

MÉTAMORPHOSE D'UNE OEUVRE: COMPTE RENDU DE VALE ABRAÃO, FILM DE MANOEL DE OLIVEIRA

Entre a Bovary e eu só há o nome: Ema, mas noutra pessoa.
Vale Abraão

(...) *le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses.*

Gustave Flaubert, **lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852.**

Point aveugle

L'adaptation du roman homonyme d'Agustina Bessa-Luís par Manoel de Oliveira dans son dernier film **Vale Abraão** a donné lieu à une réception exceptionnellement enthousiaste et pléthorique de la part de la critique française.⁽¹⁾ N'ayant pas eu accès au roman d'Agustina qui n'a pas été traduit en français, la plupart des critiques ont toutefois commenté le film en passant sous silence le travail de la romancière.

Vale Abraão est donc compris avant tout comme un film de Manoel de Oliveira, secondairement comme une adaptation du roman de Flaubert, jamais comme le résultat de la rencontre entre le texte d'Agustina et l'univers du cinéaste. Non pas que les auteurs des articles ignorent que le film est basé sur le roman d'Agustina Bessa Luís — le générique de début tout comme la fiche technique dont disposent les critiques sont très clairs sur ce point —, simplement cette relation, qui n'est pourtant pas une première (voir **Fanny Owen** et **Francisca**), ne leur est pas accessible.

On se gardera bien ici de jeter la pierre à qui que ce soit ou de jouer les redresseurs de torts, mais on proposera de réintroduire cette troisième pièce du dossier qui a été éclipsée dans la réception du film en France. De cette façon, on verra en quoi, de même que le roman d'Agustina opérait un grand nombre de déplacements et de distorsions par rapport à l'oeuvre de Flaubert, le film de Manoel de Oliveira donne à voir tout autrement que nous avons pu la lire l'histoire d'Ema Paiva, dite "Bovarinho".⁽²⁾ Que l'on mette ces transformations sur le compte du passage de la forme romanesque à la forme filmique n'enlève rien à l'essentiel, à savoir que l'appropriation du livre d'Agustina Bessa Luís par Manoel de Oliveira a produit non seulement une recreation puissante et originale, mais, ce qui est peut-être moins attendu, que celle-ci a bouleversé les équilibres de l'oeuvre de départ, au point que le sens de

Vale Abraão puisse apparaître singulièrement modifié dans la version cinématographique.

Ce que disent les images

Le film de Manoel de Oliveira donne aux symétries narratives déjà présentes dans le roman d'Agustina une traduction visuelle extrêmement forte, fondée notamment sur la rigueur des cadrages et la distribution des plans dans le montage. Parler de traduction demeure d'ailleurs insuffisant car ce terme ne rend pas compte des interventions multiples par lesquelles le cinéaste exprime visuellement un lien ou une correspondance entre des éléments sans relation immédiate dans le livre. Parmi les leitmotifs du film peu perceptibles à la lecture du roman, on peut citer par exemple les plans tournés dans les escaliers et dans les couloirs. Leur distribution rythme la présentation des espaces intérieurs dans *Vale Abraão* et crée ainsi un savant système d'échos et de contrepoints.

Au Romesal, demeure du Père Cardeano, comme au Vesúvio, propriété de l'amant d'Ema, Fernando Osório, les hommes (Carlos et le père d'Ema dans le premier cas, le majordome Caires dans l'autre) gravissent et descendent gravement les marches, égrenant un discours dont la théâtralisation suffit à dénoncer la vacuité. Ema, objet absent de la conversation entre son père et son époux, puis objet du désir humilié de Caires, demeure dans ces deux scènes hors d'atteinte des vaines paroles qui tentent de la cerner ou de l'émouvoir. Si les hommes ne parviennent pas à rejoindre Ema dans leur inutile arpentage des degrés, c'est peut-être qu'auparavant dans le film — lors de sa visite aux soeurs Mello —, l'héroïne est elle-même passée par ce lieu marqué de l'escalier pour découvrir, dans un miroir qui l'attend au sommet d'une volée de marches, la puissance de sa propre image.

Les plans d'escalier trouvent leur complément géométrique dans les perspectives de corridor que le corps d'Ema traverse ou occupe provisoirement sans jamais s'y inscrire de façon stable. Comme dans certaines toiles de la peinture classique — on pense à de fameux exemples de Vermeer ou Velasquez —, la profondeur de champ ouverte par le couloir laisse deviner une succession de lieux reliés et séparés à la fois, les portes s'ouvrant chaque fois sur un arrière plan qui représente l'autre scène possible de la fiction, espace d'une intimité dérobée puisque jamais *surprise*. La seule prise en effet qui soit donnée sur Ema, dans les scènes de huis-clos où la caméra la filme dans sa chambre notamment, place le spectateur dans la position paradoxale d'un voyeur qui ne verrait que le regard d'Ema se voyant au miroir, dispositif de vis-à-vis dont la spécularité ne laisse pas la possibilité d'aller au-delà du cercle enchanté que trace la contemplation. L'image n'initie

pas à une vérité, mais donne à voir une autre image: Ema ne se laisse voir de dos que pour mieux nous ramener vers son reflet dans le miroir, de face.

Le film tisse donc autour d'Ema des liens et des figures qui échouent à la définir. L'espace organisé par *Vale Abraão* trouve ses polarités dans les lieux occupés successivement par l'héroïne, mais ce sont des lieux entre lesquels Ema circule et se déplace sans véritablement en habiter aucun.

Le nomadisme du désir d'Ema est pris dans des aller-retours entre ces lieux sans qu'une progression notable se dégage des trajets effectués. Les prétendants surgissent dans le champ, comme aimantés par la beauté d'Ema, mais la fiction défait la trame des liaisons au rythme où elle les élabore. Si la vie d'Ema paraît se remplir de ces rencontres masculines successives, le personnage résiste aux possessions diverses et demeure marqué par une essentielle disponibilité. La collection des amants ne fait pas véritablement avancer l'histoire et c'est sur un autre terrain que celui des liaisons adultérines répétées que se joue la destinée de l'héroïne.

Le parcours d'Ema prend en effet peu à peu le sens d'une quête fatale d'identité dont les étapes sont données par les scènes de contemplation au miroir, les confrontations aux portraits féminins et l'engloutissement final dans les eaux du Douro. L'une des premières scènes du film place d'ailleurs explicitement la fiction sous le signe du déchiffrement d'un destin: lorsqu'Ema fixe depuis la salle du restaurant son regard sur une des étoiles qui décorent Lamego en fête. Cette structure de quête, bien qu'elle ne s'éloigne guère de celle du roman d'Agustina Bessa Luís, engendre cependant des significations différentes, du fait des décalages introduits par le cinéaste entre le texte et l'image.

Bien que de nombreux passages explicatifs pris en charge par le narrateur dans le roman soient repris par la voix off dans le film, ils y sont comme neutralisés par la présence à l'écran d'Ema, présence qui excède le commentaire narratif et l'annule. La beauté d'Ema, "exubérante" — c'est le mot que lui applique l'une des soeurs Mello —, ne peut être dite. En conséquence, les rituels voluptueux d'Ema, tels que les filme Manoel de Oliveira, suspendent l'ordre du discours et offrent les figurations d'une féminité énigmatique. Ainsi, la scène du début du film où Ema jeune fille respire profondément une rose rouge dessine-t-elle la limite des pouvoirs du langage: symbole d'une sensualité mystique, la fleur offre en miroir au visage d'Ema le labyrinthe de ses pétales dont s'exale une senteur immatérielle, comme émane d'Ema une impalpable aura lumineuse. La narration, qui rapporte cette scène au lien d'Ema avec la mère absente, n'en épuise pas le sens. Comme en de nombreuses autres

séquences du film, les discours accumulés *sur* Ema paraissent étrangement *en deçà* ou à *côté* de ce qui nous est montré: une présence et un regard.

L'invalidation des paroles par la présence physique d'Ema est encore plus flagrante dans les scènes de conversation mondaine où l'inanité du babil procède de l'irréductibilité du corps et du visage de l'héroïne. Dans l'une des dernières scènes du film, Ema caresse un chat tandis que Carlos et Pedro Dossem — l'un des satellites masculins qui gravitent autour d'Ema- s'efforcent d'entretenir la conversation, mais la charge érotique de l'image finit par faire voler en éclat l'ordre discursif des hommes. Lorsque Carlos exaspéré arrache le chat des bras d'Ema pour le projeter vers la caméra, il exprime certes sa jalousie de mari trompé, mais il trahit surtout l'impuissance de sa parole à avoir prise sur le corps d'Ema, corps tout entier concentré dans un regard dominateur et hypnotique. Aussi, ce n'est pas sans raison que la caméra se trouve alors atteinte puisqu'il s'agit bien de se délivrer de la tyrannie de l'image et du regard: image de la beauté d'Ema qui est scandaleuse et tyrannique précisément en cela qu'elle excède toute prédication, regard dont la perversité consiste à capter le regard d'autrui dans un jeu de pure fascination.

La force des plans de *Vale Abraão* réside dans cette tension du texte et de l'image dont l'effet est d'autant plus troublant qu'il ne s'agit pas pour le cinéaste de révéler au spectateur la vérité intime du personnage sur le fond d'incompréhension qui l'entoure, mais de faire éprouver la résistance et la densité spécifiques des images de la beauté.

Du livre d'Agustina Bessa Luís au film de Manoel de Oliveira, il semble que se soit perdu tout accès verbal à l'intériorité d'Ema, celle-ci se trouvant dans l'oeuvre cinématographique prise en charge par la musique romantique de Schuman, Chopin ou Beethoven. Ces accompagnements musicaux appuyés, où l'on peut voir une équivalence des rêveries lyriques de l'Emma flaubertienne, disent aussi la solitude d'Ema Paiva. Ni les discussions avec son confident Lumières, ni ses incartades amoureuses avec Osório, Fortunato ou Narciso, ne la soustraient au cercle de l'incommunicabilité, qui se rompt seulement dans les scènes avec la servante sourde et muette, Ritinha, qu'une sympathie secrète unit à sa maîtresse. Le regard de la sourde⁽³⁾ est le seul qui dans le film semble voir Ema et avoir la prescience de sa destinée.

Invisibilité d'Ema?

Le désir de connaissance ou de possession que suscite l'héroïne est dans *Vale Abraão* voué à la déception.

Au début du film, lors de la scène de présentation de la communiant aux soeurs Mello — vieilles aristocrates malveillantes liées au Père Cardeano —, l'une des deux soeurs ordonne à Ema de s'approcher et commente: "queremos ver-te...de perto". A ce désir de voir de près, que tout spectateur de cinéma peut légitimement éprouver, vont successivement succomber les personnages qui gravitent autour d'Ema.

Voir et avoir Ema, c'est ce que voulait Carlos revenant au Romesal bien après la première rencontre de Lamego. Son regard échouera pourtant par la suite à posséder Ema, soit que l'éblouissement l'en empêche — à l'église, il doit s'y prendre à deux fois pour lui passer l'alliance —, soit que la demie-obscérité imposée par Ema quand elle le rejoint pour faire l'amour lui interdise la vision de son corps. Vision et possession ne s'harmonisent pas davantage dans le cas de Fernando Osório, qui ne parvient pas à voir Ema lors de leur première rencontre au bal des Jacas, où son regard se perd étrangement à côté de celui de l'héroïne, ni pour Fortunato et Caires qui épient et convoitent Ema depuis les hauteurs des coteaux du Douro mais seront quant à eux voués à une possession imparfaite ou nulle, tandis que Narciso, l'amant violoniste, tourne ostensiblement le dos à l'héroïne après leur étreinte. Deux autres personnages, Lumières et Dossem, scruteront Ema plus à loisir sans que soit réduite la distance qui la soustrait à leur désir, plus abstrait il est vrai, de la circonscrire.

Ema échappe ainsi aux rêts des regards qui la convoitent, s'essaie à des identifications successives au miroir ou à des travestissements, tandis que le cinéaste, fidèle en cela au roman, dispose autour d'elle des figures emblématiques de la féminité — Mona Lisa et la Vénus de Milo chez son père, la Senhora du Vesúvio chez Osório, etc. Ce sont là autant de duplications de l'héroïne qui laissent entière l'énigme de sa beauté. Ema, lumineuse et insaisissable,⁽⁴⁾ oppose aux regards des personnages comme à ceux des spectateurs l'opacité d'un mystère.

Célébration du mystère et du lieu

Dans un film déjà ancien, *O Acto da Primavera*, Manoel de Oliveira montrait la population d'un village du Minho revivant dans une représentation collective la passion du Christ. Cette oeuvre splendide, à mi-chemin entre le documentaire et la fiction, n'est pas sans rapport avec *Vale Abraão*, pour peu que l'on considère ces deux films dans la perspective d'une célébration conjointe du lieu et du mystère.

Vale Abraão s'ouvre par un plan large de la vallée du Douro et se clôt sur l'image des eaux sombres se refermant sur le corps d'Ema.

L'itinéraire de l'héroïne — les méandres de la fiction —, trouve sa résolution dans ces noces avec le fleuve dont la surface miroite une dernière fois pour nous assurer de la disparition définitive du corps. Cet engloutissement, s'il est ambigu du point de vue de la diégèse — accident, suicide? —, obéit à une nécessité esthétique, car il est le point d'orgue de l'accord profond que tisse tout le film entre Ema et le paysage. Il scelle une alliance qui répond à l'interrogation posée tout au long du film et contresigne les paroles d'Ema — "Não tenho linha de destino" — d'un démenti ultime: sa ligne de destinée se confondant avec le tracé sinueux et profond du rio Douro.

L'harmonie que l'on peut percevoir entre la beauté de l'héroïne et la région du Alto Douro ne se laisse pas aisément dire: elle relève du génie du cinéaste et l'on ne se risquera pas à en proposer une quelconque description ou explication. Peut-être peut-on se contenter d'indiquer quelques scènes: Ema jeune dans les vignes, puis fiancée regardant le fleuve qui scintille dans le lointain ("O rio está diferente" dit-elle alors comme pour mieux suggérer le lien secret qui unit leurs métamorphoses), Ema mariée devisant dans les jardins de la maison des Jacas, Ema qui passe avec son jeune amant sous la tonnelle ensoleillée du Vesúvio, qui s'exalte dans le hors-bord sillonnant le Douro, point dérisoire entre les tutélaires coteaux cultivés en terrasse, ou encore Ema la nuit, rêveuse dans l'heure bleue. L'osmose des vignes et du fleuve, qui est le chiffre singulier de ce paysage dont provient un breuvage unique,⁽⁵⁾ s'accomplit exemplairement autour de l'héroïne. Autant les regards et les discours échouent à situer Ema, autant sa présence est magistralement inscrite dans les paysages qu'elle parcourt. C'est là le point décisif par lequel l'oeuvre cinématographique infléchit la signification du roman, car la puissance des compositions visuelles opère, chez Manoel de Oliveira, une véritable rédemption de l'univers de **Vale Abraão**. On ne sera donc pas étonnés de vérifier que, si l'adaptation faite par le cinéaste est dans l'ensemble fidèle aux détails et péripéties du roman, les dernières scènes prennent des libertés significatives par rapport au récit d'Agustina Bessa Luís.

Lorsqu'Ema revient au Vesúvio pour la dernière fois, la voix off donne cette indication absente du roman: "ao terceiro dia, o sol abriu surpreendentemente brilhante e redentor".⁽⁶⁾ Et, de fait, la création semble dans le film s'accorder à la luminosité de l'héroïne, comme pour mieux l'accueillir. Ainsi la transfiguration finale d'Ema, qui s'avance légère et aérienne, rayonnante et virginale sous les orangers, est-elle aux antipodes des références multiples au monde matériel qui précèdent immédiatement la mort de l'héroïne dans le roman. Si dans ce dernier le poids des choses semble emporter Ema hors du monde — elle porte des bottes qui, s'emplissant d'eau, l'entraînent au fond du fleuve —, Manoel de Oliveira choisit en revanche de représenter l'engloutissement comme une

transcendance. Ayant restitué à l'héroïne toute sa pureté, le cinéaste célèbre les noces du fleuve et d'Ema dans une dernière séquence qui désigne bien le lieu de la noyade comme celui de l'unité ressuscitée.(7)

Une telle issue nous éloigne certes encore un peu plus du roman originel de Flaubert, mais l'on ne saurait déplorer cette ultime métamorphose: au pessimisme fondamental du romancier s'est substituée la vision rédemptrice d'un cinéaste de la grâce.

Teresa Ribeiro de Silva et Régis Salado
Université de Pau

NOTAS

(1) Outre les études détaillées et entretiens que l'on trouve dans les revues spécialisées (**Positif** et **Les cahiers du cinéma** au premier chef), de nombreux quotidiens ont consacré un ou plusieurs articles, tous très élogieux, au film (**Le Monde**, **Libération**, **Le Figaro**, etc.). L'indice le plus spectaculaire de l'engouement médiatique demeure toutefois le choix de l'affiche de **Val Abraham** en couverture du *Pariscope* de la semaine du 1er au 7 septembre. Le guide des spectacles de Paris retient en effet prioritairement des films destinés au grand public pour faire sa une, et ce n'est pas sans surprise que l'on a vu *l'oeuvre* de Manoel de Oliveira y succéder à **Hot Shots** et **Last Action Hero** ...

(2) Voir notre article **Portrait de l'auteur en lecteur: Madame Bovary au miroir de Vale Abraão** dans "Intercâmbio" n° 2, 1991.

(3) Dans un article déjà ancien des **Cahiers du cinéma**, "Le regard du sourd", Michel Chion mettait en évidence ce rôle singulier de dépositaire d'un savoir attribué aux personnages sans voix et sans écoute du cinéma.

(4) Cet effet est bien entendu accentué par le choix de deux actrices aux physiques bien distincts: la première — Ema jeune fille —, blonde et à la carnation délicatement rose, la seconde brune et pâle.

(5) Le vin de Porto, "bebida de reis", est aussi le prétexte du premier retour de Carlos Paiva chez le père d'Ema. Venu demander conseil pour faire l'acquisition d'un vin de qualité, Carlos quittera un peu plus tard le "Romesal" en emportant avec lui la fille de la maison.

(6) Dans le roman, c'est le cadavre d'Ema qui réapparaît le troisième jour, "os cabelos meio arrancados pelo barbelo das pedras" (p. 301).

(7) C'est ainsi qu'est qualifié le Vesúvio précédemment dans le film.