



Des fragments intranquilles : le cinéma d'Oliveira à la lumière de Pessoa

Guillaume Bourgois



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rechtrav/675>
DOI : 10.4000/recherchestravaux.675
ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014
Pagination : 55-69
ISBN : 978-2-84310-282-0
ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Guillaume Bourgois, « Des fragments intranquilles : le cinéma d'Oliveira à la lumière de Pessoa », *Recherches & Travaux* [En ligne], 84 | 2014, mis en ligne le 01 avril 2016, consulté le 11 octobre 2023.
URL : <http://journals.openedition.org/rechtrav/675> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.675>

Des fragments intranquilles : le cinéma d'Oliveira à la lumière de Pessoa

*Por trás do espelho quem está / De olhos fixados
nos meus? [...]
Quem dorme na minha cama, / E tenta sonhar
meus sonhos?*

Qui se trouve derrière le miroir / Les yeux
fixés sur les miens? [...] /
Qui dort dans mon lit, / Et cherche à rêver
mes rêves?

Cansaço (Fatigue)¹

Fernando Pessoa (1888-1935) a construit une œuvre poétique extrêmement originale, qui a bouleversé l'évolution de l'histoire littéraire portugaise. Il s'est inventé des doubles poétiques, qu'il a baptisés ses hétéronymes, auxquels il a attribué une biographie – ce en quoi ils ne se limitent pas à de simples pseudonymes – et qui écrivaient chacun dans des styles particuliers et parfois opposés. Les commentateurs du système de l'écrivain se sont longtemps accordés à dire que son œuvre n'entretenait aucun rapport avec le cinéma, position théorique qui se fondait essentiellement sur un passage de l'ouvrage de Pessoa *Érostrate*, dans lequel le poète s'en prend violemment aux spectatrices des grands mélodrames hollywoodiens :

Toute dactylographe qui commettrait la folie – que la plupart d'entre elles commettrait si elle le pouvait – de devenir la maîtresse d'un galant de cinéma découvrirait, au bout d'une semaine, que la pauvre image qu'il incarne constitue le parangon de la banalité et qu'elle est inférieure pour ce qui est de toutes les qualités humaines,

1. Fado écrit par L. de Macedo et popularisé par A. Rodrigues.

superficielles ou non, à la plupart des garçons qui entoure la jeune idéaliste tous les jours à son bureau².

Le poète conclut ce texte par une formule qui démontre un mépris profondément aristocratique envers l'art populaire que représente le cinéma : « L'artiste inesthétique et la canaille triomphante sont devenus les produits caractéristiques de notre civilisation. » (*Ibid.*)

La violence de ce passage semble avoir si bien marqué les esprits que l'on ne trouve aucune référence au septième art dans les textes critiques sur l'œuvre de Pessoa, alors même que plusieurs écrits du poète sont plus modérés. Dans un autre fragment d'*Érostrate*, il semble reconnaître par la négative que certains cinéastes sont de véritables artistes : « Excepté les Allemands et les Russes, personne n'a jusqu'à présent été capable de mettre quoi que ce soit qui ressemble à de l'art dans le cinéma³. » De même, apparaît dans l'un des ouvrages majeurs de Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, la phrase suivante : « C'est alors, au beau milieu de la vie, que le rêve déploie ses vastes cinémas⁴. » Si l'on connaît l'importance, à la fois dans *Le Livre de l'intranquillité* et dans l'ensemble de l'œuvre pessoenne, du motif de l'intrusion du rêve dans la réalité, procédé qui rend le réel labile, insaisissable, et amène la subjectivité à perdre ses repères, la phrase appelle à réévaluer la place du cinématographique dans les conceptions du poète.

Un changement a cependant récemment eu lieu. La découverte et la publication en 2007 aux éditions Chandeigne de quelques fragments de scénarii de courts-métrages écrits par le poète, puis celles en 2012 aux éditions Babel d'un nombre considérable de scénarii – baptisés *films arguments* par Pessoa – ont mis en cause l'impossibilité de passer par le cinéma pour étudier ses écrits. La plupart des *films arguments* développent des intrigues policières dans lesquels un personnage principal, souvent détective, doit changer d'identité pour échapper aux stratagèmes d'un génie du crime. Les récits font implicitement du cinéma, en ce qu'il utilise le montage qui peut permettre à un acteur de changer brutalement d'apparence entre deux plans, un art qui rend la subjectivité labile et dessine une multiplicité d'identités sur la surface corporelle de l'acteur. Cette dynamique propre au septième art fait le lien avec la poésie pessoenne dans son ensemble et amène à la reconsidérer à la lumière du cinéma. Dans une célèbre lettre du 13 janvier 1935, adressée à son ami Adolfo Casais Monteiro et baptisée

2. F. Pessoa, *Heróstrato ou a busca da imortalidade (Érostrate ou la quête de l'immortalité)*, Lisbonne, Assírio e Alvim, 2000, p. 83 ; je traduis.

3. F. Pessoa, *Érostrate. Essai sur le destin de l'œuvre littéraire*, trad. F. Rosso, Paris, La Différence, 1987, p. 85.

4. F. Pessoa (B. Soares), *Le Livre de l'intranquillité*, § 110, trad. F. Laye, Paris, Christian Bourgois, p. 138.

« lettre sur les hétéronymes » par les critiques, Pessoa décrit la façon dont les hétéronymes sont apparus en lui un jour de 1914, par saccades successives. Relue en ayant en tête les jeux d'identités des *films arguments*, la lettre sur les hétéronymes donne l'impression que le poète s'est comporté comme un acteur de cinéma, dont la physionomie physique et psychique n'a cessé de varier au gré de brusques interventions du montage – ce qui rattache par conséquent le moment fondateur du système poétique pessoen à une certaine dynamique cinématographique.

Parallèlement, l'œuvre de Pessoa permet un nouvel éclairage sur certains films du cinéaste portugais Manoel de Oliveira. L'écrivain est très peu cité dans les œuvres du réalisateur, pourtant profondément nourries par la littérature. Seuls trois films font entendre de façon directe des vers du poète. Sont utilisés dans *Lisbonne culturelle* (1982) et *Christophe Colomb – L'Énigme* (2007) des vers du recueil *Message* et dans *Singularités d'une jeune fille blonde* (2009) des passages du recueil *Le Gardeur de troupeaux*, attribué à l'un des hétéronymes), alors que les œuvres du cinéaste multiplient par exemple les références aux textes de Camilo Castelo Branco, José Régio et Agustina Bessa-Luís, qui constituent les trois auteurs les plus adaptés par Oliveira. Toutefois, Pessoa est l'auteur d'une révolution dans l'histoire de la poésie portugaise dont les films oliveiriens se font l'écho. Il est ainsi possible de mettre en évidence dans les œuvres du cinéaste une véritable poétique cinématographique dans le prolongement de l'esthétique pessoenne.

« Sois pluriel comme l'univers⁵ »

Les écrits de Pessoa transforment de façon radicale la mission du poète. À l'inverse du poète lyrique qui entend se donner à connaître avec sincérité et unifie l'image de sa subjectivité, le poète pessoen se sert du mensonge et doit fragmenter son identité – produisant ainsi une image complexe, cubiste et contradictoire de la subjectivité, en phase avec l'identité troublée apparue avec la modernité. Contre une certaine tradition, Pessoa fait de l'insincérité l'outil de prédilection de l'auteur poétique :

Feindre est le propre du poète.
Car il feint si complètement
Qu'il feint pour finir qu'est douleur
La douleur qu'il ressent vraiment.

5. F. Pessoa, *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (*Pages intimes et d'auto-interprétation*), Lisbonne, Ática, 1966, p. 94; je traduis.

Et ceux qui lisent ses écrits
 Ressentent sous la douleur lue
 Non pas les deux qu'il a connues,
 Mais bien la seule qu'ils n'ont pas⁶.

Le système hétéronymique, par lequel Pessoa s'invente des vies, sert à fragmenter la subjectivité pour accéder à la multiplicité. Afin de donner plus de réalité aux diverses identités qu'il découvre en lui et plus de poids aux mensonges sur lesquels repose son système, il dote chacun d'une biographie détaillée, qu'il expose notamment dans la lettre sur les hétéronymes. Dans le même temps, l'identité « Fernando Pessoa » tend à disparaître, ou du moins à s'affaiblir. L'écrivain s'interdit, lorsqu'il compose des textes poétiques signés Fernando Pessoa, de dévoiler des éléments de sa vie. Il s'est même créé un semi-hétéronyme, Bernardo Soares, qui lui ressemble davantage que les autres doubles. Soares est censé avoir rédigé *Le Livre de l'intranquillité*, dont l'une des parties s'intitule « Autobiographie sans événements », comme si plus on se rapprochait de Pessoa et moins il était possible de donner des éléments biographiques⁷.

Le philosophe et théoricien de la littérature Eduardo Lourenço analyse⁸ les parallèles entre l'œuvre de Pessoa et les écrits de Kierkegaard, également caractérisés par l'utilisation de figures de doubles, et estime que les deux auteurs marquent une révolution similaire, le premier dans l'histoire de la poésie et le second dans l'histoire de la philosophie : le passage de l'ère de la sincérité à l'ère de l'authenticité. Délaissant le modèle traditionnel de la confession, Pessoa et Kierkegaard ont composé des autoportraits fragmentaires et trompeurs qui portent les stigmates de la crise moderne de la conscience. Sous l'impulsion du poète aux hétéronymes, la poésie change radicalement de visage : elle n'est plus un moyen romantique de structurer son existence et de lui donner une cohérence (comme chez un Almeida Garrett ou un Antero de Quental), mais devient un *processus de dépersonnalisation*, qui anime la subjectivité d'un mouvement par lequel elle perd sa solidité et son unicité. Le moi se découvre à la fois multiple et étranger au monde.

6. F. Pessoa, « Autopsychographie » [1931], dans *Œuvres poétiques*, P. Quillier (éd.), Paris, Gallimard, 2001, p. 575.

7. B. Soares écrit : « J'envie – sans bien savoir si je les envie vraiment – ces gens dont on peut écrire la biographie, ou qui peuvent l'écrire eux-mêmes. Dans ces impressions décousues, sans lien entre elles et ne souhaitant pas en avoir, je raconte avec indifférence mon autobiographie sans faits, mon histoire sans vie. Ce sont mes confidences, et si je n'y dis rien, c'est que je n'ai rien dire. » (F. Pessoa / B. Soares), *Le Livre de l'intranquillité*, ouvr. cité, § 12, p. 51.)

8. Voir E. Lourenço, « Kierkegaard e Pessoa ou a comunicação indirecta » (« Kierkegaard et Pessoa ou la communication indirecte ») [1954-1956], dans *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera (Fernando Pessoa, roi de notre Bavière)*, Lisbonne, Grádiva, 2005, p. 167-201.

Dans *Porto de mon enfance*, œuvre autobiographique de 2001, Manoel de Oliveira fait subir à sa subjectivité un trajet poétique pessoen. Le nom de Pessoa est directement mentionné dans le film. Lors d'un passage consacré au Palais de Cristal, célèbre lieu d'exposition de Porto, un carton invite le spectateur à reconnaître l'écrivain aux hétéronymes et le poète José Régio sur des images d'archives – ce dernier a été toute sa vie un ami proche d'Oliveira. À la suite du carton, deux hommes apparaissent sur les bandes d'époque. Ils ressemblent effectivement aux deux auteurs, mais il est tout de suite évident qu'il ne s'agit pas d'eux. La rencontre virtuelle entre Pessoa et Régio orchestrée par Oliveira n'est pas anodine car elle porte en elle une opposition entre les deux grandes conceptions de la poésie définies par Eduardo Lourenço. De façon traditionnelle, Régio cherche à être le plus sincère possible dans ses poèmes et textes, et estime que c'est en mettant sa production artistique au service de la vérité qu'il pourra s'affirmer en tant que subjectivité solide et donner un sens à sa vie, dans une démarche délibérément calquée sur celle de la confession religieuse. L'écrivain s'est d'ailleurs opposé à l'esthétique de Pessoa – ce que rappelle au passage la séquence de *Porto de mon enfance*. Régio est l'un des premiers à s'être intéressé à l'œuvre du poète aux hétéronymes, dont il a salué l'originalité, mais il considérait qu'elle portait atteinte à la mission lyrique du poète et ne relevait donc pas de la poésie mais plutôt du théâtre.

En faisant croire que Pessoa et Régio se promènent dans les allées du Palais de Cristal, Oliveira produit un jeu pessoen à deux niveaux : non seulement il joue avec la vérité, mais il s'appuie pour cela sur des images d'archives, reproduisant le geste du poète aux hétéronymes, qui a cherché à créer dans ses textes des archives attestant de l'existence réelle des doubles qu'il s'était forgés. Le cinéaste révèle ainsi que c'est une voie poétique pessoenne et non régienne qu'il entend suivre dans l'évocation autobiographique de sa vie. L'identité «Manoel de Oliveira» subit ainsi une dépersonnalisation, conséquente d'une démultiplication croissante – ce qui l'amènera à devenir ce cristal qui donne son nom au lieu d'exposition, à la fois fragile, et source de reflets divers qui constituent autant de doubles. La séquence initiale du film rapproche déjà implicitement Oliveira et Pessoa. Alors que des photographies de la maison d'enfance du cinéaste défilent à l'image, Oliveira évoque plusieurs souvenirs en off. Les photographies étant de plus en plus floues, le passage donne à ressentir une opposition grandissante entre la subjectivité du réalisateur et le monde – invitant à considérer que le cinéaste se sent étranger à la réalité et partage la particularité de l'être au monde du poète.

Le système hétéronymique permet à l'écrivain d'être en même temps ce qu'il est, ce qu'il a été et ce qu'il aurait pu être. Il s'est par exemple créé un double totalement opposé à lui, Alberto Caeiro, poète bucolique originaire du centre

du Portugal, qui à l'inverse de Pessoa « lui-même » (c'est-à-dire Pessoa lorsqu'il écrit ou contemple la réalité en son nom) entretient un rapport direct avec le monde qui l'entoure. Dans *Porto de mon enfance*, trois versions temporelles d'Oliveira apparaissent ou se font entendre : le « vrai » Manoel de Oliveira, qui s'exprime en *off*, et deux versions passées du cinéaste, qui est incarné dans plusieurs séquences par ses deux petits-fils, Jorge et Ricardo Trêpa. De plus, le réalisateur incarne un personnage de voleur originaire de Lisbonne, le temps d'une séquence se déroulant dans l'un des principaux théâtres de Porto. Cette figure fictionnelle est en un sens aux antipodes de l'intellectuel né et très attaché à Porto qu'est Oliveira. En lui prêtant ses traits, le cinéaste s'invente un double, symbolisant ce qu'il aurait pu être dans une autre vie, comme Caeiro symbolise ce que Pessoa pourrait être si le poids de sa conscience ne l'empêchait pas d'être en contact avec la réalité. Le jeu de champ-contrechamp, montrant successivement l'avatar passé d'Oliveira incarné par Jorge Trêpa et le personnage qu'interprète le réalisateur sur la scène du théâtre, sert à marquer la dimension spéculaire du passage et transforme définitivement le voleur lisboète en un double du cinéaste, qui donne l'impression de se contempler dans un miroir pessoen. Comme chez le poète aux hétéronymes, le film remet en cause la supériorité du « vrai » Oliveira, qui a du mal à se rappeler de certains souvenirs et ne possède qu'une voix que l'on entend en *off*, alors que ces autres avatars possèdent tous une voix et un corps.

De façon générale, tous les êtres humains évoqués dans *Porto de mon enfance* deviennent progressivement des doubles d'Oliveira. Le cinéaste évoque à plusieurs reprises sa grande gourmandise et deux plans associent hommes et femmes à des pâtisseries : plusieurs figures féminines défilent à l'écran alors que la voix *off* égrène des noms de gâteaux ; plus loin, un reflet dans une glace associe trois personnages masculins à trois types de pâtisseries. La subjectivité oliveirienne se fait ogre et phagocyte tous ceux qui foulent, ont foulé ou auraient pu fouler le sol de Porto. Sous le coup de cette démultiplication subjective, grâce à laquelle le film s'affirme comme poétique au sens de Pessoa, l'identité Manoel de Oliveira finit par s'estomper. L'une des séquences montre l'exploit d'un acrobate qui a escaladé l'un des principaux monuments de Porto, exploit auquel a assisté le cinéaste lorsqu'il était jeune. Le passage alterne images d'archives de la prouesse et images tournées par Oliveira dans lesquelles son avatar incarné par Jorge Trêpa donne l'impression de suivre l'ascension des yeux. Le dernier plan utilise une image d'archives montrant la foule en délire à l'issue de l'exploit. Étant donné que le futur cinéaste était présent ce jour-là, il se trouve quelque part dans la foule à l'écran mais il est impossible de l'identifier avec certitude. Il devient ainsi potentiellement tous ceux qui apparaissent à l'écran, et sa subjectivité accueille toute la foule de Porto.

Sous la plume de son hétéronyme Ricardo Reis, Pessoa écrit que le poète n'est que le lieu où viennent s'exprimer ceux qu'il porte en lui :

Nombreux sont ceux qui vivent en nous ;
 Si je pense, si je ressens, j'ignore
 Qui est celui qui pense, qui ressent.
 Je suis seulement le lieu où l'on pense, où l'on ressent.
 J'ai davantage d'âmes qu'une seule.
 Il est plus de moi que moi-même⁹.

Dans *Porto de mon enfance*, Manoel de Oliveira devient le lieu que représente le film, animé par une dynamique d'expansion pessoenne de la subjectivité. À l'œuvre de manière privilégiée dans *Porto de mon enfance*, ce jeu autour de l'identité du cinéaste se retrouve dans plusieurs films. Dans *Christophe Colomb – L'Énigme* (2007), les deux personnages principaux sont interprétés dans certaines séquences par Oliveira et sa femme – ce qui inscrit un trouble quant à savoir s'ils parlent de leur relation ou de celle entre leurs personnages lorsqu'ils sont à l'image, et associe ceux qu'ils interprètent à des doubles d'eux-mêmes. Dans *Singularités d'une jeune fille blonde* (2009) et *L'Étrange Affaire Angélica* (2010), deux volets d'un diptyque sur l'amour fou, Ricardo Trêpa joue deux personnages à la fois proches et opposés, filmés en utilisant des échelles de plan et des axes similaires, qui fonctionnent comme des versions divergentes d'Oliveira lui-même.

De la poésie comme réécriture en mouvement

Gérard Genette fait de l'œuvre de Pessoa le parangon d'une tendance moderne au palimpseste¹⁰. Les textes des hétéronymes sont inspirés d'ouvrages préexistants, appartenant à la tradition littéraire : le recueil *Le Gardeur de troupeau* de Caetano de Campos se présente par exemple comme une réécriture des *Bucoliques* de Virgile. Il arrive même qu'un même texte fasse naître les poèmes de plusieurs hétéronymes ; c'est le cas du recueil *Leaves of grass* de Walt Whitman, à l'origine à la fois d'un grand nombre de textes de Caetano et des odes futuristes d'Álvaro de Campos. Sur ce point, la poésie est conçue par Pessoa comme une surface sur laquelle des textes antérieurs vont être modifiés en étant soumis à une nouvelle vitesse, ou dans le cas du recueil de Whitman à deux vitesses contradictoires consécutives de la différence de points de vue entre les hétéronymes : la vitesse discrète et régulière du regard simple de Caetano, la vitesse

9. F. Pessoa (R. Reis), dans *Œuvres poétiques*, ouvr. cité, p. 171.

10. G. Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 144.

sublime et désordonnée du regard fiévreux de Campos. Il s'agit d'épuiser toutes les possibilités des ouvrages passés, jusqu'à les détruire.

Si la marche est un motif important dans les textes du poète portugais, en particulier dans *Le Livre de l'intranquillité* dont le personnage principal ne cesse d'arpenter les rues de la ville basse lisboète, c'est que l'ensemble de l'œuvre pessoenne repose sur une volonté de mettre en mouvement la matière littéraire – ce que résume José Augusto Seabra lorsqu'il écrit :

L'œuvre poétique de Pessoa n'est [...] pas fixe ni close, mais en constante éclosion et développement. Plus que le système en lui-même, l'important dans sa poésie est le « jeu de système » – ce que Roland Barthes appelle le « systématique »¹¹.

Chez Pessoa, la poésie passe symboliquement d'une dimension verticale à une dimension horizontale. Alors que chez un Camões s'adressant au début des *Lusiades* aux muses du Tage, la poésie obéit à un mouvement d'élévation verticale calquée sur le modèle de la prière – y compris, selon Pessoa, chez des auteurs athées –, elle devient horizontale, l'équivalent d'une scène de théâtre sur laquelle viennent se placer les unes à côté des autres différentes versions de textes du passé, après une fragmentation préalable.

Le film *Mon Cas* (1986) marque le moment où la cinématographie oliveirienne devient pessoenne dans son traitement du texte. Des années 1960 au début des années 1980, les œuvres du cinéaste portugais transposent une œuvre littéraire par film. C'est à cette époque qu'Oliveira a réalisé le cycle d'œuvres qui fit sa renommée : la « Tétralogie des amours frustrées », dont les intrigues sont tirées de romans et de pièces de théâtre portugais et reprennent des motifs éminemment romantiques. Il ne s'agit pas de les réduire à des adaptations classiques. Toutefois, les films oliveiriens réalisés entre les années 1960 et les années 1980 obéissent à la logique littéraire contre laquelle s'inscrit la poésie de l'écrivain aux hétéronymes. Dès *Acte du printemps*, de 1963, consacré à la représentation d'un mystère médiéval dans le Nord du Portugal, l'espace profilmique est un espace de célébration de la parole littéraire dans sa dimension religieuse – le texte d'*Acte du printemps* est même psalmodié pour transformer la déclamation des acteurs en une forme de prière. Le texte n'est pas fragmenté ni mis en relation avec d'autres comme dans la poésie pessoenne. Au contraire, Oliveira tente de le garder le plus intact possible, à la fois en n'adaptant qu'un ouvrage par film et en essayant de ne quasiment pas supprimer de pans de texte.

Avec *Mon Cas*, le fonctionnement du texte change. L'un des premiers films dits « français » d'Oliveira, *Mon Cas* a été réalisé à la Maison de la Culture du Havre et les acteurs s'expriment en français – y compris l'acteur principal,

11. J. A. Seabra, *Fernando Pessoa ou le poétodrame*, Paris, José Corti, 1998, p. 101.

Luis Miguel Cintra, qui est portugais. Le film manifeste une grande audace formelle et peut pratiquement être considéré comme expérimental. Il se divise en cinq parties. La première transpose l'intrigue de la pièce *O Meu Caso* c'est-à-dire *Mon Cas*, de José Régio : un homme, désigné comme l'Inconnu, fait irruption dans une salle de spectacle avant la représentation d'une pièce et tente d'exposer « son cas », qu'il juge exceptionnel. La deuxième partie est composée d'images des mêmes acteurs représentant à nouveau la pièce de José Régio – les images sont cette fois accélérées et en noir et blanc. Le cadrage et certains éléments de l'intrigue varient. Le son des comédiens est coupé et s'entend en *off* une voix qui récite un extrait de *Pour finir encore et autres foirades* de Samuel Beckett. La troisième partie montre une nouvelle représentation en couleurs de la pièce de Régio, selon de nouveaux cadrages ; cette fois, les répliques des acteurs sont passées à l'envers. Les deux dernières parties forment un tout : la première est adaptée du *Livre de Job* et montre Job frappé de tous les maux, demandant conseil à ses amis quant à l'attitude à adopter face à un Dieu qui ne lui répond plus ; la seconde fait apparaître le même Job alors que Yahvé lui a redonné ses richesses.

Mon Cas témoigne du passage dans l'œuvre oliveirienne d'une logique verticale à une logique horizontale. Dans les films du cinéaste des années 1960 au début des années 1980, les acteurs restent en permanence dans le champ de la caméra et les plans sont longs pour ne pas perturber la récitation proche de la prière des comédiens – à cet égard, *Le Soulier de satin* est pratiquement uniquement composé de plans-séquences. L'espace protofilmique, assimilé à une scène de théâtre, est souvent filmé en légère contre-plongée, comme si la caméra occupait la position d'un spectateur au premier rang d'une salle de spectacle. L'axe accompagne le mouvement vertical du texte, en particulier celui du texte religieux psalmodié par les villageois d'*Acte du printemps*. *Mon Cas* bouleverse cette disposition. La caméra occupe également la position d'un spectateur dans la salle de spectacle qui sert de décor au film, mais elle est placée à un rang plus élevé, exactement au niveau de la scène. Ceci fait disparaître la contre-plongée et sa dynamique verticale, et souligne au contraire l'horizontalité de la scène de théâtre – horizontalité renforcée par le mouvement presque permanent des acteurs, qui oblige la caméra à d'incessants panoramiques latéraux ou inscrit un mouvement centrifuge en direction des côtés du cadre lorsqu'ils sortent hors champ.

L'horizontalité marquée dans l'ensemble du film ne retiendrait peut-être pas autant l'attention si elle ne s'accompagnait d'une perturbation de la matière littéraire, à la fois à l'intérieur d'un texte et par la mise en relation de textes entre eux, qui incite à la voir comme le signe d'une dynamique poétique pessoenne. La récitation en *off* du texte de Beckett dans la seconde partie et la

représentation des extraits du *Livre de Job* des quatrième et cinquième parties sont mises à mal dans leur lisibilité : la voix *off* ne lit pas d'une traite l'extrait de *Pour finir encore et autres foirades* mais ne cesse de revenir en arrière avant d'avancer dans le texte, comme si elle supprimait ce qu'elle venait de dire, et l'attention du spectateur est en permanence distraite par les images en accéléré qui tranchent avec la diction lente du récitant *off*. Plus tard, de violents effets de montage détruisent la cohérence spatiale et métaphysique des passages du *Livre de Job*. Cependant, c'est surtout le texte de la pièce de José Régio donnant son titre au film qui est la cible de perturbations en série.

La représentation du texte subit une fragmentation croissante, aux antipodes du système filmique oliveirien des années 1960 au début des années 1980 et de ses longs plans destinés à valoriser la récitation et à transmettre au spectateur la matière littéraire de façon optimale. Dans *Mon Cas*, les changements de plans se font de plus en plus fréquents au fur et à mesure de la première partie et l'on observe une explosion de la fragmentation par le découpage au moment de la deuxième : la première partie dure une demi-heure et compte vingt-huit plans ; la deuxième uniquement treize minutes et compte trente-cinq plans. Parallèlement, le film inscrit une instabilité dans le fonctionnement même de la pièce. Régio avait écrit sa pièce en établissant une hiérarchie entre les personnages. L'Inconnu est un *alter ego* de Régio lui-même et son point de vue, marqué par le catholicisme, est censé être supérieur aux vues basement matérialistes des autres personnages. Cette supériorité est remise en question dans *Mon Cas*, par des effets de symétrie qui tendent à faire de l'Inconnu un double des autres personnages. Le fonctionnement de la pièce *Mon Cas* cesse par là même d'obéir à une logique régienne, selon laquelle le point de vue de l'Inconnu vient donner un sens à l'existence des autres personnages, pour obéir à une logique pessoenne, selon laquelle chaque personnage incarne un point de vue comme les autres face au problème du sens de la vie, à la manière des hétéronymes. Chacun devient ainsi le porteur d'un texte, par lequel il exprime ses conceptions, et l'espace au cœur du film le lieu d'une lutte entre les personnages pour faire entendre sa voix.

Globalement, le dispositif du film est guidé par l'idée d'introduire une multiplicité de points de vue et de perspectives sur le texte de Régio. Les nombreux travellings optiques de la première partie donnent l'impression que la caméra cherche à varier les échelles dans le but de comprendre les différences de perspective que ces changements pourraient apporter ; de même, un léger pano-travelling intervient lorsqu'un personnage entre en scène afin d'expulser l'Inconnu, ce qui souligne le fait que l'entrée de ce nouveau personnage représente un nouvel angle. Plus généralement, les trois premières parties sont des variations sérielles à partir du texte de Régio, soumis à différentes modalités

de visibilité : par rapport à la première, la deuxième est en noir et blanc, en accéléré, et présente des cadrages plus serrés, et la troisième est filmée en utilisant des cadrages plus larges qui déforment la perspective, en plus de passer les répliques à l'envers.

Le montage textuel opéré à l'échelle de l'ensemble du film entre la pièce du dramaturge portugais, les pages de Beckett et les extraits du *Livre de Job* fait bouger les textes eux-mêmes et les positions qu'ils défendent *a priori*. Au contact du texte de Régio, la noirceur de la prose beckettienne est quelque peu atténuée ; à l'inverse, placé aux côtés des lignes de l'écrivain irlandais, *Le Livre de Job* révèle l'inquiétude tragique qui le traverse, en dépit du salut qu'il promet à celui qui honore Yahvé. Dans la carrière du cinéaste, *Mon Cas* signe le début d'une liberté dans le traitement du texte qui culminera avec les montages de différents ouvrages littéraires à l'origine des scénarii de *La Divine comédie* (1990) ou d'*Inquiétude* (1998).

L'épopée de la dépersonnalisation

Les références directes à Pessoa dans les œuvres d'Oliveira permettent de comprendre l'image que se fait le cinéaste du poète. La plupart sont tirées du recueil de poèmes *Message*, seul recueil publié du vivant de Pessoa, qui retrace le trajet historique de la nation portugaise : la comédienne Manuela de Freitas déclame le poème « Le Quint-Empire » dans *Lisbonne culturelle* (1982) et celui qu'interprète Luís Miguel Cintra récite un extrait de « La Bête » dans *Christophe Colomb – L'Énigme* (2007). *Message* est également implicitement présent dans le film historique majeur d'Oliveira, *Non ou la vaine gloire de commander* (1990), au moins à trois niveaux. Le titre mêle des mots du père António Vieira, prêcheur jésuite du XVII^e siècle et de l'épopée *Les Lusiades* de Luís de Camões, écrite au XVI^e siècle ; *Message* croise justement ces deux références puisque l'ouvrage se présente comme une réécriture de l'épopée camonienne et Pessoa y consacre un poème au pêcheur jésuite. Le personnage principal de *Non ou la vaine gloire de commander* est un soldat portugais envoyé combattre en Angola ; il raconte plusieurs moments marquants de l'histoire portugaise et le montage historique qu'il effectue est organisé selon trois grandes parties – évocation de grandes figures ayant structuré la nation portugaise/évocation des Grandes découvertes/évocation du mythique roi Dom Sébastien –, qui reprennent la structure globale de *Message*. Enfin, Oliveira s'est amusé à faire apparaître le nom de Fernando Pessoa au générique du film ; il figure en tant qu'assistant, ce qui amène à nouveau à rapprocher *Non ou la vaine gloire de commander* du recueil.

Baptisé à l'origine *Portugal, Message* est un ouvrage longtemps considéré comme extrêmement nationaliste par les commentateurs. Très influencé par le mythe littéraire du Roi caché, selon lequel le roi Sébastien disparu lors de la bataille d'Alcácer-Quibir de 1578, devait revenir un jour de brouillard pour prendre la tête d'un nouvel empire universel, Pessoa fait du Portugal le futur de l'Europe. Une lecture attentive révèle cependant que plus le recueil avance, plus l'inquiétude s'empare du discours poétique, matérialisée par les innombrables points d'interrogation de la troisième partie, et plus les certitudes nationalistes du début sont détruites. L'épisode historique des Grandes découvertes, au cœur de la seconde partie de *Message*, devient très ambigu. Il reste dans l'optique de Pessoa le moment le plus important du passé portugais, mais non pas parce qu'il a permis à la nation lusitanienne de prendre possession du monde et d'affirmer la solidité de son identité. Au contraire, il a déstabilisé cette identité et fait du peuple portugais le premier *peuple dépersonnalisé* de l'histoire.

Le poème « Stèle » montre que pour l'auteur aux hétéronymes, les Grandes découvertes ont confronté les marins à l'expérience de l'infinitude de l'océan, du monde et implicitement de la subjectivité elle-même : « Ainsi à tout l'immense océan / Ces Armes, que tu vois ici gravées, proclament : / La mer finie peut bien être grecque ou romaine, / Portugaise est la mer sans fin¹². » Plus loin, dans « Mer portugaise », l'un des textes principaux de la seconde partie, l'épopée maritime est symboliquement associée à une expérience spéculaire : « Dieu plaça dans la mer le péril et l'abîme, / Mais c'est d'elle qu'Il fit le seul miroir du ciel¹³. » Cette expérience spéculaire est celle du peuple portugais lui-même, qui en se lançant à la découverte de mers infinies, s'est scindé spatialement entre le pays qu'il a abandonné et ceux qu'il a découverts, et se trouve scindé temporellement entre un passé glorieux et un présent de crise, pour ce qui est du peuple à l'époque où écrit Pessoa. Le poète s'inspire des *Lusiades* pour en inverser le fonctionnement et composer une épopée de la crise de l'identité à l'ère moderne. Pour Eduardo Lourenço, Pessoa a cherché à produire la « résurrection d'un Portugal qui cesserait d'être celui du *Portugais* de la tradition camonienne et hégémonique, pour être celui du *Portugais-personne*, dissous dans l'universel¹⁴. » C'est en ce sens que le Portugal constitue le futur de l'Europe car il a été le premier à accueillir l'altérité dans son identité et à se découvrir multiple et autre, ce vers quoi doivent tendre les autres nations selon Pessoa.

12. F. Pessoa, « Stèle », *Message*, dans *Œuvres poétiques*, ouvr. cité, p. 1256.

13. F. Pessoa, « Mer portugaise », *ibid.*, p. 1260.

14. E. Lourenço, « De la littérature comme interprétation du Portugal (de Garrett à Fernando Pessoa) », dans *Le Labyrinthe de la saudade : psychanalyse mythique du destin portugais*, Bruxelles, Éditions Sagres-Europa, 1988, version remaniée de la traduction de A. de Faria, p. 124.

Dans ses films historiques, Oliveira produit une inversion de certains éléments comparable à celle de *Message*. Sur le plan narratif, *Non ou la vaine gloire de commander* s'intéresse aux moments de défaites ou de fragilisation de la nation portugaise – ce qui s'oppose à une certaine vision patriotique de l'histoire. De même, de façon plus discrète, *Christophe Colomb – L'Énigme* ne cesse de ridiculiser implicitement le nationalisme du personnage principal qui cherche à prouver que le navigateur était d'origine portugaise. Plus généralement, dans les deux films, les Grandes découvertes et l'aventure maritime lusitanienne sont rattachées à la fragmentation identitaire. Dans *Christophe Colomb*, plusieurs plans de la mer sur laquelle se reflète le ciel rappellent les vers de « Mer portugaise » et une séquence fait apercevoir l'image des personnages principaux démultipliée par la vitrine d'une exposition consacrée aux Grandes découvertes. Dans *Non ou la vaine gloire de commander*, les acteurs possèdent plusieurs identités. Ils incarnent des personnages différents dans chacune des séquences historiques. L'ombre, qui scinde fréquemment leurs visages en deux, ainsi que la faible profondeur de champ, qui rend souvent flou l'arrière-plan, viennent signifier qu'ils sont emprisonnés entre deux espaces (le Portugal qu'ils ont quitté et les colonies) et plusieurs temporalités. L'identité portugaise devient incertaine et accueille en elle celles d'autres nations – comme le montre la séquence de *Non ou la vaine gloire de commander* consacrée à la bataille d'Alcácer-Quibir. Le passage cache deux références au dernier film de John Ford, *Cheyenne autumn* (1964), consacré au destin tragique des Cheyennes aux États-Unis : un plan sur la course à cheval d'un religieux portugais évoque un plan du début du film sur un soldat de la cavalerie américaine ; le voile de poussière qui masque les soldats du roi Sébastien lorsqu'ils chargent rappelle le passage le plus célèbre de *Cheyenne autumn*, lors duquel la poussière recouvre les Indiens et suggère leur cruelle disparition. Les Portugais sont ainsi assimilés à la fois aux Américains et aux Indiens. En raison de leur épopée maritime, ils deviennent un peuple sans identité, mais dont l'absence d'identité permet de faire le lien entre les groupes opposés¹⁵.

Message révèle en parallèle la perte de repères de la nation lusitanienne et la dislocation de ses symboles traditionnels. La composition du recueil s'appuie sur des éléments du drapeau portugais. Au lieu de considérer l'espace qui sépare les poèmes comme le ciment nationaliste qui viendrait donner une cohérence définitive à l'ensemble comme cela a été fait, il faut adopter la perspective inverse. Pour Pessoa, le peuple portugais est ce peuple qui erre

15. La double référence à *Cheyenne autumn* marque également la particularité du Portugal, pays à la fois colonisateur en Afrique et en Amérique pendant des siècles et devenu province espagnole de 1578 à 1640.

entre des symboles d'une grandeur perdue et ne peut plus donner un sens à son aventure en utilisant des concepts historiographiques traditionnels. De la même manière, des éléments du drapeau ne cessent d'apparaître dans les films historiques oliveiriens : le vert, le rouge et le jaune, qui donnent leur couleur aux habits des soldats romains du premier flash-back de *Non ou la vaine gloire de commander* et que l'on retrouve au début de *Christophe Colomb*, sur les façades lisboètes ou grâce aux lumières colorées que renvoie la ville de New York aperçue à travers le brouillard, le blason portugais, véritable personnage à l'arrière-plan de nombreuses séquences de *Non...*, ou encore les châteaux, que visitent les personnages principaux de *Christophe Colomb*. Comme chez l'auteur aux hétéronymes, les films donnent à voir et à entendre l'errance des Portugais à travers les ruines de leur passé. *Message* et les œuvres historiques oliveiriennes multiplient les répétitions binaires et ternaires, qui recréent le mouvement incessant de la mer. Ce mouvement est celui du peuple portugais, porté tout au long de son histoire par des vagues successives, qui ont dans le même temps permis d'ouvrir de nouveaux horizons et détruit la stabilité de son identité.

Pour Pessoa, la poésie est un art du rapport. À la différence de la pratique historiographique, elle permet la communication entre le mythe et la réalité¹⁶ et réactive la légende du Roi caché – qui ne doit pas être comprise comme annonciatrice d'un nouvel empire matériel mais comme promesse de l'avènement d'une subjectivité moderne fragile et multiple. L'esthétique oliveirienne s'appuie sur des outils propres au cinématographe pour faire dialoguer mythe et réalité : *Non ou la vaine gloire de commander* se clôt par exemple sur un montage entre des images de la mort du personnage principal le jour de la révolution des CEillets et des images de Dom Sébastien entrevu en songe, et l'un des plans sur l'océan de *Christophe Colomb* repose sur une incertitude, savoir s'il accompagne le regard des deux historiens au cœur du récit ou celui d'un mystérieux ange qui les accompagne sans qu'ils ne le sachent. Le cinéma se fait ainsi poétique : il devient un art du rapport, qui remet en question les frontières, qu'elles soient métaphysiques ou politiques, et fait ressentir la particularité de l'être au monde moderne. Au terme de tous les films historiques oliveiriens, il s'agit comme chez l'auteur aux hétéronymes de réactiver le mythe sébastianiste – conçu comme un mythe humaniste par Oliveira, comme la promesse d'un changement dans le rapport entre la nation lusitanienne et les autres peuples. La mort du personnage principal de *Non ou la vaine gloire de commander* le

16. « Le mythe est le rien qui est tout. [...] La légende ainsi se distille / Pénétrant la réalité, / Qu'en son parcours, elle féconde. » (F. Pessoa, « Ulysse », *Message*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 1246.)

jour de la révolution des Œillets, qui mit fin à la dictature salazariste, signifie l'avènement d'une nouvelle ère pour le Portugal, libre désormais d'échanger de façon pacifique avec ses anciennes colonies et de se lancer dans un dialogue culturel et politique avec ses voisins européens. Avec *Christophe Colomb*, le message devient universel. Le regard en direction de l'horizon à la fin du film de 2007 est en un sens celui de l'humanité tout entière, ayant enfin accepté sa part de fragilité et tourné le dos aux querelles nationalistes, se sentant portée vers un destin commun.