sp < P²²⁴ ». Cette combinaison, qui prévoit que l'énonciateur en sait autant que le spectateur et tous les deux moins que le personnage, est, selon Gardies, « impossible puisqu'elle revient à admettre qu'un personnage pourrait en savoir plus, sur le monde diégétique, que l'énonciateur²²⁵. » Or, dans *Val Abraham*, cela arrive, ne serait-ce que pendant le bref moment de la question du narrateur. De toute évidence, Ema et Osório savent qui sont les deux invités, ce qui est ignoré *a priori* par le narrateur et, par conséquent, par le spectateur, puisque nous ne voyons même pas leurs visages. L'incertitude du narrateur dure néanmoins peu et il prend la relève pour présenter, par la suite, les deux invités.

Cette ignorance n'est sûrement pas due à la « focalisation zéro²²⁶ » de la caméra, car, on l'a vu, le narrateur-monstrateur n'a pas besoin d'être « sur la scène » pour connaître les détails des actions et pensées des personnages. Elle s'explique plutôt par la prise de liberté dans l'adaptation du roman d'Agustina. Le personnage filmique du chanteur lyrique Baltazar a été inventé de toutes pièces par Oliveira, vraisemblablement à partir d'une référence d'Agustina aux « chanteurs célèbres qui étaient invités pour se présenter au Vésuve ». La description que fait la voix *off* de Baltazar est, quant à elle, aussi créée par le réalisateur, contrairement à celle de Pedro Dossém, issue directement du texte romanesque.

²²⁴) *Id.*

²²⁵) *Ibid.*

²²⁶) F. Vanoye, *Récit écrit, récit filmique, op. cit.*, p. 144.

François Jost conclut que l'introduction d'un narrateur lacunaire n'exclut pas une « dose de subjectivité²²⁷ ». C'est cette dose de subjectivité, en l'occurrence la sienne en tant que metteur en scène, qu'Oliveira se permet d'introduire, le plus souvent possible, dans le texte d'Agustina. Certes, la fidélité au style et à la lettre de la romancière sont au cœur de l'adaptation littérale, même lorsqu'elle est relative comme dans *Val Abraham*. D'un autre côté, cette dose de subjectivité est pratiquement exclue de l'adaptation d'*Amour de Perdition*, qui est un texte dont Oliveira s'oblige à suivre la chronologie et dans lequel il n'ose guère introduire d'éléments extérieurs. Cependant, ces deux adaptations cinématographiques sont, de façon aussi importante, j'ose l'affirmer, la grande contribution de Manoel de Oliveira à l'histoire du « cinéma littéraire ».

²²⁷) « Règles du Je », art. cit., p. 116.

CONCLUSION

*« Le pays possède (inexplicablement) un cinéaste trop grand pour sa taille.
Donc, de deux choses l'une : soit on élargit le territoire, soit on écourte le cinéaste.
Comme de nos jours, il est difficile d'élargir un territoire,
je suggère qu'on rapetisse le cinéaste en le coupant en tranches
et en le servant froid au public du grand auditorium de la fondation Gulbenkian¹. »*
João César Monteiro

1. Pour un cinéma de collaboration

Étudier la poétique de la collaboration en donnant la parole aux collaborateurs de création de Manoel de Oliveira s'est avéré un travail quasi politique. Inciter ces professionnels à la réflexion sur les processus créateurs du cinéaste et à la remémoration de leurs moments passés à côté du maître a été non seulement une façon nouvelle d'aborder les films mais aussi un acte militant et résistant. Combien d'histoires enfouies, de moments singuliers et de réflexions enrichissantes sur le cinéma nous cachent – aux chercheurs et au public cinéphile – les discours monopolisateurs des réalisateurs ? L'expérience poétique au cinéma n'est pas, ou ne devrait pas être, une exclusivité des cinéastes. Au contraire, étant donné que les réalisateurs sont toujours sollicités pour parler du processus de fabrication des films, leurs discours finissent par être, la plupart du temps, hautement rhétoriques et remplis de clichés. En outre, beaucoup d'entre eux se refusent à partager avec leurs collaborateurs les lauriers des inventions techniques ou esthétiques que leurs films proposent.

Les collaborateurs, en revanche, gardent encore une certaine virginité dans leurs discours. Une espèce d'« organisation chaotique » de leurs pensées les empêche de souffrir de la massification du discours qui atteint de plein fouet les réalisateurs – surtout lorsqu'il s'agit de grandes campagnes publicitaires où le cinéaste est obligé de répéter à longueur de journées les mêmes notes d'intentions et anecdotes sur le tournage. Même lorsqu'il s'agit d'un discours véhiculé par des moyens académiques ou scientifiques, comme les écrits de cinéastes ou les conférences dans les universités, on nous apprend vivement à douter de ce que dit un réalisateur. C'est pourquoi le choix de se tourner vers les collaborateurs de création dans le but de connaître les méandres de la genèse d'une œuvre nous paraît dans ce sens important. Nous revendiquons la décentralisation de l'information et la démocratisation des foyers de réflexion. Tout cela pour le

¹) Texte publié originalement le 10 mars 1972 au supplément littéraire du *Diário de Lisboa* et repris sous le titre de « Le passé et le présent, un nécrofilm portugais de Manoel de Oliveira », *Positif* n° 421, mars 96, p. 37.

bien d'une compréhension globale des processus créateurs et de l'expérience esthétique qui en découle.

Analyser les films en prenant comme base les discours des collaborateurs de création offre un avantage méthodologique considérable. Cette méthode est facilement réutilisable et applicable à l'œuvre d'autres réalisateurs. Pour cela, il suffit simplement que leurs rapports avec les collaborateurs de création se nouent dans la complicité et le partage de visions non seulement du cinéma, mais des arts et du monde en général. Si cette complicité devient le socle même des œuvres de ces cinéastes, cette méthodologie est alors pleinement applicable. Nous ne prétendons néanmoins pas avoir inventé une théorie et encore moins avoir épuisé toutes les possibilités que peut donner l'étude du FAIRE au cinéma. Nous avons cependant conscience d'avoir marché sur un terrain miné, susceptible de heurter la sensibilité non seulement des chercheurs réticents à une approche poétique du cinéma, mais aussi celle des défenseurs du cinéma d'auteur.

Ce travail n'a jamais eu l'intention de nier l'importance du réalisateur dans le processus de création du film. Bien au contraire, cette thèse est née avant tout de la curiosité et de la passion pour l'œuvre d'un cinéaste unique, avant de découvrir les processus de collaboration dans lesquels elle baignait. Nous n'envisageons pas non plus de renier l'importance du cinéma d'auteur dans notre formation de chercheur et de cinéphile. Il est néanmoins indéniable que le narcissisme de l'auteur de films peut parfois gêner la compréhension de l'acte cinématographique dans sa globalité. En évoquant cela, on pense notamment à Frédéric Sojcher, théoricien et cinéaste, qui rêve d'un « cinéma d'auteur impersonnel [...] qui n'emploie pas la première personne du singulier². » Le cinéma de collaboration, que nous défendons ici, est celui de la première personne du pluriel, celui du « nous ». Un cinéma où le collaborateur est non seulement un témoin du faire cinématographique et un interlocuteur privilégié du réalisateur, mais aussi une surface sensible et une présence active dans le processus de création qu'il intègre – et qui l'intègre. Les exemples d'Oliveira, d'Alain Resnais, d'Eric Rohmer et d'autres cinéastes de collaboration sont la preuve que le film peut donner à voir le « nous », et pas seulement le « je », qui est à la base de sa naissance. Ainsi, « cinéma de collaborateur » peut très bien se coordonner avec « cinéma d'auteur », surtout lorsqu'il s'agit de cinéastes qui s'entourent de grands professionnels, d'artistes ou d'écrivains reconnus dans le milieu du cinéma et sur d'autres fronts de la création artistique. À plus d'un titre, nous estimons avoir contribué, ne serait-ce que timidement, à immortaliser l'œuvre d'Oliveira, ce cinéaste aux multiples visages, au moment même où il nous donne des preuves de son « immortalité ».

²) F. Sojcher, « Pour un cinéma d'auteur impersonnel », *Contre bande* n° 2, 1996, p. 26. Il est pourtant difficile d'épouser la totalité de la pensée de Sojcher notamment lorsqu'il propose de renverser l'idéologie contenue dans la formule : « il n'y a pas d'œuvres, il n'y a que des auteurs, en l'inversant : il n'y a pas d'auteurs, il n'y a que des œuvres. Que l'on s'intéresse de nouveau aux films, plutôt qu'à ceux qui le font. »

1.1. Un cinéaste qui trompe la mort

Du haut de son siècle accompli, Manoel de Oliveira observe la planète monde avec bienveillance et humanité. Grâce à son centenaire, le réalisateur a multiplié ses apparitions publiques sans que sa production cinématographique ne soit atteinte dans sa qualité ou diminuée dans son nombre. Au contraire, le fait d'approcher et de dépasser sain et sauf un âge où la plupart des créateurs ont déjà « déposé le bilan » singularise le processus de création du maître et conditionne non seulement le résultat de sa création mais aussi la réception de son œuvre. Dans cette perspective, revenons un peu en arrière et analysons les films réalisés par Oliveira à l'orée de ses cent ans. Entre 89 et 94 ans, il a tourné des films hantés par des thèmes comme la déchéance physique et la mort. Quelques-uns de ces films peuvent être considérés comme des « films-testaments » dans le sens où le réalisateur entendait bien régler les comptes avec son passé, soit sous la forme d'une fiction nostalgique (*Voyage au début du monde*) soit sous la forme d'un essai-hommage à la ville qui l'a vu naître (*Porto de mon enfance*). Entre ces deux œuvres, il réalise *Parole et Utopie* et *Je rentre à la maison*, dans lesquels le réalisateur affronte comme jamais il ne l'avait fait la solitude et la fatigue de la vieillesse.

Or, la mort est un thème récurrent dans l'œuvre d'Oliveira depuis, au moins, la tétralogie des amours frustrées. Cependant, la disparition de personnages comme Fanny, José Augusto, Simão, Teresa, Mariana, Benilde et, plus tard, Ema et Carlos, sont avant tout des morts libératrices, qui soulagent la souffrance apportée par une incompréhension sociale ou morale et par l'impossibilité de l'épanouissement amoureux. Chez quelques-uns des personnages créés par la suite, cette mort était recherchée comme l'apogée de la vie même : le Père d'*Inquiétude* croit que l'immortalité vient d'une mort prématurée ; le Sargent Cabrita de *NON ou la vaine gloire de commander* s'éteint le jour de la liberté du peuple portugais ; Camilo Castelo Branco montre sa tendance morbide lorsqu'il avoue : « j'aime par-dessus tout, par-dessus le bruit des arbres, par-dessus le murmure du fleuve [...] j'aime beaucoup plus la mort³. »

Ce qui a changé avec la vieillesse d'Oliveira, du moins dans *Voyage au début du monde*, *Porto de mon enfance*, *Parole et Utopie* et *Je rentre à la maison*, c'est cette insistance positive à voir toujours le côté romantique et libérateur de la mort. C'est comme si, avec l'avancement de l'âge, le réalisateur se rendait compte que lui aussi était voué à disparaître et cela se ressent dans ses choix de thématiques nostalgiques et désenchantées, voire mélancoliques et particulièrement amères, et dans la représentation de la déchéance physique, notamment celle du père Vieira. Ces quatre films sont, non par hasard, des scénarii originaux.

³) Extrait d'une des lettres de Camilo lue dans *Le Jour du Désespoir*.

Le théoricien et critique littéraire Edward Saïd s'est penché sur les manifestations de ce qu'il appelle le « style tardif » dans l'œuvre de grands artistes comme Mozart, Shakespeare et Giuseppe Tomasi di Lampedusa⁴. En suivant les réflexions de T.W. Adorno sur Beethoven⁵, Saïd se propose d'enquêter sur la façon dont la proximité de la mort entraîne un changement de style chez ces créateurs :

« Chacun de nous peut facilement se rendre compte de la façon dont le style tardif couronne le travail esthétique d'une vie [...] l'âge et la maladie apportent-ils toujours 'la sérénité de la maturité'⁶ ? »

Manoel de Oliveira n'est pas le seul artiste à avoir expérimenté le syndrome du « style tardif », mais il est sûrement le seul à l'avoir dépassé. Après le changement de tonalité intervenu entre *Voyage au début du monde* et *Je rentre à la maison*, Oliveira, conscient d'avoir « diaboliquement réussi son pacte faustien⁷ », abandonne les sujets nostalgiques et retourne à son style d'antan, c'est-à-dire aux adaptations littéraires et à des films mettant en évidence l'importance historique du Portugal et de ses figures historiques. La mort ne rôde plus comme une menace. La longévité d'Oliveira lui permet même de revenir sur un projet de film non-abouti lorsqu'il annonce le tournage d'un vieux scénario (*O Estranho Caso de Angélica*), interdit par la censure du régime salazariste des années 50. Est-ce là un retour aux règlements de comptes avec son passé ou une affirmation de son infinie liberté de créateur ?

À la mort spectaculaire, renforcée, surjouée, Oliveira a toujours préféré la mort subtile, voilée : celle qui traverse le plan comme un foudroiement, si rapide qu'elle n'est guère repérable (Ema, Mariana) ; celle dont la caméra sent la présence mais refuse de la montrer (Benilde, Camilo dans *Le Jour du Désespoir*, Rosa Maria et sa fille, Gilbert Valence) ; ou bien celle qui est tout simplement annoncée par la toute puissante voix *off* (José Augusto, le Sargent Cabrita, Carlos Paiva). Dans toutes ses morts discrètes, c'est sûrement la figure du roi D. Sebastião qui traverse l'œuvre du cinéaste. Le roi disparu est sans doute la figure centrale qui surplombe tout le cinéma de Manoel de Oliveira. Ce n'est pas un hasard si le monarque portugais a fondé le mythe de l'éternel retour, si cher au Portugais : retour du roi salvateur, retour de l'âge d'or connu vécu autrefois par le pays et reconnu internationalement. Oliveira, cinéaste sébastianiste, dont la source créatrice semble ne jamais vouloir s'arrêter, s'adonne à la création de façon continue. Son œuvre semble n'avoir ni début, ni fin, et chaque film prend vie au moment même où le précédent n'a

⁴) E.W. Saïd, *On late style. Music and literature against the grain*, New York, Pantheon Books, 2006, non traduit en français.

⁵) T.W. Adorno, « Late style in Beethoven » (1937), *Essays on Music*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2002. P. 564-568, non traduit en français.

⁶) *On late style, op. cit.*, p. 7, « each of us can readily supply evidence of how it is that late works crown a lifetime of aesthetic endeavor ... what if age and illness don't produce serenity of 'ripeness is all' », je traduis.

⁷) J. Aumont, *Moderne ?*, *op. cit.*, p. 114. Faust est un personnage qui « hante » l'un des films d'Oliveira, *Le Couvent*.

pas encore fini de naître⁸. Ce n'est pas par hasard qu'Oliveira est aussi le cinéaste des extrêmes et par là, celui des contradictions et des paradoxes.

1.2. Un cinéaste qui a le goût du paradoxe

Ce n'est pas seulement parce qu'il est le seul « réalisateur encore en activité ayant connu le cinéma muet », selon un aphorisme critique, que le cinéma de Manoel de Oliveira s'appuie sur les limites. C'est aussi, et surtout, dans l'organisation de son image filmique que le cinéaste pousse, comme peu, son goût des extrêmes, ce qui cache, en réalité, une autre prédilection : celle des paradoxes⁹. Entre le discours du réalisateur et la pratique de son art, il est possible d'en trouver maints exemples. Oliveira dit par exemple aimer la spontanéité des acteurs, il arrive même à dire qu'il est leur esclave¹⁰. Néanmoins, il trouve toute une panoplie de subterfuges spécifiques ou non au langage cinématographique pour empêcher que l'acteur n'agisse spontanément ou selon les règles d'interprétation traditionnelles. Un esclave qui soumet ses maîtres aux *diktats* de son art, n'est-ce pas un bien drôle de maître ? Le réalisateur dit aussi « ne pas aimer le montage » et prêche un « retour aux sources » pour justifier l'absence d'un découpage trop morcelé. Il s'agit en réalité d'une confusion terminologique, plus que d'un vrai paradoxe, puisque le réalisateur attribue au « montage » (moment de l'assemblage de plans) le rôle le plus créateur dans le processus d'un film alors que, d'un autre côté, il dit ouvertement ne pas aimer le « montage », les séquences trop morcelées en plans de courte durée¹¹.

Oliveira s'est également dit touché par la pensée du philosophe Jean-François Lyotard, découverte pendant l'exposition *Les Immatériaux*, au centre Georges Pompidou, à Paris, autour de la distinction entre le cinéma (immatériel) et le théâtre (matériel)¹². Cependant, même si cette position a servi de socle à un grand nombre de films, Oliveira insiste pour montrer la matérialité du cinéma dès qu'il le peut. C'est pour cela que l'on voit souvent, dans ses films, des équipes de tournage, des objets issus de la création cinématographique (caméras, *clap*), ou encore que l'on éventre le décor (*Benilde*) et que l'acteur brise souvent la règle du « quatrième mur » en s'adressant

⁸) Cf. les propos des monteuses d'Oliveira sur la façon dont le réalisateur commence déjà à penser et à écrire le film suivant dans la salle même de montage du film précédent, voir annexe II. Mathias Lavin, de son côté, dit qu'Oliveira est « celui qui est prêt à toujours recommencer », *La parole et le lieu, op. cit.*, p. 241.

⁹) « L'art du paradoxe » est justement le titre de l'épilogue de l'ouvrage de Mathias Lavin.

¹⁰) Cf. les propos d'Oliveira dans l'entretien filmé à Sérgio C. Andrade, constant de l'ouvrage *Ao correr do tempo. Duas décadas com Manoel de Oliveira*, Lisbonne, Portugália, 2008 : « Parfois, je filme la répétition des acteurs et je l'utilise dans le montage final, juste pour qu'ils soient plus libres. » Sur le fait d'être esclave de ses interprètes, cf. « Interpretação e montagem no cinema falado. O ator contra o plano fixo da Eternidade », dialogue entre Manoel de Oliveira et le cinéaste polonais Jerzy Stuhr, *Manoel de Oliveira, Cosac Naify/Mostra*, São Paulo, 2005, p. 30.

¹¹) Les déclarations sur le moment du montage comme moment d'ample création et le fait qu'il dit ne pas aimer le morcellement de plans sont disséminées dans les écrits et interviews du réalisateur. Cela nous a été également confirmé par Valérie Loiseleux lors d'une interview. Voir annexe II.

¹²) Cf. les précisions de Jacques Parsi sur cette « rencontre », J. Parsi (dir.), « Filmographie de Manoel de Oliveira », *Manoel de Oliveira, op. cit.*, p. 46.

à nous, spectateurs. Oliveira rend ainsi la matérialité à un art qui est censé être immatériel et transparent par nature.

Oliveira a souvent été accusé d'être un homme rétrograde ou traditionaliste, voire raciste selon quelques opinions apparues à l'époque de la sortie d'*Un film parlé*, entraînées par la circonstance de la mort du personnage de Leonor Silveira et de sa fille. Tout comme Gilles Deleuze a dû défendre Daniel Schmid, accusé lui aussi de racisme, des chercheurs se sont prononcés à ce moment en faveur du réalisateur, notamment Mathias Lavin. Nous faisons nôtres les paroles de Lavin, pour qui cette disparité inhérente à l'œuvre d'Oliveira doit être qualifiée de « modernité archaïque¹³ », essentielle pour comprendre le style du cinéaste.

Il est vrai que toute l'œuvre d'Oliveira peut être analysée dans une optique spirituelle, religieuse, voire ouvertement catholique. Pour Sylvie Rollet, « les passions humaines chez Oliveira sont toujours la réédition de la passion du Christ (comme tous les films trouvent leur origine dans *L'Acte du Printemps*)¹⁴. » Mais la religion d'Oliveira, avant d'être celle des fondamentalistes, est celle du père António Vieira, un autre personnage historique qui se trouve en surplomb de l'œuvre du cinéaste. Avant d'être un religieux, Vieira était un humaniste, un intellectuel raffiné, homme de lettres et de foi défenseur des droits de l'homme avant qu'ils ne soient à la mode – voir son engagement auprès des indiens et des esclaves africains dans le Brésil colonial. João César Monteiro, en fin observateur de l'univers du cinéaste, voit le réalisateur comme un « pseudo-moraliste. Lorsqu'il affecte de prôner une morale, ce n'est que pour mieux la détruire, avec une telle finesse et une telle ironie...¹⁵ »

Le « pseudo-moraliste » incarné par Oliveira base ainsi sa création cinématographique sur la dualité entre la foi et le doute. Selon Jacques Parsi, Oliveira « attend la résurrection comme l'explication, la justification de la vie terrestre. Mais Régio, son alter-ego, était un homme de doute¹⁶. » Nous avons déjà insisté sur l'énigme et l'incertitude, thèmes fondateurs de l'œuvre d'Oliveira. Tout comme dans *Benilde ou la vierge mère*, œuvre qui réunit Régio et Oliveira autour de thèmes communs, la question n'est plus vraiment « croire ou ne pas croire ? », mais plutôt « en quoi dois-je croire ? » : quelle version de la grossesse de la jeune fille « vierge » est la bonne ? Toute l'œuvre d'Oliveira se trouve ainsi placée sous le signe du choix : croire en l'homme (l'artiste, l'humaniste, le poète, l'acteur sublime) ou croire en Dieu ? Croire aux images ou croire aux paroles, lorsqu'il existe une rivalité entre les deux ? Croire aux acteurs ou croire aux personnages, lorsque les deux sont présentés à part égale au spectateur ?

La formule de Mathias Lavin pour décrire le style paradoxal du cinéma d'Oliveira, la « modernité archaïque » est juste. Elle inscrit le réalisateur dans une noble lignée d'écrivains

¹³) *La parole et le lieu*, op. cit., p. 241.

¹⁴) S. Rollet, « Entre présence et absence », Positif n° 391, septembre 1993, p. 9.

¹⁵) J.-C. Monteiro, « Un nécrofilm portugais. L'art de Manoel de Oliveira », art. cit., p. 21.

¹⁶) Propos du collaborateur d'Oliveira dans l'émission *Manoel de Oliveira ou le principe de l'incertitude*, France Culture, 1^{er} juillet 2006.

(Balzac, Baudelaire, Blanchot, Bernanos, Bataille) qu'Antoine Compagnon appelle des « modernes à contrecœur », « déchirés », « malgré eux », « déniaisés ». Et Compagnon d'ajouter : « Sartre disait de Baudelaire qu'il avançait l'œil fixé sur le rétroviseur¹⁷ », formule qui nous semble tout à fait adéquate pour décrire le regret du temps passé qui guide l'existence de Manoel de Oliveira. On peut donc tenter de détailler le terme proposé par Lavin, en distinguant ce qui relève de la modernité et ce qui relève de l'archaïsme. On comprendrait mieux ainsi le paradoxe, en le décortiquant, sans pour autant le dissoudre ou prétendre l'atténuer. Cette différenciation renvoie à celle, couramment utilisée au sein des sciences humaines et des arts, entre la « forme » et le « contenu. » Il ne s'agit pourtant pas d'une qualification figée ou immuable car la « forme » et le « contenu » chez Oliveira peuvent à la fois relever de la modernité¹⁸ et de l'archaïsme.

Prenons, en premier lieu, l'expression de la sexualité. La grande majorité des histoires mises en scène par Oliveira se basent sur le désir sexuel, un désir qui rompt très souvent avec les préceptes d'une moralité établie comme « normale » : la perversion de Vanda à ne désirer que ses maris décédés ; la soumission de Fanny à la cruelle misogynie de José Augusto et Camilo ; les infidélités explicites d'Éma ; la perversité avouée de Husson. Jacques Parsi avance même qu'Oliveira met en scène une histoire de désir homosexuel, peut être involontairement, déguisée en histoire d'amour hétérosexuel et impossible, celle de Simão et Teresa dans *Amour de Perdition*¹⁹. Le cinéma de Buñuel qui ose parler plus directement des déviations sexuelles est la preuve de la modernité de quelques-uns des sujets qu'Oliveira partage avec le réalisateur espagnol.

Cependant, c'est plus dans la façon – la forme – de montrer ces désirs qu'Oliveira fait toujours preuve d'une grande pudeur et de retenue. La nudité (ne serait-ce que d'une partie du corps de la femme ou de l'homme) est ainsi bannie de son image – sauf quand elle renvoie à un mythe biblique –, et la concrétisation de l'acte sexuel ou de la perversion reste toujours dans le hors-champ. Cela préfigurerait donc une « forme archaïque » dans le traitement du sexe. Oliveira commente ses choix :

« c'est abusif de filmer des relations sexuelles, mes personnages ne s'embrassent même pas [...] Je montre de la passion et du désir, mais je m'y restreins. C'est plus fort et plus attractif que de montrer l'acte lui-même²⁰. »

¹⁷) A. Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard/nrf, « Bibliothèque des idées », 2005, p. 419.

¹⁸) Le terme « modernité » ici n'est pas uniquement ici compris dans le sens esthétique-philosophique, celui du « cinéma moderne », de Rossellini, Godard, Buñuel, auquel Oliveira appartient, nous l'avons vu, sans conteste. La modernité, lorsque l'on parlera surtout des sujets et du contenu des films d'Oliveira, se réfère plutôt à des sujets considérés comme actuels ou du monde d'aujourd'hui, des thèmes qui ont perdu leur « aura de sujets interdits » par le changement des mentalités et de mœurs.

¹⁹) En interview à l'auteur de cette thèse. Parsi appuie son argument sur l'obsession aveugle qui guide Simão à choisir exprès la fille du rival de son père pour tomber amoureux, à se rendre volontairement aux mains de la justice après avoir tué un homme et à préférer la mort lorsqu'il aurait pu refaire avec sa vie avec la jeune Mariana, qui le suit en exil. En outre, Parsi évoque la représentation de l'arrivée de la famille de Simão à Vila Real dans le film d'Oliveira : Simão, encore bébé, passe des mains de sa mère à celles de deux marins. Même si Simão est le héros romantique par excellence, l'interprétation que donne Agustina Bessa-Luis des penchants homosexuels de Camilo nous laisse penser que cette idée n'est pas si absurde que cela.

²⁰) *Manoel de Oliveira*, São Paulo, Cosac Naify/Mostra, p. 83, je traduis.

Par là, nous ne voulons pas dire que la pornographie, ou même les images explicites de relations sexuelles, appartiennent uniquement au monde et au cinéma actuels. Un documentaire comme *Polissons et Galipettes* (Michel Reilhac, 2002) montre bien que les films érotiques existent dès le début du cinéma. Néanmoins, la manière dont Oliveira semble toujours préférer les images métaphoriques pour parler du désir sexuel est symptomatique d'une discrétion très « à l'ancienne » et surtout d'un respect envers le corps de la femme et sa sexualité.

D'un autre côté, il est aisément facile de trouver des exemples d'une « forme moderne » avec un « sujet archaïque. » Oliveira s'est adonné, surtout pendant la tétralogie, à des films d'époque, des reconstitutions historiques plus ou moins riches et fidèles. Cependant, il est important de ne pas confondre les films d'époque avec des thèmes forcément révolus, tout autant que l'on doit se plier à l'évidence que la forme de ces films d'époque fait très souvent preuve d'une très grande modernité et personnalité – comme le montrent les exemples de Stanley Kubrick (*Barry Lyndon*), Martin Scorsese (*Le temps de l'innocence*) ou Lars von Trier (*Dogville*).

Ce que l'on retrouve néanmoins dans quelques films d'époque, c'est souvent une impression de passéisme dans les thèmes traités par rapport à ceux du monde actuel, pour des raisons évidentes. C'est justement le cas de la passion romantique ou de l'expression des sentiments amoureux selon les codes du XVIII^e ou du XIX^e siècle, comme peut les filmer souvent Oliveira. Ainsi, dans *Francisca*, on voit une rencontre censée déclencher des sentiments passionnés entre les trois personnages principaux qui est traitée d'une façon hautement moderne et personnelle, ou si l'on veut, d'une façon qui rompt avec la forme courante des films commerciaux. Lorsque Camilo s'introduit entre Fanny et José Augusto, qui essaie de lui faire la cour selon les règles sociales du XIX^e siècle, Oliveira brise la convention de l'écoulement temporel en montrant deux fois la même séquence. Il s'agit, on l'aura reconnue, de la séquence du bal du Corvo, avec son montage par blocs dont nous avons parlé plusieurs fois au cours de ce travail. Chez Oliveira, cette impression de modernité se dégage souvent des choix de montage, mais pas seulement, comme le montre l'utilisation du cadre, de la lumière et la direction d'acteurs.

Parfois, chez le réalisateur, la forme est si prépondérante qu'elle semble prendre le dessus même par rapport au sujet auquel elle est censée « donner corps ». On revient encore une fois à l'expression des sentiments amoureux ou sexuels, matérialisée dans un jeu constant de balancement entre « désir et aliénation », entre « la passion et sa froide contemplation²¹. » En effet, dans ces films, l'impression qui se dégage est celle d'une prise de distance majeure par rapport au sujet qui n'entraîne pas chez le spectateur une identification directe aux sentiments que les personnages sont censés éprouver dans le film – nous faisons référence ici à l'article de

²¹) Ces termes sont de S. Daney pour identifier le style du réalisateur à l'époque de la tétralogie in « Le pôle portugais », *Cahiers du Cinéma* n° 322, avril 1981, p. X.

Jean A. Gili intitulé justement, « L'amour ou les mots de l'amour. » Plus que l'amour, Oliveira filme les mots de l'amour, le « manifester » des sentiments plutôt que leur « sentir²²». Il s'agit en fait d'une confrontation de styles bien définis dans l'histoire des formes de représentation, un jeu de forces opposées – comme l'exemple de Brecht contre le mélodrame ou la distanciation contre l'identification, les premiers sortant souvent gagnants chez Oliveira²³.

1.3. Un cinéaste inventeur de formes

La forme constitue certainement un aspect très important du cinéma de Manoel de Oliveira. Tout au long du colloque international organisé pour le centenaire du réalisateur²⁴, on a insisté souvent sur le fait qu'Oliveira est, avant tout, un « inventeur de formes cinématographiques. » Si le réalisateur n'est pas l'inventeur à proprement parler de quelques-unes de ces formes filmiques, il en est du moins un « utilisateur inventif. » On pourrait ainsi relever bon nombre de ces formes : la soumission du corps de l'acteur à la rigidité de sa mise en scène, matérialisée par les orientations de jeu données à l'acteur ; la façon de filmer « les acteurs à côté des personnages » ; l'utilisation de la *persona* « privée » et « publique » de son acteur le plus sublime ; le montage en blocs par la répétition des dialogues à travers des points de vue distincts ; l'insistance des plans de détail d'objets de la scène finissant par contaminer la totalité de la représentation ; le refus de l'utilisation classique de quelques figures de découpage comme le champ-contrechamp ; le déplacement du centre de la focalisation de l'attention du spectateur de la personne qui parle envers celle qui écoute ; la durée et le cadrage inattendus qui investissent les plans de déplacement ; les partis pris audacieux d'éclairage qui arrachent à la lumière une partie du corps de l'acteur et du décor ; l'utilisation d'effets d'éclairage « naturalistes » qui dénoncent, plus qu'ils ne cachent, l'artificialité de la lumière et de la représentation ; l'emploi du « cadre en attente » et du « cadrage récupéré » et la perversion de ces formes filmiques à peine naissantes ; le choix de jouer avec l'anachronisme d'un texte ancien en actualisant sa représentation filmique dans le monde d'aujourd'hui ; la pratique des « montages textuels » ; la manière d'être directement influencé par le poids symbolique de l'acteur du texte adapté ; la manière d'adapter un texte de façon avec une grande proximité, que nous avons appelée « adaptation littérale » (celle d'*Amour de Perdicion*, pari singulier dans le cinéma) ; les nouvelles approches de l'intertextualité ; la manière de

²²) Cf. le propos de Balczuweit : « ce n'est pas que l'histoire qu'il filme, mais le texte », chapitre V, note 188, p. 380.

²³) Ismail Xavier, en parlant de Fassbinder, utilise justement cette opposition et la met en relation directe avec le cinéma d'Oliveira : « son statut [celui de Fassbinder] est à mi-chemin entre Brecht et le mélodrame. Dans un autre contexte, un effet similaire est trouvé dans les films de Manoel de Oliveira », « Melodrama ou a sedução da moral negociada », repris dans *O olhar e a cena*, São Paulo, Cosac Naify, 2003, p. 87, je traduis.

²⁴) *Manoel de Oliveira, l'invention cinématographique à l'épreuve de la littérature*, Université Paris 7, Paris, 13-14 novembre 2008.

faire jouer « à cache-cache » image et texte et de les faire « se caresser au passage²⁵ ». Dans tous ces moments, nous avons essayé de démontrer que l'apport du collaborateur de création est, de façon plus ou moins frontale, décisif pour l'émergence de ces inventions filmiques. C'est la raison pour laquelle la fin de ce travail, nous conduit à envisager une deuxième voie de réflexion par rapport à celle qui fut établie initialement : c'est en éclaircissant les moments de création de ces partis pris de mise en scène qu'ils deviennent encore plus saisissants et intéressants en tant qu'objet d'une analyse esthétique.

Or, si Oliveira est un inventeur de formes si prolifique, pourquoi ne compte-t-il pas pour l'histoire du cinéma autant que d'autres de ses contemporains dits « modernes » ? Pourquoi Oliveira n'est-il pas cité, dans les ouvrages sur la théorie de cinéma, à la hauteur d'autres inventeurs cinématographiques ? Finalement, pourquoi n'est-il pas plus souvent placé à côté de cinéastes comme Godard, Bresson, Rohmer, Straub et Huillet, Resnais, avec qui, nous l'avons vu, il entretient des rapports de proximité et dont il partage une même vision du cinéma ? Une première réponse à cette question se rapporte directement à la distribution du savoir dans le milieu académique et à l'existence de certains « incontournables » de tout travail universitaire. Est-ce possible d'écrire une thèse ou un article aujourd'hui sur le cinéma moderne sans citer Godard ou Bresson ? La réponse est bien entendu négative. De même, est-ce possible de parler de l'acteur dans le cinéma contemporain sans citer Oliveira ? Evidemment non. Est-ce possible de parler d'adaptation cinématographique sans prendre en compte un processus d'adaptation comme celui d'*Amour de Perdicion* ? Non. Et pourtant, on le fait, sans aucune gêne.

La deuxième cause de l'absence relative d'Oliveira concerne plus directement notre objet d'étude et son rapport, fondateur, avec le temps. À l'intérieur de son pays, Oliveira se situe dans une noble lignée d'artistes qui demeurent peu valorisés, et dont la reconnaissance ne s'est consolidée qu'avec le temps, comme le personnage oliveirien par excellence, le père Antonio Vieira. Force est de constater que « les oreilles de Portugal étaient trop petites pour entendre Vieira, et surtout pour comprendre la grandeur lusitane²⁶. » Encore une fois, Oliveira se reconnaît en la personne du prêtre jésuite, avec qui il partage cette fois-ci, l'incompréhension éveillée de leur vivant chez leurs compatriotes.

Dans le regard d'un étranger, cette incompréhension peut s'expliquer par le fait qu'Oliveira est, en réalité, un « inventeur tardif » de formes. Son œuvre débute vraiment, nous l'avons vu, avec *L'Acte du Printemps*, en 1963, et se consolide comme inventrice à partir de sa tétralogie, réalisée entre 1972 et 1981. Lorsqu'à cette date, lorsque les grands maîtres et inventeurs avaient déjà disparu, le jeune Oliveira commençait tout juste à faire son cinéma personnel. Même si son apport inventif à l'art du cinéma a été évident, Oliveira a été étouffé par l'engouement

²⁵) C. Metz, « Langue ou langage ? », art. cit., p. 62.

²⁶) I. Araujo, *Manoel de Oliveira, op. cit.*, p. 105 : « os ouvidos de Portugal eram pequenos para escutar Vieira, e sobretudo para compreender a grandeza lusitana », je traduis.

autour de réalisateurs davantage considérés comme précurseurs que lui. Le réalisateur portugais n'est pas le seul dans ce cas. De grands réalisateurs comme Carmelo Bene, Alain Tanner, Sergueï Paradjanov, H-J.Syberberg, Fernando Solanas, Glauber Rocha, Júlio Bressane et ses compatriotes Monteiro et Antonio Reis partagent le même sort.

1.4. Un cinéaste désobéissant

En analysant le processus de création d'Oliveira, nous avons trouvé peut-être une troisième dimension pour élucider cette question, éclairée par le fait qu'Oliveira soit un cinéaste radical, qui ne faiblit ni dans ses choix esthétiques, ni ne cède aux tentations du cinéma commercial. Lors de la création du film, on a vu comment Oliveira impose sa vision du cinéma à son collaborateur, et par conséquent, à son public lorsqu'il cherche ouvertement à ne pas laisser de place au plaisir naissant d'un consensus général autour de ses images. Nous avons par ailleurs analysé les barrières symboliques qu'il met à l'orée de ses films, comme une manière de chasser les spectateurs non-avertis, une façon de demander à son public une certaine disponibilité envers son univers et de dévoiler, d'entrée de jeu, les enjeux plastiques et narratifs auxquels le spectateur doit s'attendre pendant le déroulement de son film²⁷.

Lors du processus de création du film, le spectateur est alors remplacé par son collaborateur, chez qui, puisqu'il agit parfois comme premier spectateur, Oliveira peut mesurer l'impact de ses choix. Et plus ses choix sont dérangeants, mieux c'est. C'est ainsi que le réalisateur défie avec espièglerie ses acteurs lorsqu'il décide de les faire agir contre les règles classiques du jeu d'acteur. Il en va de même pour les chefs opérateurs et les monteurs, et notamment dans le choix d'obscurcir un plan un maximum au point de ne pas imprimer assez la pellicule ou de ne pas tourner des séquences en champ-contrechamp. La mise à l'épreuve du collaborateur de création est sans doute l'une des richesses du processus de création de Manoel de Oliveira qui mérite, dans l'avenir, d'être plus profondément étudiée. Oliveira a certainement conscience de chercher sa part de confrontation avec son public, par le biais des réactions de son collaborateur, lorsqu'il avoue :

« Avant je faisais des films contre le régime, aujourd'hui contre la violence pour la violence, le sexe pour le sexe, qui cherchent à attirer le public à tout prix. Le monde est à toute vitesse, moi je fais des films lents²⁸. »

Ne cherchant ni à plaire à tout moment, ni à tout le monde, Oliveira pourrait adopter la posture obstinée de Gilbert Valence (Michel Piccoli) dans *Le roi est mort*, à l'ouverture de *Je rentre à la maison*, et, comme lui, clamer haut et fort : « Je n'obéis pas !!! »

²⁷) Voir annexe IV, notre texte « Manoel de Oliveira et les boucliers narratifs. »

²⁸) « Entretien Manoel de Oliveira. Ce qui nous reste, c'est la mémoire », par Michel Ciment, Noël Herpe, *Positif* n° 487, septembre 2001, p. 12.

BIBLIOGRAPHIE

I - BIBLIOGRAPHIE GENERALE

1. Esthétique et poétique (ouvrages)

- ALBERA François (dir.), *Les formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Paris, Nathan, 1996.
- BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte, précédé de Variations sur l'écriture*, tr. fr. Nadine Le Lirzin, Paris, Seuil, 2000.
- BIASI, Pierre-Marc de, *La génétique des textes*, Paris, Armand Colin, 2005.
- CHATEAU Dominique, *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- _____ *Qu'est-ce qu'un artiste*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- DUFRENNE Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, tome 1*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, tr. fr. Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
- _____, *Manières de faire des mondes*, tr. fr. Marie-Dominique Popelard, Paris, Jacqueline Chambon, 1992.
- GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, J. Corti, 1981.
- GRUET Stéphane, *L'œuvre et le temps II*, Toulouse, Éd. Poïesis-AERA, 2005.
- HEGEL, *Esthétique*, tr. fr. Charles Bénard, Paris, Librairie générale française, 1997.
- JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997.
- MORTIER Roland, *L'Originalité, une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.
- PASSERON René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, J. Vrin, 1980.
- _____, *La Naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*, Marly-le-Roi, Ae2cg éditions, 1996.
- REVAULT D'ALLONNES Olivier, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973.
- REVERDY Pierre, *Le gant de crin*, Paris, Flammarion, 1968.
- SCHAEFFER Jean-Marie, HEINICH Nathalie, *Art, création, fiction : entre philosophie et sociologie*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 2003.
- VALÉRY Paul, *Cabiers II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1974.

_____, *Ego Scriptor*, Paris, Gallimard, 1992.

TERTULLIEN, *Les spectacles (De spectaculis)*, tr. fr. Marie Turcan, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986.

2. Esthétique et poétique (articles)

BARTHES Roland, « L'Effet de Réel », *Communications* n° 11, 1968, p. 84-89.

_____, « Le grain de la voix », *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 236-245.

BOULNOIS Olivier, « La création, l'art et l'original », *Communications* n° 64, 1997, p. 55-76.

BOURGET Jean-Loup Bourget, FERRER Daniel, « Genèses cinématographiques », *Genesis* n° 28, 2007.

CHATEAU Dominique, « L'acte de création comme problème esthétique », *Filmer l'acte de création*, Pierre-Henri Frangne, Gilles Mouëllic, Christophe Viart (dir.), Rennes, PUR, 2009, p. 81-89.

CONTE Richard, « La poïétique de Paul Valéry », *Recherches poïétiques* n° 5, Paris, ac2cg éditions/PUV, hiver 1996/1997, p. 34-43.

DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Trafic* n° 27, automne 1998, p. 133-142.

GENETTE Gérard, « Frontières du Récit », *Communications* n° 8, Paris, Seuil, 1966, p. 152-163.

GIRON Éliane, « Avant-propos », E. Giron (dir.), *La main en procès dans les arts plastiques*, collection Arts Plastiques, Université de Paris I, Panthéon Sorbonne, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 11-14.

GUERIN Michel, « Le concept de création est-il obsolète ? », *Penser la création audiovisuelle. Cinéma, télévision et multimédia*, Emmanuel André (dir.), Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2009, p. 15-23.

KANTOROWICZ Ernst H. « La souveraineté de l'artiste », *Mourir pour la Patrie*, tr. fr. Laurent Mayali et Anton Schütz, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 31-57.

PAREYSON Luigi, « Deux essais sur la poétique de Valéry », *Recherches poïétiques* n° 5, Paris, ac2cg éditions/PUV, hiver 1996/1997, p. 64-69.

PASSERON René, « La poïétique », *Revue d'Esthétique* n° 3, Paris, Klincksieck, 1971, p. 233-246.

_____, « Introduction à la poïétique du collectif », *La création collective*, René Passeron (dir.), Paris, Clancier-Guénau, 1981, p. 9-31.

_____, « Poïétique et répétition », *Création et répétition*, René Passeron (dir.), Paris, Clancier-Guénau, 1982, p. 9-20.

_____, « Le concept d'instauration et le développement de la poïétique », *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 121-132.

SCHAEFFER Jean-Marie, « Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », *Communications* n° 64, 1997, p. 89-116.

SOURIAU Etienne, « La notion d'œuvre », *Recherches Poétiques*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1975, p. 213-223.

TIBERGHIEU Gilles A., « L'art de la nature », *Communications* n° 64, 1997, p. 137-152.

TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications* n° 8, Paris, Seuil, 1966, p. 125-151.

_____, « Quelques concepts du formalisme russe », *Revue d'esthétique* n° 2, Paris, Klincksieck, 1971, p. 129-143.

TREMOLIERES François, « La création, de la religion à la littérature », *L'Acte Créateur*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 33-38.

VALÉRY Paul, « Première leçon du Cours de Poétique », *Œuvres I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1957, p. 1340-1358.

_____, « Propos sur l'intelligence », *Œuvres I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1957, p. 1040-1058.

WALTON Kendall, « Catégories de l'art », Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 83-129.

WUNENBURGER Jean-Jacques, « Le mythe de l'œuvre ou le discours voilé des origines », *Art, mythe et création*, Jean-Jacques Wunenburger (dir.), Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 1988, p. 9-15.

ZÉRAFFA Michel, « Le Langage poétique », *Recherches poétiques* tome I, Paris, Klincksieck, 1975, p. 43-74.

3. La poétique et la création au cinéma (ouvrages)

BERGALA Alain, *Godard au travail. Les années 60*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006.

LE BERRE Carole, *Truffaut au travail*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004.

BERTHOMÉ Jean-Pierre, THOMAS François, *Orson Welles au travail*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006.

BRUN Patrick, *Poétique(s) du cinéma*, Paris, Harmattan, 2003.

CORDIER Stéphane (dir.), *Alain Resnais ou la création au cinéma*, Paris, Librairie Duponchelle, 1990.

MOUREN Yannick, *Filmer la création cinématographique. Le film-art poétique*, Paris, L'Harmattan, 2009.

4. La notion d'auteur (ouvrages et articles)

BERNAS Steven, *L'auteur au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2002.

GANDELMAN Claude, GREENE Naomi, « Fétichisme, Signature, Cinéma », *Hors Cadre* n° 8 – L'état de l'auteur, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, p. 147-161.

PINEL Vincent, « L'entre-deux-guerres : mais qui est donc l'auteur du film ? », Jean-Pierre Jeancolas *et al.*, *L'Auteur du film – Description d'un combat*, Lyon, Actes Sud/Institut Lumière, 1996, p. 49-118.

SOJCHER Frédéric, « Pour un cinéma d'auteur impersonnel », *Contre bande* n° 2, 1996, p. 19-26.

5. La notion de style (ouvrages et articles)

ADORNO T.W., « Late style in Beethoven », *Essays on Music*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2002. P. 564-568.

BUFFON Georges-Louis Leclerc, *Discours sur le style*, Castelnau-le-Nez, Ed. Climats, 1992.

MOLINO Jean, « Pour une théorie sémiologique du style », *Qu'est-ce que le style ?*, Georges Molinié, Pierre Cahné (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 213-261.

PANOFSKY Erwin, « Style et matière du septième art », *Trois essais sur le style*, Paris, Le Promeneur, 1996, p. 109-145.

PROUST Marcel, « La Méthode de Sainte-Beuve », *Contre Sainte Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 220-227.

SAID E.W., *On late style. Music and literature against the grain*, New York, Pantheon Books, 2006.

6. Histoire de l'art et écrits d'artistes (ouvrages)

ARASSE Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

_____, *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997.

DELABORDE Henri, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, Brionne, Gérard Monfort, 1984.

DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*, Paris, Editions du Seuil, 2002.

FOCILLON Henri, *Vie des formes, suivi d'Éloge de la main*, Paris, Quadrige-PUF, 1981.

GOMBRICH Ernst Hans, *Aby Warburg, an intellectual biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970.

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël, 1985.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006.

PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, tr. fr. Claude Herbertte, Bernard Teyssedre, Paris, Gallimard, 1967.

_____, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Editions de Minuit, 1975.

WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, tr. fr. Claire et Marcel Raymond, Brionne, Gérard Monfort, 1984.

VOUILLOUX Bernard, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002.

WILLUMSEN J-F, *La jeunesse du peintre El Greco : essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre européen*, tomes 1 et 2, Paris, G. Crès, 1927.

7. Articles sur l'art et catalogue d'exposition d'art

KLEIN Robert, « *Giudizio et Gusto* dans la théorie de l'art au Cinquecento », *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970.

MALRAUX André, « La création artistique », *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 272-464.

MATHEY François, « À propos », *Artiste/Artisan ?*, catalogue de l'exposition au musée des Arts Décoratifs, Paris, 23 mai-5 septembre, 1977.

8. Théorie du cinéma (ouvrages)

AGEL Henri, *Le cinéma a-t-il une âme ?*, Paris, Editions du Cerf, 1952.

ARNHEIM Rudolf, *Le Cinéma est un art*, tr. fr. François Pinel, Paris, L'Arche, 1989.

ASTRUC Alexandre, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo*, écrits (1942-1984), Paris, l'Archipel, 1992.

AUMONT Jacques, *Du Visage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile, 1992.

_____, *L'œil interminable – Cinéma et Peinture*, Paris, Séguier, 1995.

_____, *De l'esthétique au présent*, DeBoeck Université, Paris, Bruxelles, 1998,

_____, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2005.

_____, *L'image*, Paris, Armand Colin, 2005.

_____, *Moderne ?*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *L'Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 2006.

BALÁZS Béla, *L'Esprit du Cinéma*, tr. fr. J.M. Chavy, Paris, Payot, 1977.

_____, *Le cinéma : Nature et évolution d'un art nouveau*, tr. fr. Jacques Chavy, Paris, Payot, 1979.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2002.

- BONITZER Pascal, *Décadrages*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile, 1985.
- _____, *Le champ aveugle, essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1999.
- BORDWELL David et al., *The Classical Hollywood Cinema, film style and mode of production to 1960*, London, Routledge, 1988.
- BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 2006.
- BURCH Noël, *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986.
- _____, *La Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1991.
- CAVELL Stanley, *La Projection du monde*, tr. fr. Christian Fournier, Paris, Belin, 1999.
- COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse, Verdier, 2004.
- CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1982.
- _____, *La toile trouée. La parole au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1988.
- _____, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992.
- _____, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003.
- CHEVASSU François, *L'expression cinématographique, les éléments du film et leur fonction*, Paris, Pierre Lherminier, 1977.
- DANEY Serge, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main. Cinéma, télévision et information*, Lyon, Aléas Editeur, 1991.
- DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983.
- _____, *L'Image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.
- EPSTEIN Jean, *L'intelligence d'une machine*, Paris, Jacques Melot, 1946.
- FAURE Elie, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, Paris, Librairie Plon, 1953.
- GARDIES André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.
- GODARD Jean-Luc, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980.
- JULLIER Laurent, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992.
- _____, *Les sons au cinéma et à la télévision*, Paris, Armand Colin, 1995.
- LAFFAY Albert, *Logique du cinéma, création et spectacle*, Paris, Masson et Cie, 1964.
- LOTMAN Iouri, *Sémiotique et esthétique du cinéma*, tr. fr. Paris, Editions Sociales, 1977.
- MALRAUX André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2003.

- METZ Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- _____, *Essais sur la signification au cinéma*, Tomes I et II, Paris, Klincksieck, 2003.
- MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.
- MOURGUES Nicole de, *Le générique de film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994.
- MITRY Jean, *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Paris, Éditions Universitaires, 1990.
- PASOLINI Pier Paolo, *L'expérience hérétique* (1965), tr. fr. Anna Rochi Pullberg, Paris, Payot, 1976.
- SARRIS Andrew, *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*, Oxford, Da Capo Press, 1996.
- THOMAS François, *L'Atelier d'Alain Resnais*, Paris, Flammarion, 1989.
- VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Armand Colin, 2005.

9. Théorie du cinéma (articles)

- ALTMAN Rick, « Moving Lips : cinema as ventriloquism », *Yale French Studies* n° 60. *Cinema/sound*, 1980, p. 67-79.
- AUMONT Jacques, « La mise en scène feuilletée », *La mise en scène*, Bruxelles/ Paris, De Boeck Université, 2000, p. 127-142.
- _____, « Avant-propos », *La rencontre. Au cinéma, toujours inattendu arrive*, Rennes, PUR, 2007.
- BACHLER Odile, « Découper et détailler », *Le cinéma en détails*, Gilles Menegaldo (dir.), Poitiers, La licorne / UFR Langues Littératures Poitiers, 1998, p. 9-24.
- BAECQUE Antoine de, « Aux Aguets. Que reste-t-il de la politique des auteurs ? », *Cahiers du Cinéma* n° 518, novembre 1997, p. 22-25.
- BAZIN André, « L'adaptation ou le cinéma comme Digeste », *Esprit*, juillet 1948, p. 32-40.
- BELLOUR Raymond, « Ciné-répétitions », *Création et répétition*, René Passeron (dir.), Paris, Clancier-Guenaud, 1982, p. 138-144.
- BERGALA Alain, « L'acte cinématographique », *Vertigo* n° 6-7, *Rhétoriques de cinéma*, Paris, 1991, p. 59-64.
- _____, « La méthode », *Cahiers du Cinéma* n° 364, octobre 1984, p. 6-7.
- BENJO Caroline, « Les mots à la bouche », *Vertigo* n° 2, 1988, p. 47-53.
- BONITZER Pascal, « Le gros orteil », *Cahiers du Cinéma* n° 232, octobre 1971, p. 14-23.
- CLOAREC Nicole, « Introduction », *Lettres de cinéma, de la missive au film-lettre*, Nicole Cloarec (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 13-17.
- COMOLLI Jean-Louis, « L'œil était dans la boîte », *Trafic* n° 12, automne 1994, p. 5-18.

EISENSTEIN S.M, « L'art de la mise en scène », *Cahiers du Cinéma* n° 225, novembre-décembre 1970, p. 29-42.

_____, « La 4^e dimension au cinéma », *Le film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 55-61.

_____, « El Greco y el cine », *Cinématisme : peinture et cinéma*, tr. fr. Anne Zouboff, Paris, Editions Complexe, 1980, p. 15-104.

FARGIER Jean-Paul, « Godard 'avec' Vertov », COLLET Jean, FARGIER Jean-Paul, *Jean-Luc Godard*, Paris, Seghers, 1974, p. 80-122.

KAZANSKI Boris, « La nature du cinéma », François Albéra (dir.), *Les formalistes russes et le cinéma. Poétique du film*, Paris, Nathan, 1996, p. 101-138.

MENEGALDO Gilles, « La mise en scène du détail dans *La féline*, de Jacques Tourneur et *The Shining*, de Stanley Kubrick », *Le cinéma en détails*, Poitiers, La licorne / UFR Langues Littératures Poitiers, 1998, p. 161-175.

MICHOTTE André, « Le réel et l'irréel dans l'image », *Revue Internationale de Filmologie*, tome XI, n° 39, octobre-décembre 1961, p. 5-10.

ODIN Roger, « Film documentaire, lecture documentarisante », *Cinémas et réalités*, Jean-Charles Lyant, Roger Odin (dir.), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, CIEREC, 1984, p. 263-278.

PANOFSKY Erwin, « Style et matériau au cinéma », *Cinéma : Théorie, Lectures. Numéro spécial de la Revue d'Esthétique*, Dominique Noguez (dir.), Paris, Klincksieck, 1978, p. 47-60.

PERCHERON Daniel, « Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse », *Ça cinéma*, 1^{ère} année, 2^{ème} état, octobre 1973, p. 81-86.

TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du Cinéma* n° 31, janvier 1954, p. 15-29.

VERNET Marc, « Genre », COLLET Jean *et al.*, *Lectures du film*, Paris, Albatros, 1980, p. 108-114.

VUILLERMOZ Emile, « Réalisme et Expressionisme », *Cahiers du mois* n° 16/17, 1925, p. 75-78.

XAVIER Ismail, « « Melodrama ou a sedução da moral negociada », *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*, São Paulo, Cosac Naify, 2003, p. 85-99.

10. Dictionnaires de cinéma

AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

PINEL Vincent, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

TULARD Jean, *Dictionnaire du cinéma, les réalisateurs*, Paris, Robert Laffont, 2007.

11. Écrits de cinéastes et de producteur (ouvrages)

COCTEAU Jean, *Du Cinématographe*, Paris, Pierre Belfond, 1988.

DAQUIN Louis, *Le cinéma, notre métier*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1960.

DREYER Carl Th., *Réflexions sur mon métier*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1997.

EISENSTEIN Sergueï, *Réflexions d'un cinéaste*, tr. fr. Lucia Galinskaia et Jean Cathala, Moscou, Éditions en langue étrangère, 1958.

PUDOVKIN V.I., *Film Technique and Film Acting*, TR. Ivor Montagu, New York, Grove Press Inc, 1960.

RENOIR Jean, *Écrits (1926-1971)*, Paris, Belfond, 1974.

STERNBERG Joseph von, *De Vienne à Shanghai. Les tribulations d'un cinéaste*, tr. fr. Michèle Miech, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001.

TARKOVSKI Andreï, *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004.

SELZNICK David O., *Cinéma. Mémos, Cinéma*, tr. fr. Anne Villelaur, Paris, Ramsay, 1984.

12. Autres films (ouvrages et articles)

AUMONT Jacques, « La tête coupée. Note sur *Noir Pêché* », *Cinéma* n° 13, printemps 2007, p. 31-43.

BERTHOME Jean-Pierre, THOMAS François, *Citizen Kane*, Paris, Flammarion, 1992.

BIETTE Jean-Claude, « Othon et Jean-Marie Straub », *Cahiers du Cinéma* n° 218, mars 1970, p. 43.

BRENEZ Nicole, *Shadows*, Paris, Nathan, 1995.

BRETON Emile, « Dans les angles mort du temps. *Les jours où je n'existe pas*, de Jean-Charles Fitoussi », *Cinéma* n° 7, printemps 2004, p. 41-47.

BULLOT Erik, « Sous le plan. Note sur un photogramme de *Moïse et Aaron* », *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet. Conversations en archipel*, Anne-Marie Faux (dir.), Paris/Milan, Cinémathèque Française/Mazzotta, 1999, p. 45-47.

CHAUVIN Jean-Sébastien, « L'emploi du mi-temps », *Cahiers du Cinéma* n° 583, octobre 2003, p.36-37.

DANEY Serge, « L'amour en fuite », *Cahiers du Cinéma* n° 298, mars 1979, p. 55-57.

_____, « Lightning over water. *Wim's Movie* », *Cahiers du Cinéma* n° 318, décembre 1980, p. 14-17.

_____, « Jean-Luc aime Carmen », *La maison cinéma et le monde 2. Les années Libé*, Paris, P.O.L, 2002, p. 209-211.

DELEUZE Gilles, « Le Juif Riche », *Le Monde*, 18 février 1977.

GODARD Jean-Luc, « Des larmes et de la vitesse », *Cahiers du Cinéma* n° 94, avril 1959, p. 51-54.

ROHMER Eric, « Lettre à un critique, à propos de Contes Moraux », *Le Goût de la beauté*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004, p. 126-131.

TESSON Charles, « Les pieds sur terre, à propos de *Noir Pêché* », *Jean-Marie Straub Danièle Huillet*, Paris, Ed. Antigone, 1990, p. 41-61.

VERNET Marc, « Pathos de travelling arrière. *La guenle ouverte*, de Maurice Pialat », *Vertigo* n° 6-7, 1991, p. 139-140.

13. Autres réalisateurs (ouvrages et articles)

AMIEL Vincent, « Rohmer et la crise du récit », *Rohmer et les autres*, Noël Herpe (dir.), Rennes, PUR, 2007, p. 61-68.

BAZIN André, *Orson Welles*, Paris, Éditions du Cerf, 1972.

BUACHE Freddy, *Portrait de Daniel Schmid en magicien*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1975.

_____, *Michel Soutter*, Cinémathèque Suisse/L'Age d'Homme, Lausanne, 2001.

CIEUTAT Michel, « Les Méandres d'une Salamandre », *Un esprit libre ... Alain Tanner*, Strasbourg, Limelight, 1993, p. 20-23.

CURCHOD Olivier, « La 'méthode Renoir' et ses légendes : petite histoire d'un casting 'provocateur' », *Genesis* n° 28, p. 73-87.

DIMITRIU Christian, *Alain Tanner*, Paris, Editions Henri Veyrier, 1985.

EISNER Lotte H., *F.W. Murnau*, Paris, Le terrain vague, 1964.

FONTANEL Rémi, *Formes de l'insaisissable. Le cinéma de Maurice Pialat*, Lyon, Aléas, 2004.

FRAPPAT Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001.

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1995.

JOUSSE Thierry, *John Cassavetes*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1989.

LARDEAU Yann, TESSON Charles, « Dreyer en images », *Cahiers du Cinéma* n° 354, décembre 1983, p. 23-29.

MAGNY Joël, *Eric Rohmer*, Paris, Rivage, 1995.

_____, *Maurice Pialat*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1992.

MARIE Michel, *Comprendre Godard*, Paris, Armand Colin, 2006.

MERIGEAU Pascal, *Josef von Sternberg*, Paris, Edilig, 1983.

NEYRAT Cyril, *François Truffaut*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007.

PINGAUD Bernard, *Alain Resnais*, Premier Plan n° 18, 1961.

PREDAL René, « Les écritures d'Eric Rohmer », *Études Cinématographiques*. Eric Rohmer 1, n° 146-148, Paris, Lettres Modernes Minard, 1985, p. 19-50.

REVAULT D'ALLONES Fabrice (dir.), *Pour João César Monteiro « Contre tous les feux, le feu, mon feu »*, Paris, Yellow Now, 2004.

SCHAUB Martin, *Le cinéma en Suisse*, Zurich, Pro Helvétia, 1998.

_____, *Usage de la liberté, le nouveau cinéma suisse 1964-1984*, Editions l'Âge d'Homme, Lausanne, 1985.

STRAUB Jean-Marie HUILLET Danièle, *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, Strasbourg/Le Mans, Limelight/École régionale des beaux-arts, 1995.

TANNER Alain, *Ciné-Mélanges*, Paris, Seuil, 2007.

14. Entretiens d'autres réalisateurs (par ordre chronologique)

« Entretien avec Orson Welles », par André Bazin et Charles Bitsch, *Cahiers du Cinéma* n° 84, juin 1958, p. 6-8.

« Entretien avec Wim Wenders », par Hubert Niogret, *Positif* n° 187, novembre 1976, p. 25-32.

« Entretien avec Pasolini », par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli, *Cahiers du Cinéma Hors Série*, Pasolini Cinéaste, 1981, p. 35-42.

« Entretien avec Douglas Sirk », par Michael Henry, Yann Tobin, *Positif* n° 259, septembre 1982, p. 23-31.

« Daniel Schmid. Entretiens 1974, 1977/1978, 1982, extraits », *Daniel Schmid*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 77-92.

« Entretien avec Alain Resnais sur l'*Amour à Mort* », par Alain Masson, François Thomas, *Positif* n° 284, octobre 1984, p. 8-15.

« Entretien avec Alain Resnais. Le point de vue de la mouette », par François Thomas, *Positif* n° 394, décembre 1993, p. 19-28.

« Rencontre avec Alain Tanner », par Bruno Chibane, Georges Heck, Nicholas Geiger, *Un esprit libre ... Alain Tanner*, Strasbourg, Limelight, 1993, p. 10-18.

« Quand le dialogue devient chant. Entretien avec Alain Resnais », par Réal la Rochelle, *Positif* n° 437-438, juillet-août 1997, p. 10-20.

« La prise de vues est-elle une fonction artistique ? Entretien avec Eric Rohmer », par Priska Morrissey, *Rohmer et les autres*, Rennes, PUR, 2007, p. 185-200.

15. Le cinéma portugais (ouvrages)

BÉNARD DA COSTA João, *Os filmes da minha vida*, Assirio e Alvim, Lisboa, 1990.

GRILO João Mário, *O cinema da não-ilusão, histórias para o cinema português*, Lisbonne, Livros Horizonte, 2006.

PASSEK Jean-Louis (dir.), *Le cinéma portugais*, Paris, Centre Georges Pompidou-L'Espresso, 1982.

16. Le cinéma portugais (articles)

ALVES COSTA, « Le cinéma au Portugal », *Positif* n° 4, août 1952, p. 16-21.

DANEY Serge, « Le pôle portugais », *Cahiers du Cinéma* n° 322, avril 1981, p. I, X, XI.

GRILO João Mário, « Petit abécédaire à l'usage du cinéma (un point de vue portugais) », *Trafic* n° 50, été 2004, p. 43-54.

17. Les métiers du cinéma (ouvrages)

CHION Michel, *Le cinéma et ses métiers*, Paris, Bordas, 1990.

MARION Denis, *Le cinéma par ceux qui le font*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1949.

WATTS Stephen (dir.), *La technique du film par 16 artistes et spécialistes de Hollywood*, tr. fr. J.C. Auriol, Paris, Payot, 1939.

18. Ouvrages juridiques

CARON Christophe, *Droit d'auteur et droits voisins*, Paris, LexisNexis, 2004.

COLOMBET Claude, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Paris, Dalloz, 1994.

19. Autres ouvrages

AGAMBEN Giorgio, *Image et Mémoire*, Paris, Hoebeke, 1998.

AGEL Henri, *Poétique du cinéma, manifeste essentialiste*, Paris, Editions du Signe, 1973.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, tr. fr. Maurice de Gandillac, Paris, d'Éditions Allia, 2003.

BERGALA Alain, *L'hypothèse cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002.

BLANCHOT Maurice, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1985.

COLLET Jean, *La Création selon Fellini*, Paris, J. Corti, 1990.

COMPAGNON Antoine, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard/nrf, « Bibliothèque des idées », 2005.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'empreinte*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

FLEISCHER Alain, *L'accent, une langue fantôme*, Paris, Seuil, 2005.

GIRAUDET Alfred, *Mimique – Physionomie et gestes, méthode pratique d'après le système de F. del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1895.

HORKHEIMER Max, ADORNO Theodor W., *La dialectique de la raison – Fragments philosophiques*, tr. fr. Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983.

JUNG Carl Gustav, *Types Psychologiques*, tr. fr. Y. Le Lay, Genève, Georg & Cie., 1958.

KANT Emmanuel, E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion, 1995.

LAMEYRE Xavier, *L'imagerie mentale*, Paris, PUF, 1993.

II – MANOEL DE OLIVEIRA

1. L'œuvre de Manoel de Oliveira (ouvrages)

ANDRADE Sérgio C., *Ao correr do tempo. Duas décadas com Manoel de Oliveira*, Lisbonne, Portugália, 2008.

BAECQUE Antoine de, PARSI Jacques, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1996.

LARDEAU Yann, TANCELIN Philippe, PARSI Jacques, *Manoel de Oliveira*, Paris, Dis, Voir, 1988.

LAVIN Mathias, *La parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Rennes, PUR, 2008.

MACHADO Alvaro (dir.), *Manoel de Oliveira*, São Paulo, Cosac Naify / Mostra, 2005.

MATOS-CRUZ José de, *Manoel de Oliveira e a montra da tentações*, Lisbonne, Dom Quixote, 1996.

PARSI Jacques (dir.), *Manoel de Oliveira*, Paris/Milan, Centre Pompidou/Mazzotta, 2001.

_____, *Manoel de Oliveira*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2002.

2. L'oeuvre de Manoel de Oliveira (articles)

AMIEL Vincent, « Vous êtes priés d'évacuer la scène. *Francisca* », *Positif* n° 249, décembre 1981, p. 61-63.

BACHELIER Evelyne, « Amour de Perdicion », *Cahiers du Cinéma* n° 303, septembre 1979, p. 50-51.

BAECQUE Antoine de, « Comment on filme l'histoire. *NON ou la vaine gloire de commander* », *Cahiers du Cinéma* n° 436, octobre 1990, p. 30-34.

BALCZUWEIT Ronald, « Le Soulier de Satin », Carolin Overhoff Ferreira (dir.), *O cinema português através dos seus filmes*, Porto, Campo das Letras, p. 181-190.

BÉNARD DA COSTA João, « La pierre de touche », *Manoel de Oliveira*, Jacques Parsi (dir.), Paris/Milan, Centre Pompidou/Mazzotta, 2001, p. 95-136.

BONNAUD Frédéric, « L'anomalie Oliveira », *Manoel de Oliveira*, Jacques Parsi (dir.), Paris/Milan, Centre Pompidou/Mazzotta, 2001, p. 151-161.

BONNET Jean-Claude, « Le Soulier de Satin », *Cinématographe* n° 115, janvier 1986, p. 27-28.

BOUQUET Stéphane, « L'Empire des mots, *Parole et Utopie* », *Cahiers du Cinéma* n° 553, janvier 01, p. 70-72.

_____, « Les désirs sont désordre, À propos de *La Lettre* », *Cahiers du Cinéma* n° 538, septembre 1999, p. 41-42.

CARRERE Xavier, « L'imitation de la parole selon Oliveira », *Trafic* n° 17, hiver 96.

COUREAU Didier, « *Le Couvent* ou l'architecture du mystère », *Études Cinématographiques* vol. 70, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 207-226.

DA COSTA José Manuel, « Construção e reprodução na obra de Manoel de Oliveira : um jogo de tensões », *Manoel de Oliveira*, Cinemateca Portuguesa, octobre 1981, p. 47-56.

FRANÇA José Augusto, « De la Fanny de Camilo à la Francisca de Manoel de Oliveira », *Revue Belge du Cinéma*, n° 26, 1989, p. 15-18.

GILI Jean A., Party, « L'amour ou les mots de l'amour ? », *Positif* n° 428, octobre 1996, p. 33-34.

_____, « Les difficiles leçons de l'histoire (*NON ou la vaine gloire de commander*) », *Positif* n° 356, octobre 90, p. 65.

GRUNERT Andrea, « Des espaces-temps hantés par la mort. *Inquiétude* », *Études Cinématographiques – Manoel de Oliveira*, vol. 70, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 227-244.

GUIMARAES Regina, SAGUENAIL, « Anticiper l'éternité », *Manoel de Oliveira, o cinema inventado à letra*, Antonio Preto (dir.), Porto, Fundação de Serralves/Publico, 2008, p. 153-157.

GUERIN Marie-Anne, « Tout cela, c'est un détail », *Cahiers du Cinéma* n° 528, octobre 1998, p. 34-35.

ISHAGHPOUR Youssef, « Théâtre de la Passion », *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*, Paris, Éditions de la Différence, 1986, p. 83-108.

LAVIN Mathias, « À l'épreuve de l'étranger, Oliveira en français », *Sigila* n° 21, *Entrelacs-Entrelaços*, printemps-été 2008, p. 93-100.

_____, « Devant la parole », *Trafic* n° 48, hiver 2003, p. 38-44.

- MACIEL GUIMARAES Pedro, « Os escudos narrativos de Manoel de Oliveira », *Ler Cinema : O Nosso Caso*, Lisbonne, Câmara Municipal de Lisboa, 2008, p. 200-208.
- MONTEIRO João César, « Un nécrofilm portugais. L'art de Manoel de Oliveira », *Revue Belge du Cinéma* n° 26, 1989, p. 21-22.
- MORICE Jacques, « La Grande Illusion », *Cahiers du Cinéma* n° 471, septembre 1993, p. 20-23.
- MOUREN Yannick, « Du roman au film, *La Lettre et Val Abraham* », *Études Cinématographiques* vol. 70, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 245-263.
- OLIVEIRA Manoel de, « Le vieux débat littérature-cinéma », *Trafic* n° 34, été 2000, p. 86-87.
- _____, « L'acte de filmer et conscience filmique dans mon cas particulier », tr. fr. Mathias Lavin, *Trafic* n° 71, automne 2009, p. 33-38.
- PARSI Jacques, « A trilogia dos amores frustrados », *Manoel de Oliveira*, Cinemateca Portuguesa, 1981, p. 71-78.
- _____, « Filmographie de Manoel de Oliveira », *Manoel de Oliveira*, Jacques Parsi (dir.), Paris/Milan, Centre Pompidou/Mazzotta, 2001, p. 27-70.
- PRADO COELHO Eduardo, « *Amour de Perdicion*. Un film de Manoel de Oliveira – 1978 », *Revue Belge du Cinéma* n° 26, 1989, p. 19-20.
- PRETO Antonio, « A Construção da Imagem », *Manoel de Oliveira, o cinema inventado à letra*, Antonio Preto (dir.), Porto, Fundação de Serralves/Publico, 2008, p. 18-62.
- PREDAL René, « Théâtre et théâtralité dans l'œuvre de Manoel de Oliveira », *Études Cinématographiques – Manoel de Oliveira*, vol. 70, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 65-116.
- ROLLET Sylvie, « Entre présence et absence », *Positif* n° 391, septembre 1993, p. 9-10.
- ROPERT Axelle, « '... Funesto' ou quatre divagations autour de Francisca », *La Lettre du cinéma* n° 5, printemps, 1998, p. 27-30.
- SCARPETTA Guy, « *Inquiétude*. Variations sur l'immortalité », *Positif* n° 451, septembre 1998, p. 6-9.
- TANCELIN Philippe, « Le ciel est historique », *Chimères* n° 14, hiver 1991-1992, p. 131-134.
- TESSON Charles, « L'abîme de la passion. *Le jour du désespoir* », *Cahiers du Cinéma* n° 466, avril 1993, p. 36-40.
- SAMOCKI Jean-Marie, « Manoel de Oliveira ou l'exigence de civilisation », *Études Cinématographiques*, vol. 70, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 7-20.
- SILVA MELO Jorge, « Intérpretes de Oliveira, os actores », *Manoel de Oliveira*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa, 1981, p. 63-69.

3. Entretiens de Manoel de Oliveira et de ses collaborateurs (par ordre chronologique)

« Entretien de Manoel de Oliveira », par Jean-Claude Biette, Charles Tesson, *Cahiers du Cinéma* n° 328, octobre 1981, p. 11-22.

« Entretien de Manoel de Oliveira », par Jean-Claude Bonnet, *Cinématographe* n° 72, novembre 1981, p. 51-54.

« Tous en scène, entretien avec Manoel de Oliveira », par Pascal Bonitzer et Michel Chion, *Cahiers du Cinéma* n° 379, janvier 1986, p. 11-13.

« À imagem do realizador, entrevista com Mário Barroso », *Diario de Noticias*, 30 octobre 1992.

« Une conception mentale du cinéma. Entretien avec Manoel de Oliveira », par Jean A. Gili, *Positif* n° 375-376, mai 1992, p. 79-84.

« Entretien avec Manoel de Oliveira », par Antoine de Baecque, Thierry Jousse, *Cahiers du Cinéma* n° 466, avril 1993, p. 41-45.

« Entretien avec Mário Barroso. Un désir d'image », par Jean A. Gili, *Positif* n° 391, septembre 1993, p. 12-15.

« A alma é o melhor dos vícios. Entrevista com Manoel de Oliveira », *Expresso*, 26 juillet 1997.

« Manoel de Oliveira. Entretien », par Gérard Grudeau, Marie-Claude Loïsele, 24 *Images*, n° 95, hiver 1998-1999, p. 22-28.

« Entretien de Leonor Silveira », par Noël Herpe, *Positif* n° 451, septembre 1998, p. 22-23.

« *Inquiétude*. Entretien avec Chiara Mastroianni », par Clélia Cohen, Jérôme Larcher, *Cahiers du Cinéma* n° 535, mai 1999, p. 73-76.

« Entretien de Manoel de Oliveira. On ne saura pas ce qui dit la lettre », par Michel Ciment et Noël Herpe, *Positif* n° 463, septembre 1999, p. 25-29.

« Entretien de Manoel de Oliveira », par Antoine de Baecque, *Zeuxis* n° 1, automne 2000, p. 40-47.

« Entretien Manoel de Oliveira. Ce qui nous reste, c'est la mémoire », par Michel Ciment, Noël Herpe, *Positif* n° 487, septembre 2001, p. 8-12.

« Um grito no deserto (entrevista a Manoel de Oliveira) », par J.M. Grilo, *O cinema da não ilusão*, Lisbonne, Livros Horizonte, 2006, p. 132-139.

4. Rencontres enregistrées de Manoel de Oliveira (par ordre chronologique)

« Godard et Oliveira sortent ensemble », *Libération* 4-5 septembre 1993, p. 26-29.

« Interpretação e montagem no cinema falado. O ator contra o plano fixo da Eternidade », dialogue entre Manoel de Oliveira et le cinéaste polonais Jerzy Stuhr, *Manoel de Oliveira*, Cosac Naify/Mostra, São Paulo, 2005, p. 30-33.

5. Scénario publié

OLIVEIRA Manoel de, *Angélica*, Paris, Dis Voir, 1998.

III – L'ACTEUR

1. Théâtre (ouvrages)

ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

BEGOT, Jean-Pierre, *Recherches sur une création collective au Théâtre du Soleil – Les Clowns*, maîtrise d'enseignement, IET, 1968-1969.

BRECHT Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, tr. fr. Jean Tailleur, Guy Defel, Edith Winkler, Paris, L'Arche, 1999.

_____, *L'Art du comédien*, tr.fr. Jean Tailleur, Guy Defel, Jean-Louis Besson, Paris, l'Arche, 1999.

DIDEROT Denis, *Le Paradoxe sur le comédien, Ecrits sur le théâtre II. Les acteurs*, Paris, Agora, 1995.

FRANÇA DE VILHENA Deolinda Catarina, *Les modes de production au Théâtre du Soleil à l'aune de la production théâtrale française depuis 1968 : une exception dans l'exception culturelle ?*, Thèse de doctorat, Études Théâtrales, Paris III, 2007.

KLEIST Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnettes*, tr.fr. Stéphane Braunschweig, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *L'imitation des modernes*, Paris, Galilée, 1986.

LEITAO Madalena Amaral Veiga, *Repères pour une esthétique de la mise en scène. Le parcours de quatre metteurs en scène : João Mota, Luis Miguel Cintra, João Brites et Rogério Carvalho (1970-1995)*, Thèse de doctorat, Études Théâtrales, Paris III, 1998.

SIMON-BACCHI Catherine, *Sarah Bernhardt. Mythe et réalité*, Angers, Catherine Simon-Bacchi, 1984.

STANISLAVSKI Constantin, *La construction du personnage*, tr. fr. Charles Antonetti, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1984.

2. Théâtre (articles)

CRAIG Edward Gordon, « L'acteur et la sur-marionnette », *De L'art du théâtre*, Paris, Editions Lieutier/Librairie Théâtrale, 1951, p. 59-63.

FARCY Gérard-Denis, Quand le monstre sacré se fait dramaturge, *Double Jeu Théâtre/Cinéma, L'acteur créateur*, S. Lucet, J-L. Libois (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003, p. 59-63.

PAVIS Patrice, « Le personnage romanesque, théâtral, filmique », *Iris, n° 24, Le personnage au cinéma*, automne 1997, p. 171-183.

PICON-VALLIN Béatrice, « L'acteur-poète, approches de l'acteur meyerholdien », *Théâtre Public* n° 164, mars-avril, 2002, p. 14-26.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Le détour de l'acteur », E. Pera Rizzo, *Comédien et distanciation*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 6-9.

VITEZ Antoine, « La méthode des actions physiques de Stanislavski », *Théâtre populaire* n° 4, Paris, novembre-décembre 1953, p. 20-29.

3. Dictionnaire de théâtre

Dictionnaire du théâtre, Paris, Encyclopaedia universalis/Albin Michel, 1998.

4. L'acteur de cinéma (ouvrages)

ALBERA François, *Albatros, des russes à Paris 1919-1929*, Milan/Paris, Mazzotta/Cinémathèque Française, 1995.

AMIEL Vincent, *Le corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, PUF, 1998.

CIEUTAT Michel, VIVIANI Christian, *Audrey Hepburn, la grâce et la compassion*, Paris, Scope, 2009.

DAMOUR Christophe, *Al Pacino, le dernier tragédien*, Paris, Scope, 2009.

DYER Richard, *Stars*, Londres, British Film Institute, 1992.

GAUTEUR Claude, *Michel Simon*, Paris, Editions du Rocher, 2005.

LEWIS Jerry, *Quand je fais du cinéma*, tr. fr. Alan Nordmehr, Paris, Buchet-Chastel, 1972.

MANSO Peter, *Brando, la biographie non autorisée*, Paris, Presses de la Cité, 1994.

MCGILLIGAN Patrick, *Cagney, the Actor as Auteur*, A.S Barnes, South Brunswick, Tantivity, London, 1975.

MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Galilée, 1984.

MOULLET Luc, *Politique des acteurs*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993.

NACACHE Jacqueline, *L'acteur de cinema*, Paris, Armand Colin, 2005.

PARIS Barry, *Greta Garbo, biographie*, tr. fr. Georges Goldfayn, Paris, Editions du Seuil, 1996.

SOJCHER Frédéric (dir.), *La direction d'acteur. Carnation, incarnation*, Monaco/Paris, Éditions du Rocher, 2008.

STRASBERG Lee, *L'Actors Studio et la Méthode, le rêve d'une passion*, tr. fr. Michele Garene, Paris, InterEditions, 1989.

5. L'acteur de cinéma (articles)

« Anatomie d'un personnage. Entretien avec Luc Moullet », par Antoine de Baecque, Claire Vassé, *Vertigo* n° 15, 1996, p. 67-71.

AMIEL Vincent, « Destins croisés », *Positif* n° 495, mai 2002, p. 6-8.

_____, « L'objet premier du cinéma », V. Amiel, J. Nacache, G. Sellier, C. Viviani (dir.), *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, PUR, 2007, p. 7-9.

BERGALA Alain, « La non-direction d'acteurs selon Godard », *La direction d'acteurs au cinéma*, N.T. Binh (dir.), Centre d'Études Théâtrales n° 35, Université Catholique de Louvain, 2006, p. 68-81.

_____, « Le temple et le chaudron », *Théâtre d'aujourd'hui n° 11. De la scène à l'écran*, Patrick Dion (dir.) Paris, CNDP/Ministère de la Culture/Ministère de l'Éducation, 2007, p. 172-176.

_____, « De l'impureté ontologique des créatures de cinéma », *Trafic* n° 50. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, été 2004, p. 23-36.

BRENEZ Nicole, « La Nuit Ouverte : Cassavetes, l'invention de l'acteur », *Conférences du Collège d'Art Cinématographique n° 3 - Le théâtre dans le cinéma*, Paris, Cinémathèque Française, 1992-1993, p. 89-102.

BRESSON Robert, « Une mise en scène n'est pas un art », *Cahiers du Cinéma* n° 543 - Hommage à Robert Bresson, février 2000, p. 4-9.

CHEVRIE Marc, « Jean-Pierre Léaud, mime et médium », *Cahiers du Cinéma* n° 351, septembre 1983, pp. 30-33.

CHION Michel, « Forme humaine », *Cahiers du Cinéma* n° 408, Spécial Acteurs, mai 1988, p. 98-101.

CIEUTAT Michel, « Histoire d'une méthode », *Positif* n° 473/474, juillet-août 2000, p. 39-43.

CURTELIN Jean, « La direction par l'acteur », *Cinéma d'aujourd'hui* n° 10, Noël, 1976, p. 135-137.

DANEY Serge, « Manoel de Oliveira et *Amour de Perdición* », *Cahiers du Cinéma* n° 301, juin 1979, p. 71.

_____, « Que peut un cœur ? », *Cahiers du Cinéma* n° 330, décembre 1981, p. 36-39.

DYER Richard, « Federico Fellini et l'art du casting », *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, PUR, 2007, p. 105-113.

GARDIES Alain, « Esquisse pour un portrait sémiologique de l'acteur », *Le conteur de l'ombre*, Lyon, Aléas, 1999, p. 33-58.

GAUTEUR Claude, « Pour saluer Michel Simon », *Image et Son* n° 169, janvier 1964, p. 2-31.

LE GRAS Gwénaëlle, « Catherine Deneuve, Star et/ou auteur de 'ses' films, entre *Drôle d'endroit pour une rencontre* (1988) et *Indochine* (1992) », *Double Jeu Théâtre/Cinéma - L'acteur créateur*, S. Lucet, J.-L. Libois (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003, p. 143-153.

_____, « L'ambivalence de Deneuve au service du Dernier Métro (Truffaut, 1980) : perception, recomposition et utilisation de sa *persona* », *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, PUR, 2007, p. 205-216.

MCGILLIGAN Patrick, « L'acteur comme auteur : James Cagney, Ronald Reagan et Clint Eastwood », *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, PUR, 2007, p. 117-132.

MASSON Alain, « D'où vient le geste ? », *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, PUR, 2007, p. 83-93.

NACACHE Jacqueline, « La direction d'acteurs, un roman des origines », *La direction d'acteurs au cinéma*, N.T. Binh (dir.), Centre d'Études Théâtrales n° 35, Université Catholique de Louvain, 2006, p. 17-38.

TOUBIANA Serge, « Vers l'acteur », *Cahiers du Cinéma*, spécial acteurs, mai 1988, p. 2-3.

THOMAS François, « L'œil du maître. Sternberg et la direction de regard », *Vertigo* n° 15, 1996, p. 87-93.

_____, « Tournage et retournage : les deux styles d'interprétation de *La Dame de Shanghai* », *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, PUR, 2007, p. 95-103.

TRANCHANT Marie-Noëlle, « Malkovich, l'atypique », *Le Figaro*, 8 décembre 1999.

6. Luis Miguel Cintra (ouvrage)

SERÓDIO Maria Helena, *Questionar apaixonadamente : o teatro na vida de Luis Miguel Cintra*, Lisboa, Cotovia, 2001.

7. Luis Miguel Cintra (articles de et sur l'acteur ; par ordre chronologique)

CINTRA Luis Miguel, « Brecht pour nous », programme du spectacle *Grand peur et misère du III reich*, Teatro da Cornucopia, Lisbonne, juillet 1974, mise en scène de Luis Miguel Cintra.

DA SILVA Rodrigues, « Cintra e a Justeza de um Deus », *O Jornal*, 26 mars 1991.

CINTRA Luis Miguel, « A Cornucópia, um projeto », *Vértice* II série n° 48, maio-junho de 1992.

« Entrevista a Luis Miguel Cintra », *Publico*, 20 novembro 1992.

CINTRA Luis Miguel, *O cinema vai ao teatro*, Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 1996/97.

IV – LE MONTAGE

1. Théorie du montage (ouvrages)

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Paris, Nathan, 2001.

REISZ Karel, MILLAR Gavin, *The technique of film editing*, Focal Press, Oxford, 2000.

VILLAIN Dominique, *Le montage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1991.

2. Théorie du montage (articles)

AUMONT Jacques, « Le montage dans tous ses états », *Conférences du Collège d'Art Cinématographique* n° 5, printemps 1993, sans pagination.

BERTOU Dominique, « Monteurs de documentaires : techniciens ou co-auteurs ? », *Le Technicien du Film* n° 527, novembre/décembre 2002, p. 37-44.

COMOLLI Jean-Louis, « Montage comme métamorphose », *Images Documentaires* n° 17. Le montage, 2^{ème} trimestre 1994, p. 21-26.

DARRE Yann, « La paradoxe du monteur », *Cinémaction* n° 72. *Les conceptions du montage*, Corlet/Télérama, 3^e trimestre 1994, p. 186-191.

GODARD Jean-Luc, « Montage, mon beau souci », *Cahiers du Cinéma* n° 65, décembre 1956, p. 30-31.

GOLDBRONN Frédéric, *Manifeste 02, la part du montage, la place du monteur dans la fabrication d'un film*, Actes du débat du 9 avril 2002, Paris, Les monteurs associés, février 2003.

LE GUAY Philippe, « Dérapages contrôlés », *Cinématographe* n° 108. Les monteurs, mars 1985, p. 2-5.

MAILLOT Pierre, « Montage : la troisième réalisation », *Cinémaction* n° 72. *Les conceptions du montage*, Corlet/Télérama, 3^e trimestre 1994, p. 11-13.

« Montage, notre beau souci », table ronde avec Claudine Bouché, Denise de Casabianca et Agnès Guillemot, *Cahiers du Cinéma* Hors série, décembre 1998.

« Montage », table ronde avec Jacques Rivette, Jean Narboni et Sylvie Pierre, *Cahiers du Cinéma* n° 210, mars 1969, p. 16-34.

3. Écrits de et sur les monteurs (ouvrages)

BOISSON Noëlle, *La sagesse de la monteuse de film*, Paris, L'œil neuf éditions, 2005.

COLPI Henri, *Lettres à un jeune monteur*, Paris, Les Belles Lettres/Archimbaud, 1996.

DMYTRYK Edward, *On film editing. An Introduction to the Art of Film Construction*, Boston/London, Focal Press, 1984.

MCGRATH Declan, *Les métiers du cinéma. Montage et post-production*, tr. fr. Corinne Laven, Paris, La compagnie du livre, 2000.

OLDHAM Gabriella, *First Cut. Conversations with film editors*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1992.

4. Entretiens de monteurs (par ordre chronologique)

« Regards croisés sur documentaire et fiction. Entretien avec Yann Dedet et Stan Neumann », par Valérie Mouroux, *Cinémaction* n° 72, Corlet/Télérama, 3^e trimestre 1994, p. 207-211.

« Noëlle Boisson. La confession impudique », par Philippe Le Guay, *Cinématographe* n° 108. Les monteurs, mars 1985, p. 18-20.

« La mémoire des rushes. Entretien avec Yann Dedet », par Marc Chevrier, *Cahiers du Cinéma* n° 375, septembre 1985, p. 21-24.

« Entretien avec Yann Dedet. Adorable... le lendemain ! », *Positif* n° 531, mai 2005, par Yann Tobin, p. 99-105

« Entretien avec Dede Allen. Essentiellement une question de timing », par Michel Ciment, *Positif* n° 531, mai 2005, p. 89-95.

V – LA DIRECTION DE LA PHOTOGRAPHIE ET LE CADRAGE

1. Théorie de la photographie (ouvrage)

DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990.

2. Cinéma et peinture (ouvrage)

BONFAND Alain, *Le cinéma saturé : essais sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

3. Théorie de la direction de la photographie et du cadrage au cinéma (ouvrages)

DESILE Patrick, *Généalogie de la lumière : du panorama au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000.

FLEISCHER Alain, *Faire le noir : notes et études sur le cinéma*, Paris, Marval, 1995.

VILLAIN Dominique, *L'œil à la caméra. Le cadrage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile, 1984.

REVAULT D'ALLONNES Fabrice, *La lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1991.

4. Théorie de la direction de la photographie (articles)

AMIEL Vincent, « Lumière, surfaces », *Positif* n° 475, septembre 2000, p. 74-75.

FINLER Joel, « La naissance du métier de directeur de la photographie », *Positif* n° 471, mai 2000, p. 87-90.

MEUSY Jean-Jacques, « Genèse d'un métier (1895 – 1918) », Jean-Pierre Jeancolas *et al.*, *L'Auteur du film – Description d'un combat*, Lyon, Actes Sud/Institut Lumière, 1996, p. 13-48.

5. Écrits de et sur les directeurs de la photographie (articles et ouvrages)

ALEKAN Henri, *Des Lumières et des ombres*, Paris, Le Sycomore, 1984.

ALMENDROS Nestor, *Un homme à la caméra*, Paris, Hatier, 1991.

COUTARD Raoul, *L'impériale de Van Su. Comment je suis entré dans le cinéma en dégustant une soupe chinoise*, Paris, Ramsay, 2007.

EISENREICH Pierre, « Renato Berta. Trente chefs opérateurs du cinéma français d'aujourd'hui », *Positif* n° 471, mai 2000, p. 94-102.

ETTEDGUI Peter, *Les métiers du cinéma. Les directeurs de la photo*, tr. fr. Corinne Laven, Stéphanie Cascino, Paris, La Compagnie du Livre, 1999.

GLENN Pierre-William, Parole aux « cinématographes », *Positif* n° 471, mai 2000, p. 86.

STORARO Vittorio, *Scrivere con la luce / Writing with light*, 3 tomes, Electa/Accademia dell'Imagine, Milano/Aquila, 2001.

VAN DAMME Charlie, CLOQUET Eve, *Lumière actrice*, Paris, Femis, 1987.

6. Entretiens avec des chefs opérateurs et réalisateurs sur les chefs opérateurs (par ordre chronologique)

« Rencontres avec des techniciens (II). Entretien avec Renato Berta, directeur de la photographie », par Danièle Dubroux, Jean-Henri Roger et Serge LePéron, *Cahiers du Cinéma* n° 284, janvier 1978, p. 61-69.

« Entretien avec Stanley Cortez », par Philippe Carcassone, Jacques Fieschi, *Cinématographe* n° 68. Les opérateurs, juin 1981, p. 18-22.

« 12 Questions aux chefs opérateurs, entretiens avec Philippe Rousselot, Renato Berta et William Lubtchansky », par Marc Chevré, Frédéric Sabouraud, *Cahiers du Cinéma* n° 395/396, mai 1987, p. 31-39.

« W. Lubtchansky par Nicole Eizner », Olivier Revault d'Allonnes *et al.*, *L'œuvre et le concept*, Paris, Klincksieck, 1992.

« Nestor Almendros, naturellement, par Eric Rohmer », *Cahiers du Cinéma* n° 454, avril 1992, p. 72-73.

En Lumière. Les directeurs de la photographie vus par les cinéastes, entretiens réalisés par Dominique Maillet, Paris, Editions Dujarric, 2001.

« Entretien avec Renato Berta », par Jean-Marc Lalanne, *Cahiers du Cinéma* n° 560, septembre 2001, p. 20-29.

« Entretien avec Mário Barroso », par Jérôme Bourquin, Raphaël Oesterlé, *Décadrages* n° 10, printemps 2007, p. 62-67.

VI – L'ADAPTATION

1. Théorie de la littérature et la création littéraire (ouvrages)

ADORNO Theodor W., *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 2007.

DELEUZE Gilles, *Proust et les signes* (1964), Quadrige/PUF, 1996.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002.

_____, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992.

_____, *L'œuvre d'art, immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

HOEK Leo H., *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Hague, Mouton, 1981.

TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981

2. Narratologie et adaptation littéraire (ouvrages)

GAUDREAUULT André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988.

GAUDREAUULT André, JOST François, *Le récit cinématographique. Cinéma et récit II*, Paris, Nathan, 1990.

CLERC Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.

CLERC Jeanne-Marie, CARCAUD-MACAIRE Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004.

KOZLOFF Sarah, *Invisible Storytellers. Voice-over narration in American fiction film*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California, 1988.

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *De la littérature au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1970.

_____, *Écraniques, le film du texte*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

3. Narratologie, adaptation littéraire et création littéraire (articles)

BAL Mieke, « Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit », *Poétique* n° 29, février 1977, p. 107-127.

BUISINE Alain, « Emma, c'est l'Autre », *Emma Bovary*, A. Buisine (dir.), Paris, Editions Autrement, 1997, p. 26-51.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.

JOST François, « Narration(s) : en deçà et au-delà », *Communications* n° 38, Paris, Seuil 1983, p. 192-212.

_____, « Règles du Je », *Iris* n° 8, Narration et Cinéma 2, 2^e semestre 1998, p. 107-119.

STAM Robert, « Beyond Fidelity : the Dialogics of Adaptation », James Naremore (dir.), *Film adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, p. 54-76.

VANOYE Francis, « Le scénario comme genre, le scénario comme texte », *La Licorne* n° 26, 1993, p. 25-32.

4. Agustina Bessa-Luis et la littérature portugaise (ouvrages)

AVELLA Aniello Angelo (dir.), *Um concerto em tom de conversa, Agustina Bessa-Luis-Manoel de Oliveira*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

BULGER Laura Fernanda, *As máscaras da memória. Estudos em torno da obra de Agustina*, Lisboa, Guimarães editores, 1998.

DUMAS Catherine, *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luis*, Porto, Campo das Letras, 2002.

GENESIO Helena Maria Lopes Pires, *Labirintos da Escrita, Labirintos da Natureza em As Terras do Risco de Agustina Bessa-Luis*, Mestrado, Estudos Portugueses, Literatura Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, 1998.

JÚDICE Nuno, *Viagem por um século de literatura portuguesa*, Lisboa, Relógio d'água, 1997.

RODRIGUES LOPES Silvina, *Agustina Bessa Luis. As hipóteses do romance*, Porto, Edições ASA, 1989.

SANTOS Paulo Alexandre Jorge dos, *Vale abraão - uma perspectiva comparatista*, Mestrado, Literaturas comparadas portuguesa e francesa, Universidade Nova Lisboa, 1998.

5. Agustina Bessa-Luis (articles de et sur l'écrivain, ses entretiens)

BESSA-LUIS Agustina, « Utopie et bon sens », *Trafic* n° 44, hiver 2002, p. 137-140.

DA SILVA Rodrigues, « Agustina - Seis encontros com Oliveira », *Jornal de Letras* n° 712, du 28 janvier au 10 février 1998, 28 janvier 1998.

LOURENÇO Eduardo, « Des-concertante Agustina », *O tempo e o modo*, n° 22, décembre 1964.

OLIVEIRA Manoel de, « Genial e Vulcânica », *Ler* n° 56, janvier 2009, p. 50.

MARGATO Cristina, « Um 'combate de boxe' adiado », *Diário de Notícias*, 23 novembre 2000.

« Entrevista con Agustina Bessa Luis », *Letras del Cine* n° 7, Valladolid, 2003.

VII – COLLOQUES, CONFERENCES, SEMINAIRES ET TABLES RONDES (par ordre chronologique)

MURCIA Claude, « En passant par Buñuel », *Manoel de Oliveira, l'invention cinématographique à l'épreuve de la littérature*, Université Paris 7, Paris, 13-14 novembre 2008.

AMIEL Vincent, « Comment le corps vient aux hommes? Jeux de l'acteur américain », Cinémathèque Française, Paris, 20 novembre 2008.

TANNER Alain, « Tanner par Tanner, une leçon de cinéma », Cinémathèque Française, Paris, 17 janvier 2009.

Table ronde entre Manoel de Oliveira et João Fernandes, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, 14 janvier 2009.

BERGALA Alain, « L'acteur comme corps conducteur », *Ontologie de l'acteur cinématographique*, GRAC (Groupe de recherche sur l'acteur de cinéma), Institut National de l'Histoire de l'Art, Paris, 7 février 2009.

BERGALA Alain, « Godard-Tati, un burlesque erratique et discret », Cinémathèque Française, Paris, 30 avril 2009.

VIII – Messages électroniques

FITOUSSI Jean-Charles. *Interview thèse* [courrier électronique]. Destinataire : Pedro MACIEL GUIMARAES. 14 novembre 2007. Communication personnelle.

LLORCA Pablo. *Infos películas Llorca para tesis* [courrier électronique]. Destinataire : Pedro MACIEL GUIMARAES. 25 octobre 2007. Communication personnelle.

RUTLER Monique. *Perguntas tese doutoramento* [courrier électronique]. Destinataire : Pedro MACIEL GUIMARAES. 16 janvier 2008. Communication personnelle.

IX – Images animées et émissions radio

1. Film sur Manoel de Oliveira

ROCHA Paulo, *Cinéastes de notre temps. Oliveira, l'architecte*, La Sept ARTE/AMIP/RTP/INA, Lisbonne/Paris, 1993.

2. Entretien filmé d'Alain Tanner

FLUCKIGER Cédric, Une manière de faire [Images animées], *Les Arpenteurs*, Doriane Films, Paris, 2003.

3. Film sur la direction d'acteurs

BRAUNBERGER Gisèle, *La direction d'acteurs par Jean Renoir*, Les films de la Pléiade, Paris, 1968.

4. Film sur chef opérateur

DUMOULIN Michel, *Alekan la mémoire ou Des histoires de cinéma*, coll. Océaniques, France 3, Paris, 8 août 1988.

5. Film sur le cinéma des premiers temps

ALLÉGRET Marc, *Lumière*, Les films de la Pléiade, Paris, 1966.

6. Bonus DVD

Entretien de Manoel de Oliveira, *Val Abraham*, Arte France/Gemini Films, 2002.

Entretien de Luis Miguel Cintra, *Intégrale des œuvres de João César Monteiro*, Gemini Films, 2004.

Entretien d'Alain Resnais, *Cœurs*, Canal Plus, 2007.

Entretien d'Yann Dedet, *Le Garçon*, Gaumont, 2007.

Entretien de Philippe Azoury, *Le Principe de l'Incertitude*, Gemini Films/Madragoa Films, 2007.

7. Émissions radio (par ordre chronologique)

Le Cercle de Minuit. Spécial Manoel de Oliveira, 7 février 1995.

Le cinéma a cents ans, France Culture, 7 mars 1995.

A voix nue, les grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui, France Culture, 16 décembre, 2002.

Du jour au lendemain, France Culture, 30 octobre 2002.

Manoel de Oliveira ou le principe de l'incertitude, France Culture, 1^{er} juillet 2006.

Créer ensemble : l'apport des collaborateurs de création à l'œuvre de Manoel de Oliveira

Un film est une œuvre de collaboration qui se nourrit des différentes sensibilités des professionnels qui le font et qui épaulent, de manière plus ou moins significative, son auteur. Notre réflexion se situe au moment charnière de toute œuvre artistique, sa création. L'étude de la poétique du film, des processus de sa fabrication, permet d'en comprendre plus profondément les enjeux esthétiques. En abordant spécifiquement les relations de collaboration chez le réalisateur portugais Manoel de Oliveira, il s'agit d'enquêter sur la façon dont les rapports idéologiques, personnels et professionnels que le cinéaste noue avec quelques-uns de ses collaborateurs déterminent la conception de l'image, du montage, du choix des acteurs et du processus d'adaptation d'une œuvre littéraire. Les professionnels choisis sont l'acteur portugais Luis Miguel Cintra, la monteuse française Valérie Loiseleux, le directeur de la photographie suisse Renato Berta et la romancière portugaise Agustina Bessa-Luis. En analysant ces relations bilatérales, ce travail se demande comment la présence du collaborateur influence la conception de la mise en scène d'Oliveira et comment le fait d'être un interlocuteur privilégié du réalisateur portugais détermine la suite de la carrière de quelques-uns de ces collaborateurs. Sans mettre en doute le cinéma d'auteur, nous croyons néanmoins au cinéma de collaboration, un cinéma qui dit « nous » au lieu de « je », où le collaborateur est non seulement un témoin du faire cinématographique, mais aussi une surface sensible, une présence active et constamment mise à l'épreuve dans le processus de création qu'il intègre – et qui l'intègre.

Create together: the contribution of creative collaborators to the work of Manoel de Oliveira

A film is a collaboration work that feeds on the different sensibilities of the professionals who make it and contribute, more or less significantly, to its author. This study focuses on the key moment of every work of art, its creation. The study of the poetics of film – the making of film – allows for a more profound understanding of the aesthetic challenges involved. Specifically addressing the collaborative relationships of Portuguese filmmaker Manoel de Oliveira, involves inquiring how the ideological, personal and professional relationships the filmmaker has with his collaborators determines his concepts of image, editing, his choice of actors and the process of adapting a literary work. The chosen professionals are Portuguese actor Luis Miguel Cintra, French editor Valerie Loiseleux, Swiss Cinematographer Renato Berta and Portuguese novelist Agustina Bessa-Luis. By analyzing these bilateral relationships, this study questions how the presence of the collaborators influences the concept of Oliveira's scene setting, as well as how being a privileged interlocutor of the Portuguese filmmaker influences the careers of these collaborators. Without calling the author's work into question, we believe in collaborative cinema, a cinema that says « us » instead of « me ». A cinema where the collaborator is not only a witness to the making of films, but also a sensitive surface and an active presence put to the test in the creation process which he integrates and integrates him.

Manoel de Oliveira ; Collaborateurs de création ; Acteur de cinéma ; Montage ; Direction de la photographie ; Adaptation

Manoel de Oliveira ; Creative collaborators ; Movie actor ; Film editing ; Cinematography ; Adaptation

Université Paris III – Sorbonne Nouvelle : UFR d'Études Cinématographiques et Audiovisuelles – Centre Censier, 13, rue de Santeuil – 75231 Paris Cedex 05.