HAL
open science

Les âmes vacillantes : la remise en question de l'identité dans Val Abraham (1993) et Je rentre à la maison (2001) de Manoel de Oliveira

Hélène Godin

To cite this version:

Hélène Godin. Les âmes vacillantes : la remise en question de l'identité dans Val Abraham (1993) et Je rentre à la maison (2001) de Manoel de Oliveira. Sciences de l'Homme et Société. 2015. dumas-01176606

HAL Id: dumas-01176606

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01176606v1

Submitted on 15 Jul 2015

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.

Université Stendhal

UFR Langues, Lettres et Arts du Spectacle, Information Communication

Département Arts du Spectacle

LES ÂMES VACILLANTES

La remise en question de l'identité dans *Val Abraham (1993)*

et *Je rentre à la maison (2001)* de Manoel de Oliveira

- - -

Mémoire de Recherche Master 1 Arts du Spectacle (30 crédits)

Spécialité « Etudes Cinématographiques »

- - -

Présenté par :

Hélène GODIN

Directeur de recherche :

Monsieur Guillaume BOURGOIS

Maître de Conférences à Grenoble 3

Année 2014-2015

SOMMAIRE

Table des Matières détaillée à la fin du mémoire

INTRODUCTION : *Âmes Tourmentées, Âmes Provoquées*

PREMIERE PARTIE : La crise du personnage

Héritage Romantique : Ema Cordenao Païva
Identité Fragmentée des rôles : Gilbert Valence
« Je ne joue pas, je vis » : Le vide intérieur

SECONDE PARTIE : La figure visuelle et sonore de la mélancolie

Catalyseur Musique : Révélateur de l'Intériorité
Catalyseur Image : Révélateur de l'Errance

TROISIEME PARTIE : L' effet de déshumanisation

Mise en abyme des artifices : Le cinéma subterfuge
Du réel à l'immatériel : Autopsie d'une disparition

CONCLUSION : *Âmes Tourmentées, Âmes Sublimées*

INTRODUCTION
Âmes Tourmentées, Âmes Provoquées

« Un personnage a vraiment une vie propre, marquée de caractères particuliers, c'est toujours *quelqu'un.* Tandis qu'un homme, en général, peut n'être *personne*. »[1]

Il est aussi possible que les personnages par différents artifices multiplient les facettes et se composent de multiples petits *quelqu'un* pour au final n'aboutir à *personne*. Ils peuvent osciller entre différentes entités selon les situations auxquelles ils sont confrontés et malgré leur passé établi et leurs traits fondamentaux, aller jusqu'à se perdre dans les méandres de l'instabilité de leur personnalité. L'un des exemples les plus marquants est notamment le personnage de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, dont l'univers et la trame principale ont fait l'objet d'une adaptation en 1993 par Manoel de Oliveira. Le comportement de ce personnage demeure si complexe qu'il a donné naissance à un principe : Le Bovarysme. Au delà d'un état perpétuel d'insatisfaction lié à la désillusion du monde réel, incapable de se conformer au monde romanesque, le Bovarysme implique dans sa forme la plus poussée de se concevoir autre que l'on est réellement. Cela peut conduire à une remise en question de la stabilité de la personne ainsi que de son identité, comme l'indique De Gaultier dans son essai sur le bovarysme[2].

La notion d'identité demeure ambiguë dans le fait qu'elle diffère selon les genres où on la retrouve. Dans le roman naturaliste, l'identité est définie par trois caractéristiques : l'hérédité, le milieu et le moment. Le personnage est déterminé par ses ancêtres, le milieu dans lequel il évolue et sa réaction face aux moments de la vie. Il est détaillé et dépourvu d'une éventuelle perfection : il porte les marques du temps, des

1 PIRANDELLO, Luigi. *Six personnages en quête d'auteur.* 1921

2 DE GAULTIER, Jules. *Le Bovarysme – Mémoire de la critique.* Paris : Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2006.

accidents, ou des maladies. Dans le théâtre, le personnage est défini par le générique et/ou les didascalies. S'il peut être décrit très précisément dans le théâtre réaliste (August Strindberg, *Mademoiselle Julie)*, il perd peu à peu les fondements de l'identité individuelle - son prénom devient un surnom (Samuel Beckett), voir une lettre (Denis Lachaud) - jusqu'à devenir une somme de répliques. Enfin, au cinéma, esthétiquement, l'identité d'un personnage peut se définir visuellement par son visage, son expression et par la façon dont ces facteurs prennent place dans le cadre (échelle de plan, position, luminosité). Exagéré dans ses expressions et exhibé dans tous ses détails, le visage se défait jusqu'à sa perte.

De manière commune, l'identité est un « ensemble des traits ou caractéristiques qui, au regard de l'état civil, permettent de reconnaître une personne et d'établir son individualité au regard de la loi,ce qui demeure identique ou égal à soi-même dans le temps. » Le problème principal posé par notre corpus, constitué de deux films de Manoel de Oliveira *Val Abraham* et *Je rentre à la maison* est que les personnages en question ne sont pas « égaux à eux-mêmes dans le temps » pour reprendre les mots de la définition, mis à part dans leur sempiternelle instabilité caractérielle. Il nous importe donc d'explorer les « principes de l'incertitude » de ces personnages, cet état d'esprit d'une personne qui hésite à croire à la réalité d'un fait, et l'impossibilité dans laquelle est une personne de prévoir un événement qui la concerne; ce sentiment de précarité qui en résulte.

Il paraît pertinent de traiter cette question au regard de l'adaptation en question de l'univers de Madame Bovary : *Val Abraham*, de Manoel de Oliveira. Par ailleurs, le concept de l'identité du personnage traversant d'autres genres littéraires, tel que le théâtre, il serait intéressant de relier la question à un second film évoquant cet art. Il est apparu logique de choisir un film du même cinéaste. Manoel de Oliveira justifiant d'une filmographie extrêmement large parmi lesquels on compte plusieurs œuvres évoquant autant le roman que le théâtre, le choix s'est révélé conséquent. Malgré tout, *Je rentre à la maison* demeure le plus judicieux pour mettre en tension la notion qui retient notre

attention, d'autres films du cinéaste traitant du théâtre comme le *Soulier de Satin* concernant moins notre étude.

Ces deux films évoquent respectivement le roman et le théâtre, et ont déjà conduit par leur thème des réflexions sur les caractères, littéraire, sonore, théâtral, particuliers des films de Oliveira. Il nous importe ici de nous pencher particulièrement sur le personnage principal de chaque film, Ema Païva pour *Val Abraham* et et Gilbert Valence pour *Je rentre à la maison*, et de mettre en tension ces deux figures de l'incertitude identitaire, d'un point de vue cinématographique. Nous remarquerons qu'au premier abord ces entités n'ont strictement aucun point commun, et qu'au fil de notre réflexion, elles apparaîtront au contraire curieusement similaires par leur inconsciente quête commune.

Il nous appartiendra de comprendre dans quelle mesure les procédés employés par Manoel de Oliveira cherchent à faire apparaître l'incertitude identitaire des personnages. En d'autres termes, il s'agit de se pencher sur la façon dont le réalisateur met en scène la perpétuelle oscillation de ses personnages principaux dans une quête au plus profond d'eux-mêmes et de voir comment cette profondeur, cet élément immatériel, cette âme (en tant que pensée qui, alliée au corps, constitue un être vivant), peut prendre corps à l'écran. Pour cela nous analyserons les différents éléments qui forment l'œuvre cinématographique à savoir le cadre, la lumière, le dialogue, les échelles ou encore la musique - diégétique ou non - et ferons apparaître la relation parfois très étroite qu'ils peuvent entretenir avec l'intériorité des personnages.

Il nous sera nécessaire dans un premier temps rappeler que cette recherche de l'identité intervient dans un contexte bien précis qui est celui de « la crise du personnage ». Ce courant se profile principalement dans la modernité artistique et tout particulièrement dans le théâtre et le roman. On remarquera que cette « crise » se manifeste clairement chez les deux personnages qui nous intéressent, selon différents caractères, toutefois. Si l'impersonnage – pour reprendre les termes de Strindberg, un des auteurs du courant de cette « crise » - de Ema Païva se profile dans le tableau de la

mélancolie tragique, celui de Gilbert Valence se dirige davantage vers une esthétique de la fragmentation. Malgré cette différence, nous ferons apparaître une première similitude. Ainsi nous pourrons montrer de quelle manière la notion de recherche de l'identité s'articule avec les deux œuvres, les reliant ainsi l'une à l'autre.

La recherche de l'identité étant aussi reliée à un courant littéraire, le Romantisme, nous serons amenés à en traiter les différents aspects en relation avec les deux personnages, autour de l'état de désarroi dans lequel ils sont plongés, à quoi cela les conduit, et comment cela se traduit à l'écran, dans le montage et dans la mise en scène de chaque œuvre. On remarquera alors de nouvelles relations entre ces dernières : les déplacements incessants des personnages qui témoignent d'une errance dans leur propre corps - là où l'expression "se chercher" prend tout son sens -, ainsi que leur routine qui s'installe, donnant l'impression qu'ils tentent d'avancer dans leur vie tout en tournant métaphoriquement sur eux-mêmes et enfin la traduction du sentiment mélancolique par la musique. Cela implique la conséquence directe de cet état de rêverie maladive : la dissolution progressive de la substance humaine vers une substance fantastique et la disparition du monde réel.

On remarquera que Gilbert Valence et Ema Païva glissent progressivement – au sens propre comme figuré – vers cette figure, spectrale, immatérielle, jusqu'à une disparition énigmatique, tant du cadre que de la fiction, laissant planer le doute sur une conception de la mort. Il sera alors intéressant de se focaliser tout particulièrement vers un procédé proprement cinématographique, celui du montage, qui au delà de son aspect technique peut conduire à des effets « spéciaux » qui font glisser paradoxalement un propos « réaliste » vers la notion abstraite et immatérielle de l'âme.

Cela nous permettra de comprendre, à la lueur d'une contextualisation générale, les racines et les fondations d'un mouvement d'abord littéraire qui se propage jusqu'au cinéma. On remarquera que deux personnages que tout sépare fondamentalement, de leur sexe à leur époque en passant par leur famille, se retrouvent finalement dans leur manière d'appréhender la vie, dans celle de se chercher, et dans celle de disparaître du

monde visible. Ils quittent la stabilité établie par leur passé et leurs ancêtres pour tenter de forger leur chemin, brutalement interrompu dans les deux cas par l'obstacle de la disparition. C'est donc dans leur foule de petits caractères en perpétuelle incertitude qu'ils évoluent et errent vainement, âmes vacillantes. Il sera essentiel de relier tout au long de la réflexion le sens des propositions avec la traduction cinématographique du cinéaste car cette dernière, au delà d'éclairer les zones invisibles de ces êtres perdus, posera bien souvent davantage de questions qu'elle ne résoudra les mystères.

PREMIÈRE PARTIE
LA CRISE DU PERSONNAGE

Héritage Romantique

L'exemple de Ema Cordenao Païva dans Val Abraham

1 – Les étapes du fondement de la personnalité : l'identité héréditaire, l'identité romanesque et le libre arbitre ; 2 – L'incomplétude perpétuelle : la nostalgie du passé, mélancolie au présent, mal de vivre au final et la poursuite vaine du bonheur conduisant à la fatigue et à la dépression ;
3 – Le personnage hybride en tension : De multiples apparences pour de multiples facettes morales, l'omniprésence de l'Autre et l'État d'âme qui balance.

Avant d'évoquer un héritage romantique et romanesque, évoquons l'héritage dans son sens propre, c'est à dire « ce qu'on tient de prédécesseurs ». *Val Abraham* dont il est question dans cette partie de la réflexion devait à l'origine constituer une adaptation du roman bien connu de Flaubert, *Madame Bovary.* Pour une des raison clairement évoquée par le cinéaste [3] – le film n'est pas adapté du roman de Flaubert mais du roman de Agustina Bessa-Luis, à qui Oliveira fait la commande d'un roman bel et bien adapté de *Madame Bovary* dont il ferait lui-même un scénario. Comme le souligne Yannick Mouren dans une étude sur l'adaptation du roman au cinéma[4], Oliveira semble surtout vouloir travailler sur un « mythe-personnage » plutôt que sur une histoire. Le personnage principal de *Val Abraham* ferait alors preuve d'une constitution complexe dans le fait que le mythe flaubertien donne un nom commun à la langue française : le bovarysme.

Val Abraham même, et par extension le personnage principal du film, témoigne donc dès le processus de création d'un double héritage, d'une double identité.

3 Dans *Conversations avec Manoel de Oliveira* le cinéaste confie « le projet [de faire un film en costumes, en Normandie] était totalement impossible et nous n'aurions pas eu d'aide du côté portugais » p 65

4 MOUREN, Yannick. « Du Roman au Film – La Lettre, Val Abraham ». *Manoel de Oliveira.* [Estève, Michel & Gili, Jean A.] Caen : Lettres Modernes Minard 2006, p 256

Né en 1821, Flaubert ne se revendique pas comme auteur appartenant au courant réaliste, qui triomphe au moment où *Madame Bovary* est publié (le courant naît vers 1848 en peinture avec Courbet et le roman paraît en 1857). Alors que Zola va jusqu'à considérer *Madame Bovary* comme « le type du roman naturaliste » (le naturaliste étant un penchant plus "précis", plus "scientifique" du réalisme) Flaubert déclare « C'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman. »[5]. Flaubert naît et vit alors que dans les années 1820 se développe le Romantisme : Lamartine publie *Méditations poétiques,* Delacroix expose *Scènes des Massacres de Scio*, Berlioz compose *Symphonie fantastique.* Une ambiguïté demeure entre sa tendance réaliste, voire naturaliste, et sa tendance romantique. Notre but n'est pas de déterminer sa véritable affinité, si tant est qu'il n'en ait qu'une, mais bien de faire remarquer que les trois courants se retrouvent bel et bien dans son roman et dans *Val Abraham* à travers le personnage de Ema Païva, la protagoniste principale du long métrage.

1

Identité héréditaire : Généalogie, Milieu et Moment

Dans le naturalisme, l'identité d'un personnage est définie par plusieurs caractéristiques que l'on pourrait résumer à trois ensembles : l'hérédité, le milieu, et le moment. L'hérédité désigne ce que le personnage « tient de ses prédécesseurs », ici, de ses géniteurs, soit des caractères physiques ou moraux ; le milieu désigne l'environnement dans lequel il évolue (sa famille et l'éducation qu'elle donne au personnage) et de manière plus abstraite sa classe sociale, donc ses fréquentations ; le moment se rapporte à la façon dont il réagit en fonction des événements auxquels il est confronté. En règle générale, ces éléments – à l'exception peut-être du moment – sont exposés dans des descriptions précises et fournies de manière à donner le maximum de détail pour une illusion de la vie. Le personnage est proprement défini de sorte que le lecteur puisse facilement l'imaginer : un simple charretier dont le protagoniste principal de *Germinal* croise la route au début du roman est décrit durant quatre pages, dans son physique, ses habitudes, sa condition sociale et sa généalogie est même détaillée.
Malgré le fait que le cinéma laisse détailler à loisir un corps dans le cadre une fois qu'il

5 Dans une lettre à Edma Roger des Genettes, en octobre 1856, citée par Pierre Louis Rey dans son analyse de l'œuvre de Flaubert. (Paris : Pocket, 2004. p 102)

est visible, ces éléments de description se retrouvent dans *Val Abraham* à travers la voix-*over*. C'est elle qui ouvre le film, comme une description pourrait ouvrir un roman et qui demeure durant les deux-cent-vingt minutes du long métrage. Cette voix au rythme aussi calme que si son propriétaire lisait effectivement le roman à voix haute permet, dans sa seule présence sonore, de donner une description d'un point de vue omniscient mais aussi interne.

En effet, le personnage d'Ema, comme dans le roman, est en général physiquement décrit par le regard d'un autre personnage alors qu'elle se trouve bel et bien dans le cadre à ce moment là. La description cinématographique – visuelle – et la description romanesque – sonore – se conjuguent dans une précision à la fois factuelle et émotive : « Ema semblait plus belle. Ses cheveux tombaient en fils d'or sur son pull-over de pêcheur. ». La description de son passé, à savoir la période antérieure au début du film, se fait également de manière sonore : « Jusqu'à ses quatorze ans, Ema n'était jamais sortie de chez elle, sauf pour voir des amies. » Mais de nombreux éléments qui constituent la personnalité de Ema et qui aident à comprendre ses agissements nécessaires à la naissance du mythe du bovarysme, notamment son milieu et ses moments, sont bels et bien montrés à l'écran. Ils constituent en effet une bonne demie heure du film, prouvant ainsi l'importance que Oliveira apporte à la construction du personnage même jusque dans ses plus jeunes années. Si la période au couvent d'Ema n'apparaît tout simplement pas, hormis dans une évocation de la voix-*over* de longs plans successifs évoquent déjà les éléments de la personnalité du personnage au sein de son milieu familial et social qui prévoient presque le futur de ce dernier, toujours à travers le regard d'un ou plusieurs protagonistes. Lorsqu'elle rend visite à deux "amies", ces dernières la jaugent très précisément comme un cobaye de laboratoire – ainsi qu'un romancier naturaliste décrit précisément le corps humain : Ema est debout dans une grande pièce presque sans meubles de sorte que l'on ne voie qu'elle et les deux "amies" sont assises côte à côte et la toisent d'un regard dédaigneux. La *voix over* souligne un plan rapproché d'Ema qui sourit : « Ema sourit comme pour mordre et les deux sœurs en conclurent que, à coup sûr, elle serait une femme menaçante. » La contre-plongée du plan renforce ce sentiment menaçant en donnant l'impression d'une femme physiquement grande alors qu'il s'agit au moment du film d'une adolescente.

Le personnage d'Ema, bien que décrit de manière détaillée, apparemment stable, autant par une voix over que par sa simple présence dans le cadre, apparaît déjà filtré

par le regard des autres protagonistes comme un présage des apparences illusoires qui vont régir son existence par la suite. Les fréquentations volontaires ou non d'Ema adolescente ou adulte participent à son identité dans le fait qu'elle côtoie les personnes en question mais aussi dans le fait que ces dernières vont produire des impressions qui contribuent à l'image générale du personnage ; en d'autres termes, les « on dit » de la société poursuivent Ema tout le long du film : sa réputation la précède. En plus des rumeurs, c'est le mythe de Flaubert qui plane au dessus d'elle ; déjà visuellement car un gros plan d'une édition du livre apparaît à l'écran alors qu'Ema n'est encore qu'une adolescente, dans l'esprit de la jeune femme à travers ses espérances romanesques, mais aussi à travers les différents personnages - définis par le pronom "on" par Ema - qui connaissent de près ou de loin le classique. Dans une conversation qu'Ema a avec son ami Pedro Lumiares, un échange résume très bien la relation tendue que la jeune femme entretien avec ces rumeurs : « Flaubert a dit "Madame Bovary, c'est moi" et Flaubert était un homme. » et à Ema de répondre : « On m'appelle la Bovariette, mais je ne suis pas Madame Bovary, encore moins Flaubert. Il n'y a que le même prénom : Emma ». Un élément qui poursuit le personnage dans ses relations humaines, ses origines et ses désirs, mais qu'elle n'a de cesse de nier tout au long du film alors que ses agissements prouvent son identification avec l'héroïne du roman de Flaubert.

Identité romanesque : Prendre exemple sur un modèle littéraire

« Je suis une héroïne » pourrait être le slogan scintillant que le personnage de Ema posséderait au dessus de sa tête tout au long du film, ainsi que le personnage de Don Quichotte qui poursuit son rêve. C'est aussi le titre d'un paragraphe que Christine Montalbetti écrit sur Flaubert à propos des héros de romans dans son livre sur le personnage[6] :

> Les personnages des romans eux-mêmes peuvent aspirer à devenir des héros. Ces personnages, qui sont généralement de grands lecteurs, adoptent comme modèles d'action des figures littéraires, auxquelles ils tentent de ressembler. Le plus généralement, cette aspiration échoue, et est source de toutes sortes de décalages et de malentendus comiques ou pathétiques. Mais il peut exister aussi des moments de grâce, où soudain le personnage éprouve sa coïncidence avec les héros qui lui servent de modèles.

6 *Le personnage.* Paris : Flammarion, 2003. 1 vol. pp 166-167

Montalbetti prend d'ailleurs comme exemple pour éclairer sa thèse le personnage d'Emma Bovary. Dans le livre de Flaubert nous pouvons effectivement considérer cet angle notamment lorsque Emma prend Rodolphe pour amant :

> Elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié.[7]

Si dans le roman cette manifestation apparaît alors qu'Emma est une adulte, dans *Val Abraham* on la retrouve alors qu'Ema n'est encore qu'une adolescente : déjà lorsque le roman lui-même apparaît à l'écran, mais également dans une scène typique d'un roman de princesses ou la plus haute société côtoie la moins aisée. Elle se situe au début du film, lorsque Ema est adolescente. Elle se promène, toute de blanc vêtue, comme une apparition si propre qu'elle en serait presque iréelle, dans les terrains possédés par son père jusqu'aux vignes où travaillent les paysans. Elle s'assoit alors sur un petit muret, tout en prenant soin d'y déplier un mouchoir blanc pour ne pas salir sa robe blanche, et oublie de déplacer sa robe sur ses genoux de sorte que ses cuisses soient visibles ; elle attend que l'un des paysans la remarque et la regarde précisément avant de lui lancer un regard noir et de repousser son jupon sur ses jambes. Elle se saisit ensuite de l'écrin ou repose une chaîne ornée d'une bague offerte par son père qu'elle admire de manière à ce que les paysans la voient ; une fois qu'elle s'est assurée d'être bien vue elle s'en va, passablement agacée. Il s'agit moins d'afficher sa différence de milieu avec les agriculteurs que de montrer la réalité qui les sépare. Le blanc de la robe d'Ema est tel qu'il paraît presque irréel et la façon dont elle ouvre son ombrelle avant de quitter le champ tient clairement du jeu d'apparence d'une époque lointaine.

De la même manière qu'Emma Bovary s'inspire d'autres héroïnes, Ema Païva semble s'inspirer de Madame Bovary malgré le fait qu'elle ne cesse de le nier. Son simple prénom invoque déjà une ressemblance avec le personnage du roman, et le ton avec lequel elle dit à son ami qu'il n'y a « *que* le même prénom » qui les rapproche signifie qu'elle accorde déjà une importance à ce détail, comme s'il n'y avait *que* ce détail et qu'elle éprouvait de la déception à cet égard. Ema Païva aura deux amants durant le film mais son attachement à la figure romanesque se manifeste surtout dans le fait de vivre

7 *Le personnage.* Paris : Flammarion, 2003. 1 vol. p 167

l'amour, qu'elle ne trouve pas, ou de *vivre* simplement. Ema cherche certainement à trouver son caractère, sa façon d'agir et peut-être son identité même en prenant un modèle. Les filles prennent modèle sur leur grande sœur ou sur leur mère. Ema est fille unique et n'a que pour figure éventuellement « maternelle » que sa tante austère qui préfère qu'elle croie en Dieu plutôt que de lire des livres. Cette tante qui décède dans le film et à partir des obsèques de laquelle Ema est soudainement jouée par une autre actrice : Leonor Silveira – Ema adulte - devait, à l'origine, incarner les deux périodes de la vie du personnage. Dans un entretien, Oliveira confie cependant que, alors que Leonor Silveira tentait une scène de la jeunesse d'Ema, « cela ne marchait pas, la scène était mauvaise ». Cécile Sanz de Alba est donc recrutée pour incarner Ema adolescente, ce qui renforce la remise en question de l'identité du personnage en nous donnant à voir deux actrices radicalement différentes (une blonde, jeune, au visage rond et avenant ; une brune, plus âgée, au visage fin et plus fermé). Cécile Sanz de Alba joue une femme sûre d'elle et pleine de rêve, et Leonor Silveira incarne les aspects et le point culminant de la névrose dont on a pu suivre la genèse.

Libre arbitre : Le patrimoine héréditaire n'est pas une fatalité

Ce « déséquilibre comportemental » propre au personnage de Flaubert a, nous l'avons remarqué précédemment, donné lieu à un nom commun : le bovarysme. Il s'agit aussi du titre du livre de Jules de Gaultier qui s'intéresse très précisément à cette notion. En partant du « modèle » flaubertien, De Gaultier exprime la notion de bovarysme par la création d'un autre, d'une « fausse conception de soi-même » afin d'accepter le destin qui nous est tracé par les facteurs héréditaires et éducatifs qui entrent en concours dans le développement de l'être humain. La notion de destin pose d'ores et déjà problème : ce qui peut aider dans la compréhension du personnage de Ema Païva est aussi exactement ce qui la différencie d'Ema Bovary. Des deux chapitres les plus pertinents, nous retiendrons ces quelques éléments qui cernent de manière éloquente le personnage principal de *Val Abraham* :

> En chaque individu, ainsi qu'on l'a déjà noté, l'éducation entre en concours ou en conflit avec le facteur héréditaire. Doué par son hérédité d'aptitudes déterminées, l'être humain est encore capable de s'approprier par la notion des manières d'être qu'il n'eût pas acquises si elles ne lui avaient été proposées par cette voie.[...] Son pouvoir de connaissance, a-t-on dit, dépasse son pouvoir de réalisation. […] Car les buts inaccessibles sont projetés dans sa conscience en même temps que les buts saisissables, et, dans ce miroir, les uns et les autres sont proposés au choix de son énergie.[...] L'homme en toutes occasions va dans la

direction où l'attirent les promesses du bonheur qu'il juge le plus grand.[8]

Nous pouvons considérer effectivement qu'Ema Païva, somme toute comme un être humain normalement constitué, est en quête du bonheur : elle cherche chez ses amants ce que son mari ne lui donne pas. Elle n'atteint malheureusement pas ce but puisque aucune de ses relations ne semble lui donner satisfaction, comme si sa satisfaction n'était pas accessible. Pourtant, son contexte de naissance lui donne les clés nécessaires à l'ouverture des portes qui peuvent la mener à son bonheur : fille de famille aisée, elle ne manque de rien, connaît la lecture, l'écriture et le savoir vivre en société, elle se marie et a deux enfants. Seule la figure de la mère peut éventuellement manquer. Le concept de destin entre en ligne de compte dans le fait qu'effectivement, toute la route de la vie d'Ema Païva semble tracée. Cependant :

> Voici donc l'homme : rigoureusement déterminé quant à la qualité, quant au degré de sa force – physique, intellectuelle et morale – par les causes situées dans le passé et intangibles, façonné par des circonstances dont il n'est pas maître, qui surgissent ou ne surgissent pas, et qui décident quel parti sera tiré de l'élasticité rigoureusement limitée elle-même de ses instincts hérités, cet homme dont la faculté de s'efforcer, de réagir, de se résoudre, sort de l'inconnu, cet homme se croit libre. Il n'est pas de manifestation plus triomphante du pouvoir qui lui fut départi de se concevoir autre qu'il n'est. L'homme modelé par la fatalité se conçoit libre de déterminer son évolution, de se façonner à son gré, d'être le créateur volontaire de son être.[9]

Il s'agit donc pour De Gaultier d'un être conscient d'une fatalité, donc d'un destin, qui malgré tout se croit libre d'agir puisque *de toute façon* les choses sont écrites ; ainsi il aboutit à une fausse conception de lui-même qui ne fait rentrer en ligne de compte aucune des notions qui lui sont imposées à sa naissance , c'est à dire une création de son imagination et dans ce cas présent, un mensonge ou une illusion.

Cette théorie ne s'applique cependant pas à Ema Païva de *Val Abraham*. Hormis de très rares moments de déséquilibre comme la mort de sa tante, Ema Païva demeure sûre d'elle, surtout lorsqu'elle converse avec quelqu'un. Ema ne se croit pas libre, elle *est* libre. Cela se remarque surtout dans le fait qu'elle ne cesse de se déplacer avec différents moyens de transports : le train, la voiture, le bateau ; et avec différents hommes, trois au total également. Malgré le fait qu'elle boîte, elle ne cesse jamais de bouger. Le personnage s'engage dans une sorte de voyage perpétuel que personne ne peut arrêter.

Son mari et son père ne la comprennent bientôt plus : un jour le mari d'Ema,

8 *Le Bovarysme – Mémoire de la critique.* Paris. p34-35 et 82.

9 *Ibid. p 83*

Carlos, rend visite au père d'Ema et se plaint de ses absences : « Votre fille, Monsieur Cordenao, franchement, je ne sais comment la retenir. Elle passe son temps hors de la maison, et pour plusieurs jours. » A cette dernière phrase, un plan rapproché montre sur la table basse un gros insecte en métal qui ressemble à une mouche et un vase contenant deux fleurs. Tandis que les paroles déçues de Carlos se poursuivent hors champ, il semble évoquer sa femme à la fois comme un insecte toujours en mouvement, impossible à rattraper, et comme une abeille qui butine les fleurs comme une femme séduit les hommes. Le père d'Ema répond plus tard qu'elle s'est « Un peu égarée. » et la voix over renchérit « Il pensa qu'Ema avait besoin d'un autre mari. » Ils se quittent dans la froideur agacée qui prouvent que tous deux ne parviennent plus à retenir Ema, qualifiée déjà une heure plus tôt comme un brasier.

On pourrait aussi croire à la fatalité et au destin dans le fait que de toute façon, comme dans son hypotexte, le personnage principal féminin finit par mourir – ou tout du moins, nous le verrons plus tard, *disparaître*. Cependant, la scène se produit sur un ponton alors qu'une planche cède, faisant quitter le cadre à Ema pour qu'elle chute dans l'eau. Or, ce ponton a déjà été visité par le personnage plus tôt dans le film et on l'informe précisément que deux planches sont fragiles. Le simple fait de voir Ema s'aventurer d'une démarche assurée sur le ponton ne nous prouve pas que le personnage va mourir, mais bien qu'elle *a choisi de mourir.* Absolument rien ne la condamnait précisément ; Ema ne décède pas du destin qui lui fait créer cette image mensongère d'elle-même, mais elle décède bien de cette image mensongère d'elle-même. Elle est totalement libre de ses mouvements, à cause de son mari « trop doux », pense le père d'Ema. La liberté et le libre arbitre symbolisent davantage ce personnage que la fatalité ou le destin, incarnant d'ailleurs une valeur profonde du romantisme.

2

Passé, présent futur : Nostalgie, Mélancolie, Mal de Vivre

La nostalgie, la mélancolie et le mal de vivre sont trois autres éléments rentrant en compte dans les figures romantiques ; deux des trois peuvent être assimilées au personnage d'Ema. Nostalgie et mélancolie sont deux notions proches mais différentes qui parfois participent ensemble à un même état. La nostalgie se rapporte à quelque chose qui se trouve loin de nous : de manière abstraite, une époque vécue, des souvenirs, et de manière concrète un lieu qui souvent nous est cher ; on parle alors de

« mal du pays ». Ainsi Chateaubriand évoque la nostalgie des paysages américains dans ses *Mémoires d'outre-tombe.* La mélancolie, elle, semble être un état qui succède à la nostalgie dans sa forme la plus profonde et la plus triste : « État de dépression, de tristesse vague, de dégoût de la vie, propension habituelle au pessimisme : *Le souvenir du passé l'incita à la mélancolie.* »[10] Dans son livre sur Le Romantisme, Gérard Gengembre indique que « de la nostalgie on passe sans difficulté à la mélancolie, qui ne fait qu'aggraver cette perturbation du rapport au monde.[...]La mélancolie devient une passion de l'âme, aux effets psychologiques et spirituels. Elle procède d'un sentiment d'incomplétude et vaut comme l'un des symptômes les plus flagrants du mal de vivre. »[11]

La nostalgie se démarquerait donc de la mélancolie dans le sens où elle évoquerait plus facilement des souvenirs tendres se rapportant à des périodes heureuses dont l'obsolescence provoque un manque, tandis que la mélancolie serait impliquée dans des sentiments plus tristes tels que le désespoir, influençant directement la façon de vivre de manière négative.

Ema Païva ne semble ni particulièrement heureuse, ni particulièrement malheureuse ; elle oscille perpétuellement entre les deux états. Même si l'état de mélancolie semble la dominer – surtout à partir du moment où on pénètre dans sa période adulte – on peut percevoir au moins un accès de nostalgie dans le film (en dehors de la fin que nous évoquerons plus tard). En effet, au début de ce dernier, Ema est présentée dans le cadre se penchant en arrière, le nez dans les pétales d'une rose comme si elle la buvait. Pendant le court moment où Ema et la rose sont dans le même champ, la *voix over* évoque la mère d'Ema. Plus précisément, Ema plonge ses doigts dans le cœur de la rose et en écarte les pétales au moment où la *voix over* évoque l'élasticité de l'utérus de la mère. Le sourire songeur dessiné sur les lèvres d'Ema lorsqu'elle se penche dans l'abandon avec cette fleur peut éventuellement faire penser à la nostalgie de sa mère ou de l'époque où elle se trouvait dans le ventre de celle-ci ; nostalgie vacillante puisqu'elle ne peut logiquement se souvenir ni de l'un, ni de l'autre.

En revanche la mélancolie romantique semble l'envelopper littéralement à partir du décès de sa tante Augusta. La première scène de sa vie adulte est aussi celle des obsèques. Ema est donc recouverte de noir, comme toutes les personnes présentes. Dès lors, son regard vide, son visage creux, tout dans son apparence, indique que plus rien

10 Dictionnaire Larousse.fr : Mélancolie

11 *Le Romantisme.* Paris : Ellipses, 1995. pp 12-13

ne sera jamais pareil. Pourtant, elle ne plonge jamais dans le pathétique par la suite ; elle n'affiche pas clairement la tristesse ou le désespoir, elle paraît juste vide, et ennuyée du monde qui l'entoure. Lors d'une scène où elle se retrouve en train d'essayer sa robe de mariée, son visage apparaît dans le cadre en plan rapproché, légèrement incliné tandis que son regard se perd dans le vague. Elle dit alors : « Je vais me marier alors que je ne l'aime pas. » On remarque alors dans l'autre partie du cadre une cage où sont enfermés deux canaris qui semblent symboliser cette femme comme un oiseau et son mariage comme une cage dorée ; Ema ne voit que l'inconvénient du mariage qui devrait être source de bonheur car source de changement et d'amour, amour qu'elle ne ressent pas. D'autre part, plus tard dans le film, Ema incite son mari a éteindre les lumières de la chambre « pour que ce soit plus romantique. » Enfin, dans la scène qui précède sa mort, elle s'habille méthodiquement comme pour une cérémonie, revêtant à la fois le blanc et le bleu comme au jour de son mariage, dans une mise en scène précisément orchestrée, écho de la désillusion amoureuse ressentie lors de son union avec Carlos qu'elle n'aimera jamais de sa vision romanesque de l'amour.

Elle l'avait d'ailleurs autrefois jugé par l'intermédiaire de la *voix over* comme « loin de l'être romantique qu'elle ne trouverait jamais ».

L' « indice bovaryque » : La poursuite vaine du bonheur

Pour Jules De Gaultier que nous avons déjà évoqué dans sa théorie sur le bovarysme, l'indice bovaryque « mesure l'écart qui existe en chaque individu entre l'imaginaire et le réel, entre ce qu'il est et ce qu'il croit être. » Si nous prenons cette définition et que nous l'appliquons à Ema Paiva, entre l'amour qu'elle convoite et celui qu'elle obtient/ressent, l'indice est démesurément élevé. Ce n'est pas un écart qui sépare les deux notions, c'est tout un monde : celui qui sépare l'imaginaire du réel. Un écart qui semble si grand qu'il conduit Ema à disparaître. Ce dernier est sans aucun doute la preuve de son échec dans sa recherche du bonheur mais aussi l'échec de la remise en question : Ema se révèle au final incapable de penser l'amour autrement que de manière idéaliste. C'est peut-être juste la lucidité soudaine qui la conduit au suicide : elle pense tout d'un coup que sa vision de l'amour n'existe pas et n'accepte pas cette aspect du réel.

Ce dernier fait d'ailleurs l'objet d'un chapitre dans le livre de De Gaultier et nous en retiendrons un petit moment dans lequel, en prenant exemple sur Ema Bovary, l'auteur constitue une définition de « l'utilité humaine » :

> Tous les efforts de l'homme pour augmenter la somme de ses sensations heureuses au détriment de ses déplaisirs, se heurtent, ainsi qu'on l'a montré, à cette faculté de mécontentement qui transforme l'assouvissement de ses convoitises en une sensation d'ennui ou en un malaise nouveau [...]Le vœu d'intellectualisme, attribué à l'individu comme on l'attribua à l'Être universel, est condamné, pour jouir de ses réalisations partielles, à ne s'assouvir jamais intégralement, à se voir toujours contrarié par le vœu contraire, par la tendance passionnelle dont il tire sa substance et où il prend ses racines.[12]

On peut considérer que cette définition s'applique à Ema Paiva dans le sens où elle n'atteint *jamais* son objectif. Ses longues conversations avec son ami Pedro Lumiares – apparemment le seul être qui semble insensible à ses charmes – montrent sa désillusion de plus en plus grande face aux échecs de sa quête. Ema, comme nous l'avons dit plus tôt, est un brasier qui a constamment besoin d'être alimenté : cette image se retrouve de manière concrète lors d'une conversation qu'elle entretien avec son ami. Ils se trouvent face à face dans le salon de Pedro et sont séparés dans le cadre par la cheminée ronflante. Durant les moments de silence pendant lesquels Ema semble ne plus avoir d'arguments pour contrer ceux de son ami, elle attise le feu à l'aise d'un tisonnier comme pour attiser son existence qu'elle semble trouver ennuyeuse et dépourvue de cette flamme de l'amour. C'est d'ailleurs au cours de cette conversation que Pedro lui dit qu'elle « ne distingue pas le réel de l'imaginaire ». Au commencement de la scène, Pedro tient dans ses mains le recueil de contes d'Apollinaire *Le poète assassiné* qu'il frappe contre la paume de sa main comme on assène des coups de hache afin de trancher la tête d'un condamné. Ces contes sont un curieux reflet de la vie d'Ema : ils abordent les thèmes du souvenir, du poète mort et éternel, le monde imaginaire, l'échec amoureux ou la solitude. La présence de ce livre dans la même scène qu'Ema pourrait impliquer cette dernière dans un second modèle : celui d'un artiste romantique, incompris, incomplet et insatisfait, qui attise vainement les flammes de sa vie. Curieuse image quand on sait que l'épitaphe inscrite sur la tombe d'Apollinaire est un calligramme se lisant « mon cœur pareil à une flamme renversée. »

L'instabilité perpétuelle source de fatigue et d'essoufflement

Ema a besoin de ce mouvement qui lui sert à tromper son ennui quitte à produire un manque chez son mari et par la suite chez ses deux filles ; cela lui permet

12 *Le Bovarysme – Mémoire de la critique.* p136

certainement de se faire désirer. Son mal de vivre se manifeste également par ses dépenses régulières et névrotiques ; son mari confie d'ailleurs à son père qu'elle « s'entoure de luxe » car il « ne lui refuse rien ». Dans un entretien avec Leonor Silveira (Ema adulte) à propos du film cette dernière explique qu'Ema est instable à la base de par son identité : « Ema a un peu de chaque femme, celle qui naît et celle qui se marie. Elle est instable. On ne peut pas toujours être instable mais à certains moments de la vie il faut l'être, parce que paradoxalement, ça crée de la stabilité. » Dès qu'Ema s'installe quelque part, elle semble rapidement s'ennuyer et doit aller ailleurs : elle ne peut se résoudre à rester dans la « cage » de son engagement avec Carlos et de son engagement en tant que mère. Le mariage et la création d'une famille constituent deux grands arguments de la stabilité que l'on attribue souvent à la routine et à la période adulte. Ema semble éprouver de la nostalgie envers son adolescence – d'ailleurs, Emma Bovary voit la liaison avec son premier amant comme « une autre puberté qui lui serait survenue ».

Ce mouvement perpétuel lui prend cependant plus d'énergie qu'il ne lui en donne étant donné que ses tentatives se concluent par un échec. Nous citions précédemment De Gaultier qui écrit que les buts insaisissables ou non sont « proposés au choix de son énergie. » Cette énergie, Ema la dépense comme elle dépense l'argent. Pour citer encore De Gaultier « elles [les conceptions bovaryques] ruinent l'énergie ou l'amoindrissent par suite d'un défaut total d'adaptation ou d'une adaptation moindre. »[13] De même, Leonor Silveira, décrite par Manoel de Oliveira comme s'investissant totalement dans son rôle[14] (il l'aurait en effet recrutée en constatant chez elle un état proche du personnage d'Ema), explique que « Ema gâche beaucoup de moments enrichissants de sa vie pour vivre dans un état permanent de solitude ou d'abandon, c'est fatiguant. » Fatiguant jusqu'à l'actrice elle-même. Paradoxalement, Ema s'enfuit souvent de chez elle parce qu'elle a « besoin de repos ». C'est à la tout fin du film que l'on comprend à quel point ce poids a pesé sur les épaules d'Ema, alors que la légèreté s'empare d'elle, comme si, fatiguée de cette poursuite vaine, elle finissait par abandonner. Sortant de la maison pour gagner le ponton où elle va disparaître, Ema traverse l'orangerie qui d'après la *voix over* « lui rappelle sa virginité. » Emprunte durant tout le film du mouvement saccadé de son

13 *Ibid. p36*

14 « Leonor Silveira a incarné jusqu'au fond de son âme ce personnage complexe. » DE Baecque Antoine, PARSI Jacques. *Conversations avec Manoel de Oliveira.* Première Édition. Paris : Cahiers du Cinéma, 1996. p103

corps à cause de son handicap, Ema semble aussi gracieuse qu'un fantôme, comme si elle survolait l'espace au lieu de marcher dans celui-ci. Un sourire éclaire son visage si fermé et creusé durant toutes les précédentes scènes et ses yeux pétillent d'une vie qu'on a rarement observé précédemment. Le travelling arrière en légère plongée qui marque sa progression semble la faire s'élever concrètement vers l'imaginaire qu'elle a tant convoité, avant même qu'elle n'ait physiquement quitté le monde réel.

3

De multiples apparences pour de multiples personnalités

Affirmer après nos précédentes réflexions qu'Ema n'a strictement aucune identité serait faux ; Ema est instable et par conséquent difficilement prévisible. Cela ne veut pas pour autant dire qu'elle ne se différencie pas des autres ; or se différencier des autres est une des composantes de l'identité, comme nous l'avons précisé en introduction. Personne ne ressemble à Ema et Ema ne ressemble à personne, ce qui lui confère déjà un caractère unique. Cependant il apparaîtrait que le personnage prend de multiples apparences tout au long du film ; disons qu'elle se transformerait sans aucun effet spécial. Après tout, tout commence par un changement d'actrice. De Gaultier affirme d'ailleurs que : « On ne voit pas que ce corps[...] n'est, quand on l'analyse isolément, qu'un composé de parties à l'infini. »[15] Sans parler d'infini pour Ema, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que Manoel de Oliveira nous donne à voir plusieurs apparences de son personnage.

Une partie de l'identité d'une personne est définissable par son apparence physique : non pas celle qu'on lui donne à la naissance mais ce qu'elle décide d'en faire. C'est à dire, surtout pour une femme, comment elle décide de se coiffer, de se maquiller, de s'habiller et de mettre des bijoux. Jusqu'aux quarante première minutes du film deux figures d'Ema restent en mémoire : celle d'une Ema tout en blanc lorsqu'elle se rend chez les deux sœurs ou dans les champs, et celle d'une Ema tout en noir lors des obsèques de sa tante et du changement d'actrice.

Hormis à la messe, à laquelle Ema assiste avec son mari, les deux personnages ne sortent vraiment ensemble pour la première fois à l'écran que pour se rendre à un bal : à peine arrivés, Carlos va s'installer avec une connaissance sur un canapé tandis qu'Ema reste seule, ne sachant quoi faire, montrant qu'elle sort peu et donc qu'elle a peu

15 *Le Bovarysme – Mémoire de la critique* p86

l'habitude de se montrer, comme en témoignent ses goûts vestimentaires largement critiqués par les autres convives féminins. Ema est en effet habillée en jaune – dont la connotation négative est celle du mensonge et de la tromperie – et ressent le besoin se recoiffer devant tout le monde à l'aide d'un miroir qui se trouve juste à côté. Elle ne sait alors pas encore se mettre en valeur.

Au fur et à mesure qu'elle va multiplier ses sorties, Ema va se montrer de plus en plus sophistiquée, à la fois dans ses coiffures, dans ses vêtements mais aussi dans sa façon de se tenir et de s'adresser aux autres. Elle détache d'abord ses cheveux, avant de les lisser et de porter un chapeau, avant de commencer à réellement assortir ses bijoux comme dans cette scène où elle dîne chez son ami Fernando, les cheveux attachés en chignon et ses bijoux en or se détachant sur sa robe noire. Aux trois quarts du film, Ema accueille un visiteur dans un fauteuil ouvragé, coiffée d'un chignon sophistiqué et vêtue d'un tailleur impeccable. Son chat siamois, sa position droite et son maquillage simple soulignant ses yeux profonds lui donneraient presque l'air d'une reine. Sa prestance perturbe, car Carlos qui pénètre plus tard dans la scène finit par saisir le chat et le jeter au loin en se plaignant de l'impertinence de l'animal ; alors qu'il s'agit en fait de l'impertinence d'Ema qui met presque mal à l'aise. Le changement atteint son paroxysme lorsqu'elle revêt à sa mort les couleurs de son mariage dans une coupe différente, avec un chapeau à la place de son voile, comme pour préparer dignement sa mort.

Les différents styles vestimentaires témoignent des différentes étapes de la vie du personnage. Le blanc rappelle la pureté de sa virginité, le noir la mort et le début d'une nouvelle période, le jaune la tromperie – mais qui d'elle ou de son mari est le trompeur ? - le rouge dans un dîner chez Semblano la passion, et le doré l'hypocrisie à laquelle elle semble vraiment prendre goût. A travers ses changements Ema semble afficher différentes personnalités, la timide, la passionnée ou la reine et par conséquent son inaccessibilité ; elle s'adonne au final machinalement à un jeu de rôles et d'apparences, telle une comédienne, sans savoir elle-même qui elle est vraiment.

L'omniprésence de l'Autre

Nous l'avons dit précédemment, la thèse de De Gaultier concernant le Bovarysme est la capacité de se concevoir « autrement qu'il n'est »[16]. Malgré le fait

16 *Ibid p20*

qu'elle prend plus ou moins consciemment le personnage de Flaubert comme modèle, Ema Païva n'est pas Emma Bovary. Ema Païva est Ema Païva. Elle a surtout la capacité de regarder en elle et de concevoir d'autres « moi » à l'intérieur du sien. Cette faculté d'intériorisation est exposée comme figure romantique par Cécile Kovacshazy dans son livre *Simplement Double :* « L'homme romantique prend conscience du creux qui le constitue, de l'intériorité sombre qui l'habite grâce au dédoublement. Il s'abîme dans la réflexion, l'introspection. »[17] Ema semble en effet totalement conscience de son ennui et du vide de son existence, si ce n'est qu'elle se dédouble, "détriple" etc. en fonction de ceux qu'elle croise. Les moments de réflexion et de prise de conscience d'Ema entrent en compte par le biais de la *voix over* qui au delà d'être pris comme un point omniscient jugeant le personnage pourrait être aussi pris comme la voix intérieure d'Ema se jugeant elle-même : c'est cette voix qui sait pertinemment qu'Ema s'ennuie et qu'elle ne trouvera jamais cet homme romantique tant convoité. La thèse du bovarysme comme plusieurs facettes est notamment soulevée par George Palante quatre-vingt-dix ans avant la sortie de *Val Abraham* :

> Le Bovarysme n'est plus le pouvoir qu'a un être de se concevoir autre. Il devient le mode suivant lequel nos différents petits mois conversent entre eux, s'envoient des messages, frappent à la porte les uns des autres, se disputent le premier rang, se passent des ordres, se font des niches, se jouent l'un pour l'autre une perpétuelle comédie d'illusionnisme.[18]

La problématique réside dans le fait que cet état n'est pas seulement propre à Emma Bovary ou Ema Païva ; beaucoup d'êtres humains disposent de plusieurs aspects d'une même personnalité qu'ils décident ou non de montrer à travers leur façon d'être, leur langage ou leur style vestimentaire. Seulement Ema n'agit jamais de la même manière selon la personne en face de qui elle se trouve de sorte de la dominer : la seule personne qui arrive à lui tenir tête est son ami Pedro Lumiares, insensible à ses charmes donc à son jeu de rôle. Le fait est que chez Ema Païva, tous ces petits moi semblent se confondre entre eux tout en souhaitant garder une singularité, donnant un personnage instable et complexe qui révèle ses failles lorsqu'on arrive à comprendre le fonctionnement d'Ema, démontée d'une seule phrase par son ami « La comédie prend le pas sur ta vie ». Ce qui est au départ un choix finit par dépasser Ema. Ce modèle qu'elle renie en face des autres, celui d'Emma Bovary, la hante et l'obsède. Plus elle cherche à

---

17 P55

18 Cité par Per Buvik dans « Le Principe Bovaryque » in *Le Bovarysme.*

s'en détacher, plus il semble l'obséder jusqu'à la précipiter sur le ponton dont la faiblesse des planches va la tuer.

L'état d'âme qui balance

Pour Agustina Bessa-Luis, l'auteur du roman *Val Abraham* qui a donné le film du même nom, Ema est « un personnage hybride ». Pour deux raisons : d'abord parce qu'elle est attachée à ce que la romancière appelle un « Romantisme Emprunté », c'est à dire qu'Ema a le potentiel d'être romantique, mais elle ne l'est pas et ne veut pas l'être ; ensuite parce qu'Ema est continuellement décrite, comme nous l'avons déjà expliqué, par le regard des autres et surtout des hommes. C'est un brasier, un objet de plaisir qui fait fantasmer la plupart des hommes qui croisent son chemin. Ainsi, puisque nous ne pouvons nous attacher qu'à la perception des différents hommes, nous avons donc différentes perceptions : Ema est vue, appréciée, reconnue, de plusieurs façons et elle se présente, agit, parle de plusieurs façons. Ces deux manières constituent la coquille vide de son existence. Tout laisse à penser qu'elle n'est qu'apparence et qu'au delà de cette apparence, il n'y a que le néant. Ema ne donne pas plus d'amour maternel qu'elle n'en a reçu et ne donne pas plus d'amour conjugal qu'elle n'en reçoit : ses filles ne la voient jamais si bien qu'elles se disputent presque afin d'entendre sa voix au téléphone, son mari se plaint de ses absences répétées et longues, et fait chambre à part.

Ema se définit elle-même comme n'étant rien. Elle est « un état d'âme qui balance ». Elle n'est pas intelligible et comme le dit la romancière, « c'est ce qu'elle veut ». Pourtant elle est animée, ou s'anime, par cette flamme qu'elle attise durant ses voyages ou au sens propre du terme dans l'âtre de la cheminée ; elle est animée par cette passion qui finit par lui faire couper totalement contact avec la réalité et qui la détruit. Ema souhaite charmer les autres mais lorsque les autres succombent à son charme, elle les repousse, comme elle repousse Fortunato qui cherche à l'embrasser. C'est comme si elle était plongée corps et âme dans sa recherche, avec une idée bien précise de ce qu'elle veut trouver mais qu'une fois le but atteint, elle prenait peur de ce qu'elle voyait et des conséquences engendrées. C'est ainsi qu'elle passe beaucoup de temps chez Osorio alors qu'il est absent et qu'elle repart quand lui revient de ses voyages. Peut-être sait-elle au fond d'elle-même qu'elle n'est pas prête à affronter la réalité et les engagements qu'impliquent la relation amoureuse qu'elle convoite et qu'elle cherche désespérément à éteindre les flammes passionnées qui l'animent en se jetant

définitivement dans les profondeurs de l'eau. Dans un entretien avec Oliveira, on lui suggère que ses héroïnes meurent « parce qu'elles se racontent des histoires, elles sont tuées par la poésie. » et Oliveira de répondre : « Elles sont tuées par les hommes ! Pour l'amour des hommes ! A cause de l'égoïsme des hommes. Elles veulent trouver l'impossible. Et elles tombent sur l'indifférence. »

L'Identité Fragmentée des Rôles

L'exemple de Gilbert Valence dans Je rentre à la maison

1 – Un personnage théâtral dépouillé de sa substance : L'incertitude identitaire et le visage en disparition ; 2 – Vers l'*impersonnage* : L'antagonisme des deux parties, la géométrie variable de la personnalité et et la réalité intérieure morcelée en impulsions contradictoires ;
3 – L'emprise de la *saudade* : Un état unique intraduisible, l'éloignement de soi-même, et la maladie de l'être.

Si l'une de nos sources principales concernant l'identité théâtrale est un ouvrage sur la crise du personnage dans le théâtre moderne, nous pouvons tout de même émettre l'hypothèse que cette « crise » se poursuit depuis l'antiquité, période du développement de cet art. Le personnage, organe du théâtre, a donc naturellement suivi les différentes étapes de la transformation théâtrale ; chaque nouvelle esthétique, du masque au dépouillement en passant par le stéréotype, a remis le personnage en question, le contraignant à se métamorphoser d'époque en époque.

Le rapport du protagoniste de *Je rentre à la maison,* Gilbert Valence, à l'art théâtral est intrinsèque, puisqu'il exerce la profession d'acteur. Par deux fois, *Je rentre à la maison* nous donne à voir le personnage du film interprétant une entité théâtrale : en ouverture, c'est la scène finale de *Le Roi se meurt* de Ionesco ; plus tard dans le film, une scène de *La Tempête* de Shakespeare et à la fin de ce dernier, une scène du roman *Ulysse* adaptée au cinéma. La présence de ces trois œuvres spécifiquement, alors que Gilbert Valence en tant qu'acteur à succès doit travailler régulièrement sur de nouveaux projets, ne doit pas être le fruit du hasard ; ces deux pièces de théâtre et ce roman pourraient en effet mettre en lumière les tourments de l'esprit subis par le personnage et pourquoi pas, nous aider à les comprendre.

A la sortie des acteurs sous les applaudissements à la fin du spectacle, seulement dix minutes après le début du film, l'élément perturbateur tombe lourdement. Cet élément qui, sous la forme d'une annonce retransmise par d'autres personnages à l'instar des messagers de la mort dans le théâtre antique, va bouleverser la vie de Gilbert

Valence puisqu'il s'agit du décès de sa femme, sa fille et son gendre dans un accident de voiture. Le protagoniste va alors être gagné par les effets de cette perte et vaciller jusqu'à la fin du film au rythme des vagues qui secouent son âme.

1

L'incertitude identitaire causée par le mélange des différents rôles

A l'origine, dans l'antiquité, le personnage est avant tout défini par son masque et son costume – l'étymologie du mot, *persona,* désigne d'ailleurs le masque. Son identité d'être humain est donc abolie le temps du spectacle et remplacée par des artifices. Il s'agit alors plus ou moins de faire bouger cet être costumé et masqué sur scène, non de l'incarner, comme cela sera le cas par la suite notamment avec le développement du processus d'identification.

D'après Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert dans leur ouvrage *Le personnage théâtral contemporain* l'incarnation pose question dans ce sens véritable où elle se détache de la simple exécution des artifices car l'acteur utilise son propre corps :

> Spontanément, on assimile l'incarnation à l'idée d' « entrer dans la peau de ». Incarner un personnage, ce serait se fondre en lui et en découvrir le secret, en révéler la vérité.[...]Se pose en effet la question de savoir comment le corps en scène se chargera de ces paroles qui ne sont pas les siennes, ce que l'interprète choisira d'investir et d'y investir, comment il négociera avec l'imaginaire, les situations, les rythmes d'énonciation mis en forme par l'écriture, et, au bout du compte, ce qu'il en transmettra au spectateur.[19]

Lors de plusieurs conversations que Gilbert Valence entretien avec son ami George, il dit notamment que « le cinéma et le théâtre, c'est toute ma vie » et « Je les ai incarnés [les personnages] l'un après l'autre avec leurs petites et leurs grandes joies, dans la souffrance, dans leurs dures tragédies, dans leurs drames immenses et amers […] je ne joue pas, je vis ». On remarque qu'il entretien un rapport très fort au delà de sa présence sur le plateau de théâtre ou de cinéma. Il n'est pas question de juger si le jeu de Gilbert au théâtre ou au cinéma est convaincant – ni de différencier les deux arts que Oliveira considère comme identiques : « Théâtre, cinéma, cinéma, théâtre, tout ça c'est

19 *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition.* - Première édition. Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales, 2006. p118

la même chose ! » dit-il à propos du *Soulier de Satin* - , mais bien de remarquer à quel point ces deux arts le poursuivent jusque dans sa vie quotidienne et peut-être, dans un sens, lui permettent de tenir face à la perte douloureuse de ses proches en s'évadant dans d'autres histoires par sa capacité d'imagination et donc, d'incarnation.

Malgré tout il semblerait que cela soit le contraire : au lieu de s'évader vers d'autres horizons, Gilbert se verrait renvoyer plusieurs images de lui-même avec un curieux temps d'avance sur les événements qui suivent les représentations ou la répétition de cinéma. « Incarner un personnage, ce serait se fondre en lui et en découvrir le secret, en révéler la vérité. » : au contraire on dirait qu'en incarnant ces trois personnages différents, Gilbert Valence découvre ses secrets, sa vérité et ce serait à cette dernière découverte que, fatigué il rentrerait « à la maison ».

Au début du film, lorsque Gilbert Valence joue le roi à l'agonie, ses proches sont *déjà* décédés puisque l'on voit, durant le jeu, les trois hommes en coulisse qui viennent lui apprendre la nouvelle et qui attendent que la représentation soit terminée ; dans la scène de la représentation de *La Tempête* le personnage joué par Gilbert expose le mal qui l'habite et les deux personnages qui se tiennent près de lui quittent le plateau en disant d'une même voix « nous vous souhaitons de retrouver le calme. » et dans la scène suivante, on remarque que ce « mal » prend réellement possession du personnage à travers les mots qu'il adresse à son ami avec qui il discute dans un café : « N'oublie pas que je joue. Je suis toujours dans la peau d'un personnage. » Doit-on comprendre ce "toujours" par "tout le temps" ou "c'est encore valable après la scène précédente"' ? De même lorsque les deux hommes sont présents dans un plan de demi ensemble pris en dehors du café où ils sont attablés, ils sont nettement séparés par un élément de décor extérieur comme s'ils vivaient d'ores et déjà dans une réalité différente.

D'ailleurs, juste après que les deux personnages se sont quittés, Gilbert Valence se fait dépouiller d'une partie de ses vêtements par un voleur, à l'instar d'un accessoiriste qui viendrait seconder l'acteur, retirant son costume à la fin d'un spectacle. Enfin, lors de la (dernière) répétition de la scène de cinéma, Gilbert est repris à plusieurs reprises sur son texte avant de quitter le plateau en se dépouillant simplement de sa grande veste ; cependant quand il déambule dans le plan suivant, dans la rue, on remarque non seulement qu'il récite son texte en boucle comme s'il le savait par cœur et qu'il ne savait plus dire que cela mais surtout qu'il a gardé tous les autres éléments de son costume jusqu'à sa perruque. Le personnage qu'il jouait sur le plateau semble bel et bien le poursuivre jusqu'à chez lui, jusque dans son quotidien comme une prévision de qui va

suivre : s'il descend les escaliers sur le plateau de théâtre, arrivé chez lui, dans la scène finale, il les monte. La boucle semble définitivement bouclée sur un personnage avalé successivement par les trois identités qu'il a incarnées (le Roi, Prospero et le personnage de *Ulysses)*, éternellement incertain de celui qu'il est réellement.

Le visage en disparition

Gilbert Valence semble donc faire partie de la première catégorie d'acteurs décrite dans le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma :* « l'acteur "sincère" qui ressent et revit toutes les émotions de son personnage et fonctionne à l'empathie » par opposition au « pantin merveilleux dont le poète tire la ficelle et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre » du *Paradoxe du comédien* de Diderot (1775). Même si les personnages joués par Gilbert se transforment en ombres, qui le suivent en permanence, ce dernier ne semble paradoxalement pas éprouver d'émotions fortes et sincères à l'écran. D'une manière logique si l'on se fie notamment au cinéma expressionniste, les émotions passent par le visage, par ce masque en mouvement. Or durant tout le film, Gilbert semble conserver un masque immobile.

En effet, dans la quasi totalité du film, le visage de Gilbert est très rarement montré de face de sorte que l'on ne puisse réellement discerner ses émotions : s'il l'est, c'est à travers un filtre. Par exemple on le voit lorsqu'il va prendre son café dans son bar habituel, mais à travers une vitre. D'autre part on le voit à la fin lorsque les deux maquilleurs du film ont terminé de le transformer : il se regarde dans le miroir et on voit donc le reflet de ce qu'il voit et non ce qu'il est réellement. Dans les autres cas il est rare de le voir de face sans aucun filtre ni ornement. Les émotions se dessinent de manière générale sur le visage lors du ressenti d'émotions fortes : les trois fois où Gilbert ressent de fortes émotions, Oliveira ne nous montre *jamais* son visage.

C'est ainsi que lorsqu'il apprend le décès de ses proches, Gilbert est invité à monter les escaliers jusqu'aux loges pour qu'on lui explique les événements. Il prend donc conscience du décès de ses proches à l'abri du regard de ses collègues. Lorsqu'il rentre de nouveau dans le plan, c'est pour mieux en sortir en descendant rapidement les escaliers, *de dos.*

De même, peu de temps après, un plan nous donne à voir la chambre de Gilbert plongée dans la semi-obscurité du matin à cause des rideaux qui pendent devant la fenêtre.

Gilbert pénètre dans le champ pour tirer les rideaux, regarde par la fenêtre son petit-fils qui va à l'école, puis s'assoit à côté d'une table sur laquelle il prend un cadre photo représentant vraisemblablement ses proches disparus. Cette contemplation provoque évidemment une émotion que Gilbert matérialise en se penchant en avant, *dissimulant son visage dans la paume de sa main* comme pour empêcher son masque d'apparente sérénité de tomber. Toujours dans *Le personnage théâtral contemporain* Sermon et Rygnaert mettent l'accent sur le fait que le visage est un élément très important de l'identité d'un personnage :

> C'est que depuis l'avènement du christianisme, le visage est conçu comme le miroir de l'âme : l'homme, participant de l'essence divine, est habité d'une densité substantielle et le visage est justement le lieu où est censée se révéler et se lire ce qu'on suppose être la vérité « profonde » de la personne […] « communique » visiblement au spectateur l'intériorité supposée du personnage.[20]

Intériorité, densité substantielle et vérité profonde, qui n'apparaîtront pas une seule fois concrètement à l'écran, si tant est qu'elles existent réellement.

Le paroxysme de ce comportement intervient à la toute fin du film lorsque Gilbert rentre chez lui toujours en costume de cinéma. Il passe le perron, la porte, et débute l'ascension des escaliers avant de se stopper brutalement, *de dos, penché, la tête dans l'une de ses mains.* Absolument aucune émotion si ce n'est la fatigue qu'il a formulé deux plans auparavant sur le plateau de cinéma ne transparaît alors que son masque se morcelle, prêt à révéler une sincérité qu'on ne verra jamais, car un noir succède au plan rapproché du petit-fils en suspension dans l'incertitude.

2

L'antagonisme des deux parties

Le mode de « survie » qui s'installe dans le quotidien de Gilbert Valence après le décès de ses trois proches laisse penser que le protagoniste de *Je rentre à la maison* ne vit que parce qu'il est l'unique tuteur de son petit-fils qui donc n'a désormais ni parents ni grand-mère. Il semble sombrer dans un quotidien banal seulement rythmé par les apparitions qui nous sont données à voir sur les scènes de théâtre. Cependant il ne plonge pas volontairement dans le désarroi et la banalité, qui ont plutôt tendance au

20 *Ibid. p117*

contraire à contrebalancer une véritable envie de vivre.

Gilbert s'accroche naturellement à la vie dans le sens où il tente de la parsemer de petites choses joyeuses, de petits plaisirs qui lui permettent de tenir : ces choses en question interviennent le plus souvent lorsque Gilbert déambule en ville.
La première, toute banale, fait son apparition lorsque le personnage s'arrête dans un café avec son journal ; la répétition de cette scène dans le film nous montre par la suite qu'il s'agit d'une routine mais c'est surtout une preuve que le personnage va faire la démarche de côtoyer d'autres êtres alors qu'il pourrait rester boire son café tranquillement chez lui.
Par la suite, Gilbert s'arrête devant une boutique qui vend des objets de décoration, notamment des tableaux. L'un d'eux attire particulièrement son attention : il s'agit d'un tableau de Jack Vetriano, *The Singing Butler* dont la contemplation par Gilbert est ornée d'une valse de Chopin qui semble accompagner deux des personnages du tableau en train de danser. Cette observation est brutalement coupée par la vendeuse de la boutique qui sort de cette dernière pour rencontrer Gilbert et lui demander un autographe. Cette interruption est d'autant plus sèche qu'elle donne lieu à un contrechamp : le premier plan montre la vendeuse dans sa boutique, le second la montre dehors en compagnie de Gilbert ; le point de vue a changé mais l'oreille reste dans la rue si bien que l'on voit la scène extérieure de l'intérieur de la boutique *avec les bruits de l'extérieur,* alors que la valse de Chopin retentissait de telle manière qu'elle couvrait l'ambiance urbaine. Deux jeunes filles succèdent à la vendeuse pour demander son autographe à Gilbert, comme pour le tirer de la léthargie relative à la contemplation et le ramener à la réalité pour le pousser à avancer.

Une seconde scène intervient dans le sens inverse : Gilbert, au cours d'une escapade en ville, vient de s'acheter une paire de chaussures hors de prix qu'il se plaît à regarder et à exhiber lors d'une conversation avec son ami George. On voit qu'il sourit, donc qu'il se sent joyeux de cet achat. Quelques scènes plus tard il sort d'un café en compagnie de son ami et refuse son invitation de le ramener par envie de marcher. Il fait alors la rencontre d'un voleur qui le dépouille de sa veste, de sa montre et de ses chaussures. En vingt minutes de temps, la réalité rattrape brutalement Gilbert comme pour lui montrer que sans son costume il n'est rien.

Le plus impressionnant ne réside pas seulement dans le fait que Gilbert est victime d'un vol un court temps après l'achat des objets en question mais surtout dans le fait qu'il est davantage vexé par l'idée de rentrer chez lui en chaussettes que par la perte

de ses biens. Les événements le rappellent naturellement à la brutale réalité de la perte mais il n'en semble absolument pas touché, comme s'il vivait déjà dans une autre réalité. Gilbert est naturellement rendu instable par la vie qu'il mène : soit il se plonge dans la contemplation mélancolique dont il est tiré par des personnes qui lui rappellent de manière gratifiante son métier d'acteur et sa célébrité, soit il se procure des plaisirs qui lui sont rapidement retirés, lui faisant prendre conscience du caractère éphémère de toutes les choses. Sa vie se régit par ces deux forces contraires, celle de la joie et du désespoir, celle de l'envie de vivre et celle de céder, perpétuellement en tension, qui brisent son unité.

La géométrie variable de la personnalité

> Aujourd'hui, des personnages donnent parfois l'impression de changer d'identité, d'être porteurs d'identités multiples ou très ouvertes. Ces personnages caméléons et ces « impersonnages » à géométrie variable, selon la formule de Jean-Pierre Sarrazac, se révèlent en fonction de ceux à qui ils sont confrontés.[21]

Nous prenons connaissance du personnage de Gilbert en tant de rôle, auquel succède l'homme qui subit la perte. Nous ne pouvons donc attester qu'il change réellement à partir du moment où il apprend la mort de ses proches. Pourtant ce fragment du *Personnage théâtral contemporain* pourrait tout à fait s'accorder au personnage de Gilbert. Par sa condition d'acteur, Gilbert est naturellement porteur d'identités multiples qui apparaissent le temps de la représentation. Il devrait donc les abandonner une fois qu'il sort du plateau.

Malgré tout Gilbert ne semble s'exprimer pleinement seulement durant les dix premières minutes du film, durant lesquelles il interprète le personnage principal de *Le roi se meurt*. Il est sur scène comme dans son monde, dans l'expression pleine et entière de son imagination et de son pouvoir d'incarnation. Par la suite, ce sentiment disparaît. Gilbert semble être tellement dévasté par la perte de ses proches qu'il ne voit plus les proches bien vivants qui tentent de rester en contact avec lui.

L'exemple le plus flagrant est bien entendu son ami George, de qui Gilbert semble très proche. George apparaît comme un personnage respectueux et diplomatique, qui connaît très bien Gilbert – qui le lui rappelle souvent quand il lui propose quelque chose qui ne lui plaît pas. Ils se rencontrent à plusieurs reprises durant le film et George

21 *Ibid. p19*

s'inquiète de la santé de son ami, de celle du petit fils, de la façon dont il fait son deuil, s'il veut refaire sa vie. Sans le rejeter réellement, Gilbert s'agace de cet instinct de protection durant toutes les discussions qu'ils peuvent avoir. George ne nous est pas montré comme un personnage fondamentalement méchant mais bien comme quelqu'un qui veut venir en aide à un ami dans le désarroi. Ce même désarroi se lit dans les yeux de George à chaque fois que Gilbert proteste, allant jusqu'à quitter brutalement son bureau quand George lui fait une proposition de contrat à la télé. Le regard d'incrédulité notable que George échange avec Sylvia, l'autre personnage présent, montre qu'il connaît bel et bien Gilbert mais qu'il n'arrive plus à le saisir et à le comprendre. Sylvia elle-même s'en agace, car elle tente d'aller vers Gilbert qui ne lui offre que son indifférence. Gilbert s'échappe du champ du début à la fin, laissant derrière lui des personnages complètement cois.

La seule personne de son entourage chez qui Gilbert va naturellement est son petit-fils, Serge. Il ne refuse pas sa compagnie et va même le chercher à l'école avant de partager un moment de complicité avec lui, un moment de sincérité, de douceur et d'harmonie durant lequel Gilbert semble heureux, comme dans un refuge, comme hors du temps.

Cela montre bien qu'en dehors de la famille qui lui reste en la présence de son petit-fils – tout ce qui se trouve en dehors de sa maison, en réalité – Gilbert agit totalement différemment avec chaque personne, provoquant une stupéfaction auprès de ceux qui le connaissaient avant. Ses goûts changent, ses pulsions changent, ses agissements changent, le rendant insaisissable par qui que ce soit. Affublé d'une grande quantité de facettes qui sont autant de personnages, Gilbert glisse progressivement vers « l'impersonnage », vers le « personne », vers l'ombre.

Une ombre aux impulsions contradictoires

Robert Abichared, dans *La crise du personnage dans le théâtre moderne* qualifie ce genre de personnage d' « ombre dans la nuit » en mettant l'accent sur leur aspect incertain et déchiré tiré de la théorie de Strindberg :

> La réalité intérieure de l'homme, c'est une conscience émiettée, irradiée par les courants de ses mouvements et de ses décisions, partagée entre des impulsions contradictoires, incapable de se décliner dans une parole claire ; l'histoire du moi,

> c'est une archéologie indiscernable à première vue, faite de strates obscures […] ; l'activité de l'âme, enfin, c'est un combat aux armes douteuses, qui tantôt se tourne contre elle pour la torturer, et tantôt l'affronte à autrui, dans un duel inexpiable d'énergie à énergie. Tout le reste […] est un ensemble d'alibis, qui servent à dissimuler à chacun la vérité sur lui-même.[22]

Deux fois, Gilbert rejette réellement George : une fois au sujet du couple, lorsque George lui informe que Sylvia est intéressée par Gilbert, et une seconde fois, nous l'avons dit, au sujet du contrat pour la télévision. Pour ce dernier, George raconte à Gilbert de manière très détaillée le premier épisode de la série qu'il propose : une homme d'un certain âge, assez riche, qui se laisse séduire par une jeune femme – Sylvia - dont le but est de lui soutirer de l'argent, qui se fait battre par une bande dans une ruelle sombre. Gilbert réagit de manière sèche et directe « C'est l'histoire d'un vieux fou. » avant de sortir du bureau. Cependant de curieuses coïncidences avec la vie qu'il mène – l'âge, la richesse, la jeune femme, le vol, la ruelle sombre – laissent penser que l'histoire de lui plaît pas tout simplement parce qu'elle lui rappelle trop les épisodes de sa propre vie. On peut supposer qu'il ne veut pas affronter cette réalité ou qu'il n'a que trop conscience du fait que les personnages qu'il interprète reflètent déjà son état d'esprit.

George affirme que Gilbert agit comme un idiot, et ce dernier de lui répondre « J'agis comme je suis. » c'est à dire en « impulsions contradictoires » : Gilbert fait la démarche lui-même de venir voir George pour ce contrat et la situation se retourne soudainement quand George termine de lui raconter l'histoire. Gilbert se perd alors dans ses mots et s'énerve, disant qu'il ne va pas accepter un travail qui lui déplaît sous prétexte « qu'ils paient bien ». Il perd ses moyens, avant de fuir par la porte du bureau. Deux plans plus tard, Gilbert, muni d'un sac, sort d'une boutique de vêtements de luxe : l'argent l'intéresse donc puisqu'il lui permet de se faire plaisir.

On devine une tension permanente entre les différentes envies de Gilbert, les différentes personnalités qu'il affiche et les errances très nombreuses dans les rues de Paris ; tous ces mouvements le conduisent à la fatigue. Gilbert passe en effet beaucoup de temps à se reposer tant et si bien qu'un matin, un plan sur son lit non défait laisse entendre qu'il est parti – dans tous les sens du terme - , alors qu'il s'est endormi sur le canapé du salon en apprenant son texte pour le film. Gilbert dépense beaucoup d'énergie dans ses allers

22 *La crise du personnage dans le théâtre moderne.* Première édition. Paris : Gallimard, 1994. p204

et retours pour au final quitter le plateau d'une œuvre qui lui plaisait. Il le dit lui-même « Je rentre à la maison. Je suis fatigué. Je vais me reposer. » Et il monte quelques plans plus tard, comme l'ombre de lui-même, avec grande difficulté, les escaliers qui le séparent de sa chambre afin de trouver un repos qui a de fortes chances d'être éternel.

3

L'emprise de l'état unique de la saudade

L'ombre de la vie de Gilbert se profile dès le début du film et plane au dessus de la plupart de ses actions. *Je rentre à la maison* nous donne à voir un personnage ancré dans la routine, très peu expressif, d'un calme douteux, de plus en plus incertain de ses convictions, de ses buts et de son identité, qui s'accroche cependant à la vie en continuant à monter sur scène, à sortir et à se satisfaire de petits plaisirs tels que la contemplation d'un tableau ou l'achat de chaussures. Le regard de Gilbert occupe une grande importance dans *Je rentre à la maison* particulièrement durant ces séquences de sorties en ville : le personnage se rend à plusieurs reprises par ce qui semble être une habitude matinale dans un café et choisit toujours la même place, celle d'une table à côté de la fenêtre qui lui donne le loisir, comme nous l'indique la logique d'une succession de plans urbains, de contempler l'activité d'un grand carrefour parisien où se situe le café. Malgré le reflet des voitures contre la vitre qui nous donnent une idée de ce qu'il peut voir, Gilbert demeure le regard vide, comme s'il était ailleurs, dans une sorte de mélancolie contemplative.

La mélancolie portugaise est appelée *la saudade*. Apparemment sorte de cousine portugaise de la nostalgie romantique, elle est décrite comme un état « intraduisible et unique »[23], « mot sans équivalent, soit en latin, soit dans une autre langue, et apte comme aucun autre à exprimer l'étrangeté et la subtilité d'un sentiment complexe »[24]. On pourrait paradoxalement en rapprocher Gilbert Valence, personnage français, plutôt que Ema Païva, personnage portugais, qui se rapproche davantage de la mélancolie romantique française de par sa tristesse, son mal de vivre et surtout son sentiment d'inachèvement perpétuel. Ema Païva a conscience de n'être rien, d'être « un état d'âme qui balance » tandis que Gilbert rassure en permanence son ami en lui disant que tout va

23 Eduardo Lourenço, *Mythologie de la Saudade, essais sur la mélancolie portugaise.* Paris : Chandeigne, 1997. p12

24 *Ibid.* p29

bien. Gilbert ne sait pas ce qu'il a, il n'en a pas pleinement conscience, il se rend juste compte de la conséquence : cette fatigue qui le conduit à partir en plein milieu d'une répétition. Son mal être ne nous apparaît pas de manière aussi directe que celui d'Ema Païva. La plupart des plans se déroulent de jour, sauf celui dans lequel Gilbert se fait voler sa veste, ses chaussures et sa montre, ne laissant pas aucune place à une scène de sérénité contemplative incitée par le calme de la nuit, comme on en retrouve quelques fois dans *Val Abraham* et en dehors de ces moments dans le café, Gilbert bouge sans arrêt, que ce soit pour aller sur une scène de théâtre, se promener en ville, comme pour ne pas laisser l'ennui et la contemplation s'installer trop longtemps.

L'éloignement de soi-même

Cette dernière a cependant lieu et n'a pas besoin de longs moments d'immobilité pour se manifester : Gilbert s'approche plusieurs fois en se levant de la fenêtre de sa chambre qui donne sur son jardin pour voir son petit fils partir à l'école après avoir salué la gouvernante ; il s'arrête également pendant un long moment devant cette boutique qui vend des articles de décoration, le regard fixé sur le tableau de Vettriano et dans la même scène, devant un mannequin dans la vitrine d'un magasin de vêtements. Ces trois scènes de contemplation sont un rappel évident de cette époque révolue à laquelle l'accident de voiture dont sont victimes les trois membres de la famille de Gilbert a brutalement mis fin. Mais avec toute la portée émotionnelle qu'elles ont, elle n'ont rien de tragique ou de déchirant ; l'accident en question n'est d'ailleurs pas mis en scène, il est évoqué. Nous l'avons pas la moindre suggestion d'un enterrement ou d'une cérémonie. Comme le dit Eduardo Lourenço dans son essai sur la *saudade* :

> « Il est en deçà et au delà de la tragédie. Sa manière spontanée de se tourner vers le passé en général, vers le sien en particulier, n'est ni nostalgique, ni moins encore mélancolique. Elle est simplement *saudosa*, enracinée avec une telle intensité dans ce qu'il aime, c'est à dire dans ce qu'il est, que son retour vers le passé, qui supposerait un vrai éloignement de soi, une adhésion effective au présent, est davantage de l'ordre du rêve que celui du réel. »[25]

Gilbert a perdu trois êtres chers et ne peut pas les oublier ainsi. Lorsqu'il se tourne vers

25 *Ibid* p14

ce mannequin blanc sans expression, on dirait qu'il y voit sa femme défunte et le cadrage opéré donne à ce modèle des allures de buste mortuaire comme ceux dont on coiffe les caveaux. Il est plus que jamais un rappel de cette féminité envolée, de cette vie perdue. Son arrêt sur le tableau de *The Singing Butler* est comme un arrêt sur un souvenir éventuel, et la valse de Chopin semble mettre cette image évidemment immobile en mouvement, plongeant Gilbert dans ses souvenirs jusqu'à occulter les bruits de la réalité qui l'entoure. Lourenço dit d'ailleurs : « Avec la *saudade* nous ne récupérons pas seulement le passé comme paradis perdu ou menacé de perte ; nous l'inventons. »[26] Ici, c'est à nous d'inventer un passé qui ne sera jamais montré.

Nous ne saurons jamais si ce souvenir est une invention où un réel fragment du passé puisque nous ne connaissons pas celui de Gilbert. En tout cas il semble réellement quitter la réalité au son de la musique et au regard du tableau tandis que tout autour semble disparaître. Les quatre personnages du tableau semblent cependant évoquer sa fille et son gendre en la présence du couple, tandis que sa femme et lui seraient la gouvernante et le *butler*. Gilbert s'accroche alors à quelque chose de concret en la présence de son petit-fils au deuil duquel le film ne s'intéresse pas. Ce dernier conserve sa joie d'enfant et poursuit naturellement son quotidien, jouant, allant à l'école, faisant sa vie parce que de toute manière cette dernière continue.

La maladie de l'être

> « Nous ne pouvons pas dire *avoir de la tristesse* comme nous disons *avoir de la saudade.* La tristesse est éprouvée comme idéalement passagère, la *saudade*, en revanche, fait justement du « passager » quelque chose d'éternellement présent. En fait, nous n'avons pas *des saudades*, c'est la *saudade* qui fait de nous son objet, sa proie. Par sa présence, nous devenons un autre. Tout notre être ancré dans le présent devient subitement malade (si faire corps avec le présent est le signe de la normalité), et nous nous sentons comme un fleuve suspendu dans sa course, aimanté vers sa source. L'ici ou nous somme ressemble à un crépuscule, toute « notre » lumière s'envole vers l'ailleurs qui provoque notre *saudade*, lieu ou présence, ou plutôt, les deux à la fois, enveloppés dans le même « halo » de surréalité irréelle. »[27]

26 *Ibid* p14

27 *Ibid. p43*

Cette citation de Lourenço peut être un moyen d'exprimer l'état de Gilbert. « Par sa présence, nous devenons un autre. » est clairement une traduction du sentiment d'incompréhension qui se peint sur le visage des interlocuteurs de Gilbert qui ne saisissent plus le comportement de leur ami. Sans aller jusqu'à dire que Gilbert est « malade », nous pouvons constater qu'il semble s'éloigner de la réalité et qu'il ralentit sa progression au niveau de sa carrière et de ses habitudes de vie, comme un « fleuve suspendu dans sa course », qu'il n'est plus en phase avec lui-même. Gilbert semble tourner sur place et ne pas savoir quoi faire de sa vie malgré ses obligations, et ses seuls repères demeurent les répétitions et les représentations auxquelles il doit se rendre. Une grande partie des expressions de ses sentiments, comme nous l'avons dit précédemment, sa « lumière », disparaît. Derrière ses rêves, derrière ses mains, derrière le dos qu'il nous offre dans les moments les plus éloquents de sentiments.

Ce qui pourrait être cette *saudade* gagne Gilbert pour ne plus le lâcher ; c'est cette ombre qui le suit en permanence, comme ces personnages qui le poursuivent après leur vie sur le plateau. C'est tout cet ensemble de petites choses comme ce script de télé qu'il refuse, qui lui rappellent la réalité, qui lui rappellent la raison de ce mal être qu'il nie et n'affiche pas. En ce sens, Gilbert se différencie du personnage d'Ema Païva. Certes les deux personnages sont dans la négation d'un état et dans la recherche (ou du moins dans la réelle incertitude) de ce qu'ils sont. En résulte des impulsions et des envies contradictoires, des actions paradoxales, un ensemble de mouvements qui montre simplement qu'ils ignorent totalement comment diriger leur vie parce qu'ils ont perdus leur repères. La différence malgré tout se situe au niveau de leur état. Il semblerait que Ema ait *choisi* et se complaise dans cet état de léthargie contemplative tandis que Gilbert s'est littéralement vu envelopper de cette ombre qui l'a transformé sans vraiment pouvoir y faire quoi que ce soit. Il se démène et s'accroche de toute ses forces pour continuer à vivre, tandis qu'Ema reste libre de ses choix, jusqu'à celui de mourir.

« Je ne joue pas : je vis. »

Le vide intérieur

1 - La vie est un jeu : La théâtralité du quotidien et la mise à l'épreuve des deux personnages par une perte ; 2 - Le trompe l'oeil du discours : Combler l'incertitude, tout en révélant une similitude avec un personnage, ici Le Roi et Madame Bovary ; 3 – Echec programmé : L'identité sans objectif, le vide prévisible et le chaos du moi insaisissable.

Nous avons déjà esquissé précédemment les similitudes mettant en rapport le personnage de Gilbert Valence et celui de Ema Païva afin de montrer que malgré leur différence d'époque, de sexe, et de personnalité, ils partageaient la même incertitude sur leurs buts et leur chemin de vie, donc sur leur identité. Il semble important de les constater ici en les mettant toutes réellement côte à côte pour montrer qu'elle aboutissent toutes à une recherche identitaire qui dans les deux cas se révèle infructueuse et provoque une même conséquence plus ou moins limpide : les personnages disparaissent, mais décèdent-ils ?

Gilbert et Ema n'ont rien de limpide à la fois pour les autres et pour eux-mêmes. Il en deviennent même incompréhensibles et insaisissables par leur entourage le plus proche, qui leur attribue une identité niée en permanence et pourtant appliquée. Ema est rattachée à Ema Bovary de manière concrète, Gilbert de manière plus subtile se rattacherait à l'acteur de théâtre en général.

L'importance de la théâtralité dans leur quotidien s'en retrouve particulièrement prononcée à la fois dans l'environnement où ils vivent – donc qu'ils ne commandent pas – et dans leur mode de vie – qu'ils choisissent et qui finir par les dépasser. Il semblerait qu'Ema et Gilbert, chacun à leur manière s'engagent dans des jeux. Jeux d'apparence, jeux d'acteurs, jeux de contexte où ils se mettent en scène plus ou moins volontairement. Dans les deux cas l'artifice se présente, singulièrement, particulier à chaque personnage qui devient l'acteur principal de la pièce de sa propre vie. L'artifice et le jeu sont là pour dissimuler quelque chose qui semble au départ ignoré puis volontairement repoussé ; ici

ils prennent le pas sur la réalité et la vie, rendant la chute plus brutale encore, le pire étant que cette dernière est pressentie, presque programmée.

Oliveira partage une conception bien connue du dramaturge Shakespeare. Pour Oliveira, « la vie est un théâtre » et ce concept semble plus que jamais s'exprimer dans *Val Abraham* et *Je rentre à la maison*, respectivement avec Ema et Gilbert qui se plongent dans les apparences pour mieux cacher le vide qui se creuse peu à peu en eux et finit par les avaler définitivement, comme les pendrillons ou le noir final qui s'abattent fatalement sur la scène.

1

La théâtralité du quotidien en miroir

Gilbert Valence, exerçant la profession d'acteur de théâtre, s'implique plus directement dans l'idée d'une théâtralité quotidienne qu'Ema Païva. Nous avons évoqué précédemment l'idée que les personnages joués sur scène finissent par suivre Gilbert comme une ombre, comme si le personnage n'avait pas laissé son costume complet dans les loges du théâtre. La théâtralité, ou plutôt le théâtralisme puisqu'il s'agit d'un comportement, se poursuit longuement, rythmé par trois occasions différentes : la représentation de *Le Roi se meurt* , de *La Tempête* et enfin de l'adaptation de *Ulysses.* Ces trois occasions demeurent comme les trois actes d'une tragédie antique, dont le film présente d'ailleurs deux points principaux : les événements « violents » nous sont *racontés*, comme c'est le cas pour l'accident de voiture ; la mort n'est pas *montrée* sur scène. Gilbert sort du champ en montant les escaliers et on ne saura jamais si ses proches sont décédés du choc de l'accident ou à l'hôpital des suites de leurs blessures.
D'autre part Oliveira lui-même nous donne à voir plusieurs éléments qui apparaissent à la fois dans le contexte théâtral et dans le contexte quotidien : Franck Curot nous indique dans son article sur le film *Un style simple entre réalisme et théâtralité*[28] qu'il s'agit du mannequin – mannequin de couturière au début du film dans les loges et mannequin de femme dans la vitrine d'un magasin – et du tableau – tableau de théâtre figuré par la scène et son cadre et tableau de Jack Vettriano. Curot ajoute qu'Oliveira

28« Je rentre à la maison – Un style simple entre réalisme et théâtralité ». *Manoel de Oliveira.* [Estève, Michel & Gili, Jean A.] Caen : Lettres Modernes Minard, 2006 p274

veut « établir des analogies entre deux mode d'existence »[29]. On remarque que le tableau et le mannequin sont séparés de la rue par une vitrine, comme si cette vitrine figurait un miroir entre deux visions différentes de l'objet, un miroir dans lequel le reflet de Gilbert se reflète à chaque fois par transparence comme, encore une fois, une ombre.

Ema Païva n'est pas actrice de théâtre, du moins pas de profession, mais elle sait pertinemment jouer de ses talents ; son mari lui montre plus ou moins consciemment en la conduisant à un bal donné chez des amis qu'il va falloir qu'elle s'intègre. Ema prend naturellement exemple sur un épisode qu'elle a vécu plus jeune et qui nous est montré à l'écran : lorsqu'elle rend visite à deux « amies » de la famille, elle est jugée sur son apparence, à travers laquelle les deux femmes comprennent directement sa personnalité. Par la suite de nombreuses scènes propices à se montrer se succèdent : Ema se rend chez des amis pour en retrouver d'autres ou dîne plusieurs fois avec plusieurs personnes différentes. C'est donc l'occasion de revêtir de jolies toilettes et de jolies parures ; cela participe à l'ascension d'Ema et au développement de ses différentes personnalités. Le personnage se complexifie mais seulement en apparence, car au final tous ces jeux ne lui permettent pas d'obtenir ce qu'elle souhaite : la satisfaction de l'amour.

De la même manière que dans *Je rentre à la maison* nous pouvons constater dans *Val Abraham* deux éléments « théâtraux » qui nous sont montrés successivement de deux manières différentes et également séparés par une « frontière ». Si avec Gilbert il s'agit de celle de la vitrine, chez Ema il s'agit de celle de l'époque, du changement d'actrice. Les deux éléments interviennent une fois dans la jeunesse d'Ema, et une fois alors qu'elle est plus âgée. Il s'agit notamment de ce plan où Ema joue avec une rose et, au lieu de la sentir naturellement, se penche en arrière avec emphase les yeux fermés, comme si elle était en train de recevoir un baiser d'un amoureux. Ce geste de sentir se répète plus tard dans le film lorsqu'Ema est plus âgée : elle ressort une boîte de cigarillos qu'elle a dérobé à un homme qui lui plaisait et entreprend de l'ouvrir et d'en respirer l'odeur, comme pour embrasser indirectement son propriétaire. Au plan suivant elle rejoint la chambre de son mari dans une scène qui suggère des rapports sexuels. Par ailleurs, plus jeune, juste après le plan de la rose, Ema a une courte discussion avec sa tante très croyante qui lui indique qu'il ne faut pas lire de livres lorsque l'on est une femme, ce à quoi Ema répond par un « rire vibrant » et profond, à gorge déployée ; ce même rire se présente quand elle est plus âgée, chez son ami Pedro Lumiares, où la

29 *Ibid.* p275

séquence s'ouvre sur un rire plus bref et clairement exagéré et insincère, plus moqueur qu'avait pu l'être le précédent.

La théâtralité intervient donc de manière moins claire chez Ema puisqu'elle n'est pas directement impliquée dans le monde du théâtre, mais dans celui des apparences lié à sa condition sociale ; chez elle il s'agit de se montrer – sous différentes facettes mais là c'est elle qui le choisit – et d'agir avec emphase, de manière « théâtrale ».

Chez Gilbert la théâtralité se présente de manière plus explicite, en relation presque directe avec sa vie quotidienne : son métier est évoqué à de nombreuses reprises dans des conversations en dehors du travail ; il sort d'un magasin de vêtements, en regardant autour de lui, selon un plan d'ensemble qui évoque une entrée sur une scène de théâtre ; les nombreuses vitres-rideaux-portails derrière lesquels il apparaît ou disparaît sont comme des manifestations physiques de ce quatrième mur théâtral invisible qui symbolise la frontière entre la fiction et la réalité.

Chez les deux personnages nous observons néanmoins un motif qui se répète dans deux moments différents de la vie, séparés par une frontière physique – vitrine - ou plus abstraite – le temps. Notons que dans les deux cas, l'apparition du « miroir », de la « seconde facette de l'élément », intervient *après* le décès d'un proche.

La mise à l'épreuve de la perte

Gilbert autant qu'Ema subit la perte d'un proche et pour les deux, on n'aura jamais su à quel point ils y étaient attachés. En effet en ce qui concerne Gilbert nous ne connaissons pas sa femme, sa fille et son gendre. En ce qui concerne Ema, nous connaissons la tante qui décède par la suite et qui n'entretenait pas une relation très forte avec sa nièce. Malgré tout, dans les deux cas, le personnage est réellement touché par le décès du ou des membres de sa famille même si Oliveira ne plonge jamais dans le pathos. En effet, nous l'avons déjà dit, l'enterrement des proches de Gilbert n'est pas montré à l'écran ; nous avons juste une idée de la peine du personnage par le regard sur cette photo auquel succède un plan du personnage la tête dans les mains. En revanche Oliveira nous montre la veillée funèbre d'Augusta, la tante d'Ema. Le décès du ou des proches intervient quasiment au même moment dans l'intrigue du film - certes il semble arriver plus vite pour Gilbert, mais *Je rentre à la maison* assume une durée presque deux fois inférieure à *Val Abraham.*[30] Dans les deux cas, la mort va radicalement bouleverser

30 Proportionnellement, la mort des proches de Gilbert intervient à 11% du film tandis que la mort

la vie du personnage, ce qui pourrait se rattacher à l'idée de De Gaultier dans sa théorie sur le Bovarysme :

> Le Bovarysme, tel qu'on vient de l'observer chez l'individu et parmi les collectivités, apparaît ainsi qu'un cas exceptionnel. Il semble qu'il n'affecte que quelques individus parmi beaucoup d'autres ou quelques groupes sociaux à un moment déterminé de leur histoire [...][31]

Bien entendu, le changement paraît d'autant plus brutal dans *Val Abraham* puisque nous avons connu Augusta, nous avons connu Ema dans sa jeunesse et surtout la mort d'Augusta coïncide avec un changement d'âge du personnage et un changement d'actrice. Ceci dit la perte de Gilbert, contrairement à celle d'Ema, est multipliée par trois et le fait qu'elle soit simplement suggérée et racontée renforce sa portée violente – nous avons tout le loisir d'imaginer comment les personnages sont décédés. Toujours est-il que cette perte marque le plongeon des deux personnages dans leur névrose et dans un second jeu qui succède au jeu d'acteur : celui du jeu de la vie. Nous ne pouvons pas prétendre qu'Oliveira cherche à faire souffrir ses personnages notamment puisque l'accent n'est pas mis sur la douleur qu'ils peuvent ressentir – surtout avec Gilbert comme nous l'avons déjà dit.

La perte est cependant une véritable mise à l'épreuve parce qu'elle est tout simplement une source de changement ; brutale, certes, mais elle est le commencement d'une nouvelle façon d'aborder la vie, car une nouvelle expérience. Cependant, au lieu de profiter de la vie, les personnages semblent au contraire, vidés par cette perte, dépourvus de tous repères, chercher à se cacher dans leurs jeux d'apparence, comme si le théâtre était un refuge. Car l'entourage, l'ensemble des fréquentations, est une part de notre identité : perdre une partie de notre entourage, c'est perdre une partie de ce qui constitue nos agissements, notre manière de parler, de penser, de vivre : ce que nous sommes. Le théâtre prend doucement le pas sur la vie et là, oui, la vie devient véritablement un théâtre car elle semble permettre aux deux personnages d'oublier la douleur qu'ils ressentent par rapport à la perte, déclencheur de la névrose qui les dévore jusqu'à la fin des deux films. Dans *Val Abraham* et *Je rentre à la maison*, ce qui ne tue pas ne rend pas plus fort ; ce qui ne tue pas tout de suite, tue plus tard.

---

d'Augusta intervient à 14% de *Val Abraham*.

31 *Le Bovarysme – Mémoire de la critique.* p78

2

Le trompe-l'oeil du discours

La vie de Gilbert Valence et Ema Païva est régie par une série de changements : apparats, expressions, manières d'agir, costumes, fréquentations et contextes géographiques se succèdent. Ainsi, les personnages ne se trouvent que très rarement immobiles et inoccupés et disposent de peu de temps pour songer au vide qui les domine à l'intérieur. Cela se produit de la même manière au niveau d'une façade de taille : celle de la parole. Aussi bien que l'on voyage pour éviter l'immobilité, on parle pour éviter le silence. Le mensonge peut se produire soit par omission soit au contraire par exagération : c'est le cas de nos personnages. En effet, Gilbert et Ema ne parlent pas *souvent* mais ils parlent *beaucoup,* notamment, pour ne strictement rien dire.

Parler, c'est mettre des mots sur et donner une existence à, ce qui se trouve à l'intérieur : des pensées, des idées, des sentiments, des maux. Au cinéma le dialogue constitue un des moyens d'engager la progression de la narration, que ce soit pour ajouter des détails sur le passé d'un personnage, pour confier ce qu'il sent, ce qu'il veut faire et annoncer des événements à venir. Dans *Je rentre à la maison* ce procédé est en effet utilisé pour annoncer un fait au début du film : l'accident de voiture. Mais personne ne dira quoique ce soit sur l'identité ou le passé de Gilbert. Dans *Val Abraham* la progression de la narration en termes de dialogue est surtout confiée à autre « personnage » : la *voix over.* Par conséquent la grande présence du monologue *off* laisse peu de place à l'interaction verbale entre les personnages – qui passent leur temps à contempler plutôt qu'à discuter, mais nous y reviendrons prochainement.

La parole du personnage fait l'objet d'un chapitre de *Le personnage théâtral contemporain* dont les premières lignes montrent clairement l'importance de la parole du personnage au théâtre et sa relation proche avec l'identité de ce dernier :

Les approches du personnage de ces quarante dernières années ont pris acte de la

> diminution du noyau identitaire […]. En revanche, l'importance donnée au discours et l'influence de la linguistique ont provoqué un intérêt nouveau pour la parole des personnages. […] Cette approche est devenue fondamentale à mesure que le principe constitutif du personnage s'est effectivement affirmé dans ce qu'il dit, plutôt que dans ce qu'il est ou fait. On a donc défini le personnage comme la somme de ce qu'il dit et de ce que l'on dit de lui, en faisant la part des « mensonges » et des contradictions entre les points de vue. De manière radicale, on a fait de lui la somme des discours rassemblés sous le même sigle[...][32]

Abichared évoque également cette partie du personnage dans son chapitre « Le personnage désincarné » de *La crise du personnage dans le théâtre moderne :*

> Comme le veulent les poètes du symbolisme français, le personnage est un être venu d'ailleurs, taillé dans l'étoffe des songes et soustrait aux contingences pratiques […] Redevenu fantôme parmi les fantômes, il se réduirait ainsi à la parole, qui seule peut le faire surgir dans un jeu inépuisable de virtualités, sur la scène immatérielle de l'esprit[...][33]

Le personnage de Prospero, incarné par Gilbert dans la mise en scène de *La Tempête*, prononce cette phrase bien connue : « Nous sommes de l'étoffe dont sont faits les rêves ». Si nous prolongeons ainsi notre réflexion sur les scènes au plateau comme reflet de la vie de Gilbert nous pouvons supposer qu'à travers la coquille du personnage, Gilbert exprime son avis sur sa condition vide, ombrée, spectrale, proche du néant. Pour reprendre *Le personnage théâtral contemporain :* « On a donc défini le personnage comme la somme de ce qu'il dit et de ce que l'on dit de lui. », soit exactement ce qu'il se produit dans *Val Abraham* et *Je rentre à la maison.* On connaît Ema par les yeux des personnages masculins et par le discours de la *voix over.* On connaît Gilbert par les interprétations de personnages et ce que dit son ami George, ou l'engouement suscité par les personnages qui lui demandent son autographe dans la rue. En dehors de cela, on ne sait rien.

Le vide s'exprime de manière flagrante chez Ema durant ses longs moments de silence qui se couplent en général à la contemplation, soit du paysage, soit du ciel, soit des convives qui l'entourent notamment au cours de dîners. La plupart des sujets évoqués quand elle parle sont des sujets abstraits : très souvent, il s'agit de l'amour. Et comme elle n'y connaît stricement rien, on voit que malgré sa tentative d'attirer l'attention sur elle, Ema finit par se trouver à court d'arguments. Les conversations qu'elle entretient sont des moments suspendus dans le temps de la narration qui appuient l'incertitude et l'ignorance du personnage d'Ema. Contrairement à Gilbert, qui fait la

32 *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. pp180-181

33 *Le personnage théâtral contemporain* p77

différence entre sa personne et son personnage - « Ah, re-voilà le grand acteur, comme tu joues bien ! -Je ne joue pas, je vis ! » cette dernière sait pertinemment qu'elle n'est rien, qu'elle n'est qu'une somme de répliques agissant comme un masque abstrait sur le vide de son existence.

Combler l'incertitude...en révélant ses similitudes : L'exemple du Roi

La première impression que quelqu'un nous donne est très importante quand on le rencontre pour la première fois : lorsque Gilbert apparaît pour la première fois à l'écran, c'est dans le personnage du Roi dans la mise en scène de la pièce de Ionesco. D'une certaine manière, Gilbert est proche des trois personnages qu'il incarne : *La Tempête* est une bonne traduction de celle qui bouleverse sa vie et qui le suit de la mort de ses proches jusqu'à sa propre disparition ; Ulysse est un personnage qui opère un long voyage tourmenté, durant lequel il en apprend, à chaque nouvelle expérience davantage sur lui-même, tout comme Gilbert qui après la mort de ses proches, se cherche perpétuellement, de manière abstraite durant ses différentes incarnations et de manière concrète en déambulant en ville.

Le personnage qui lui ressemble le plus semble être le Roi. Gilbert est un roi à sa manière : c'est un « grand acteur » pour qui un réalisateur incarné par John Malkovich « n'a pas du tout hésité » et « insiste pour que ce soit [lui] », qui est interpellé dans la rue pour signer des autographes et qui a « une carrière, une image à respecter » - remarquons qu'ils s'agit toujours de « on dit ». Par ailleurs, le roi est à l'agonie, il « se meurt ». Sans affirmer que Gilbert meurt réellement à la fin du film, nous pouvons d'ores et déjà attester que sa carrière est à l'agonie, comme le sous-entend clairement George dans le dialogue qu'il a avec lui lorsqu'il lui propose le contrat pour la télévision « bien sûr, il faudra te maquiller pour que tu aies l'air vraiment vieux » alors que le physique du personnage atteste déjà d'un certain âge et qu'il insiste tant et si bien que Gilbert s'énerve, comme si travailler à la télévision était quelque chose de dégradant ; si George lui propose un contrat dans la télévision, c'est peut-être parce qu'il sait que son ami a besoin de se renouveler et Gilbert semble avoir parfaitement conscience de cette réalité.

Enfin, la « fin » des deux personnages, le Roi et Gilbert, est très similaire. Dans les deux cas, les personnages ne meurent pas réellement : ils disparaissent. Gilbert quitte

le cadre en contre-plongée qui se limite à la courbe des escaliers en colimaçon tandis que dans la pièce de Ionesco (dont la fin n'est pas montrée à l'écran, comme celle de Gilbert) le Roi sombre « dans une sorte de brume. » Par ailleurs, dans la partie montrée à l'écran, le personnage de Marguerite finit par dire après que le personnage du Roi lui ait abandonné ses membres « Et voilà, ton cœur n'a plus besoin de battre, c'était une agitation bien inutile, n'est-ce pas ? », phrase qui pourrait accompagner de façon ironique le moment où Gilbert rejoint sa maison pour « se reposer » et qu'il monte douloureusement les marches de l'escalier comme le Roi monte lentement les marches de son trône pour y mourir.

Combler l'incertitude...en révélant ses similitudes : Madame Bovary

De la même manière que Gilbert veut être un grand acteur, est identifié « au grand acteur » mais le nie - « Je ne joue pas, je vis » - Ema veut être une héroïne, est identifiée à l'héroïne – « on m'appelle la bovariette » - mais le nie - « je ne suis pas Madame Bovary ».

Ema et Emma se ressemblent beaucoup. De la même manière que Gilbert et le Roi disparaissent, Ema et Emma se suicident – nous avons vu plus tôt qu'Ema savait que les planches du ponton étaient pourries et que le fait qu'elle s'y aventure indiquait qu'elle avait choisi de mourir, donc se suicidait.

Le même rapport aux hommes et au regard d'autrui est présenté dans les deux cas. Au plus simple : Ema et Emma ont plusieurs amants. Le premier amant d'Emma, qui deviendra son mari, s'appelle Charles ; celui d'Ema, qui deviendra aussi son mari, s'appelle Carlos soit un prénom simplement éloigné du premier par la frontière de la langue. Par ailleurs, Ema est décrite une première fois par la *voix over* du point de vue de Carlos et Flaubert utilise beaucoup le regard de ses personnages pour décrire le corps d'Emma. Dans les deux cas, Ema et Emma contemplent leur corps dans le reflet d'un miroir et en semblent satisfaites.

Emma et Ema s'égarent dans leurs lectures de romans d'amour et imaginent un monde. Evidemment, confrontée à leurs rêves, la réalité les déçoit. Si les deux cultivent l'artifice, Ema fait preuve de peu d'expressions, contrairement à Emma qui a tendance à exagérer ses sentiments et attitudes. L'imitation se présente chez Ema davantage au

niveau de la parole et du « costume » tandis qu'elle apparaît chez Emma au niveau de ses manières d'agir. De manière beaucoup plus subtile, le personnage d'Emma est presque diabolique : elle est qualifiée d'infernale. Or, le personnage d'Ema est qualifié de « brasier » et de « flamme » sans compter qu'elle boîte suite à une maladie, attribut généralement relié au diable.

Ainsi, volontairement ou malgré eux, Ema et Gilbert vivent dans l'illusion : ils mentent aux autres tout en se mentant à eux-mêmes. Ils souhaitent ressembler à quelqu'un ou maintenir une image, y parviennent auprès d'autrui, mais dès que la ressemblance se manifeste dans la bouche de leurs interlocuteurs, ils la refusent. Au delà de douter de ce qu'ils sont, les deux personnages semblent douter de ce qu'ils souhaitent comme si les conséquences de leurs actes les effrayaient. Leurs repères, ce sur quoi ils s'appuient, s'écroulent, les plongeant dans une incertitude. Ils cachent cette dernière par des artifices se manifestant notamment dans des discours vacillants, des changements incessants de points de vue, de rôles et de costumes alors qu'ils ne font que montrer davantage le paradoxe les habite, faisant de ce « jeu de rôle » une réalité qui les dépasse.

3

Échec programmé : l'identité sans objectif et le vide prévisible

D'après Jean Rousset, Flaubert est « le premier en date des non-figuratifs du roman moderne...Il préfère à l'événement son reflet dans la conscience, à la passion le rêve de la passion, à l'action l'absence d'action et à toute présence un vide »[34] Il semble attacher un intérêt particulier aux personnages qui échouent et qui vivent leur vie sans but, ou du moins sans atteindre concrètement leur but. *Madame Bovary* recèle de caricatures franches de la société bourgeoise aux longs discours qui cachent le vide de leur vie. Le Romantisme dont fait preuve le personnage d'Emma puis celui d'Ema « aspire à l'infini. »[35] donc quelque chose d'inaccessible : l'échec semble programmé. C'est certes davantage perceptible chez Ema qui dès le départ, part avec un objectif tout simplement irréaliste de trouver le prince charmant tel que les romans le définissent, mais cela se ressent aussi chez Gilbert.

34 *Forme et Signification,* cité par Guy Riegert dans *Madame Bovary / Analyse Critique p10*

35*Le Romantisme p21*

Rien ne prévoit la fin énigmatique du personnage de *Je rentre à la maison.* Malgré tout au delà de nous donner une histoire, le film nous donne une existence. Une « fin de partie ». Gilbert n'est pas animé par un objectif ou une ambition. Il n'a pas de but particulier, si ce n'est celui de vivre et de tenir une image. De la même manière que dans *Val Abraham* l'ambiance qui plane dans *Je rentre à la maison* est douce et calme – si l'on oublie les bruits urbains - , semblant refléter la sérénité d'un Gilbert qui sent pertinemment que sa fin est proche et qui profite des dernières choses de la vie en attendant patiemment son heure. Dans son essai sur le film, Franck Curot évoque l'importance de la théâtralité du quotidien dans le sens où les scènes de théâtre et les passages de vie occupent une durée presque égale dans *Je rentre à la maison* de sorte que même les scènes les plus banales sont ponctuées d'un exceptionnel auquel Gilbert s'accroche naturellement. Ryngaert et Sermon indiquent que l'identité théâtrale contemporaine se définit « moins comme l'accomplissement d'une même et unique volonté que comme réseau mobile de constituants hétérogènes, maillage plus ou moins aléatoire d'intentions[...] »[36] Intentions plus ou moins contradictoires mais qui rythment le film en plusieurs petites ambitions plutôt que sur un seul grand fil conducteur. Gilbert semble être une feuille se laissant porter sur le courant de la vie.

Ema quant a elle a un objectif bien défini malgré son caractère particulièrement idéaliste qui en fait une ambition digne de celle d'une héroïne – ce qui est de toute façon le but. *Val Abraham* nous donne un avantage dans le sens où pas moins de trente minutes sont consacrées à l'adolescence de la jeune femme. Pendant cette demie-heure, des caractères principaux du personnage sont montrés de telle sorte qu'ils semblent être les premières lignes d'un destin qui va éclater dans ses années futures. C'est ainsi qu'elle possède une beauté irréfutable dont elle est consciente et dont elle joue, puisque non contente de provoquer les viticulteurs, elle s'en va admirer la rue sur laquelle donne le Romesal – sa maison – tout en se montrant. Les automobilistes passant dans la rue sont distraits par la beauté de la jeune femme et évitent plusieurs fois de suite d'accidenter leur véhicule ; Ema s'en amuse, jusqu'au jour où une voiture fait une embardée. Par ailleurs nous avons déjà évoqué cette scène chez les deux amies où se rend Ema, « jaugée comme un animal » ainsi qu'elle s'en plaindra à son père, et où les deux sœurs lui prédisent déjà un avenir négatif : elle possède une beauté dangereuse, sourit comme pour mordre et s'avance dans un plan fixe et quasiment vide de telle sorte que son boitillement soit parfaitement perceptible. Certains indices de son adolescence donnent

36*Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition p83*

d'ores et déjà les clés nécessaires à la compréhension et à la prédiction d'un avenir funeste. La chute du personnage est d'autant plus brutale que, contrairement à la vie de Gilbert, nous connaissons celle d'Ema : son passé, sa généalogie, ses objectifs, ses goûts, son caractère et tous ces éléments stables définis dans les trente premières minutes. Ema a une identité parfaitement bien définie qu'elle va s'appliquer à modifier jusqu'à n'en distinguer plus que l'ombre.

Le chaos du moi insaisissable

Dans les deux cas, la recherche aboutit à la fatigue que les personnages ressentent avant même que le film ne soit terminé. Gilbert passe de plus en plus de temps à se reposer et refuse de prendre les coups de téléphone jusqu'à ce que son agent insiste par le biais de sa gouvernante qui répond à sa place. Ema passe de plus en plus de temps en dehors de sa maison, loin de son mari et de ses enfants, prétextant partir au Vésuve « quelques jours » car elle a besoin « de repos ».

Abichared dans un chapitre intitulé « Le jeu des rôles » insiste sur l'illusion produite par le personnage et sa dépendance du regard d'autrui :

> C'est au théâtre, en effet, que l'homme peut dessiner son image comme il l'entend et la faire légitimer au vu de tous, mais encore faut-il que le public donne son adhésion a cet échange des masques et à ce retournement de la mimésis, dont le but demeure de conjurer le doute et de procurer une force nouvelle en face de la vie. […] Si le personnage a besoin pour « se trouver » d'une incarnation qui le fasse émerger des limbes, il ne peut se contenter[...] de tirer son existence du regard du public qui le considère ; [...]il doit se soustraire à la théâtralité sans retomber dans la vie et protéger son caractère fictif sans renoncer à recevoir une estampille de réalité. […] De proche en proche, le personnage se fait ainsi l'agent de sa propre destruction en tant que rôle théâtral soit qu'il retourne à la vie du dehors et à l'inconsistance qui la caractérise, soit qu'il s'emmure en une figure de lui-même soustraite aux aléas du spectacle. »

Dans les deux cas, le jeu des rôles marche parfaitement bien, les membres de l'entourage sont conquis (les bourgeois pour Ema, le public théâtral pour Gilbert) ou incrédules (le père et le mari d'Ema ou George pour Gilbert). Il demeure cependant une personne pour chacun des deux qui ne se laisse pas porter par le charme du jeu – et de la beauté en ce qui concerne Ema.

Pour cette dernière, il s'agit bien entendu de Pedro Lumiares qui lui assène la vérité bien en face et qui lit en elle comme dans le livre d'Apollinaire qu'il tient dans les mains

durant la scène où ils se confrontent, séparés par l'âtre ronflant où Ema attise des arguments qui ne viennent bientôt plus. Pedro voit clair dans la comédie jouée par son amie et essaie de lui montrer la réalité de ce qu'elle fait ; lors d'une réception chez lui, lorsqu'il se retrouve seul sur le balcon avec Ema il sous-entend même clairement qu'elle a besoin d'être aidée psychologiquement. Ema se sent mal à l'aise, se lève lorsqu'elle est assise, prend congé lorsqu'elle est debout car elle n'est pas prête à recevoir cette « estampille de la réalité ». Il demeure donc parmi ce public quelqu'un dont elle est proche et qui la saisit parfaitement, ce qui fissure son masque pour voir l'ombre malsaine qu'elle y cache, s'emmurant dans cette « figure soustraite aux aléas du spectacle » pour « se trouver ».

George amorce cette révélation avec Gilbert lorsqu'il lui raconte le scénario de télévision qui a de fortes ressemblances avec sa vie. Néanmoins Gilbert agit de la même manière qu'Ema lorsqu'il est compris : il prend congé, sortant du bureau après un salut bref et froid, ponctué d'un « Il est vraiment incorrigible. » de George qui semble enfin abandonner l'idée de le comprendre. Par la suite cependant, Gilbert est engagé pour remplacer un acteur dans l'adaptation d'*Ulysses* de Joyce : trois pages de texte en anglais à apprendre en moins de soixante-douze heures ne l'effraient pas et il accepte. Cependant, dans les quelques scènes de répétition où Gilbert œuvre, le réalisateur le regarder évoluer de manière impassible se levant même à plusieurs reprises pour corriger son texte qu'il ne dit pas correctement. Il demeure ce Pedro Lumiares qui, insensible aux charmes de l'acteur, donne un avis objectif qui semble ne pas plaire à Gilbert qui finit par quitter le plateau en se débarrassant de ce manteau jaune-tromperie – qui rappelle curieusement la robe d'Ema.

Ces deux figures sont l'exemple même d'une illusion qui, si elle n'a plus de spectateurs, cesse d'exister. Gilbert et Ema jouent d'un charme théâtral, d'une figure sur laquelle ils s'appuient pour se trouver consistance, et qui brisée par une incrédulité puis par une vision objective insensible dévoile un spectre sans corps qui n'a d'autre choix que de disparaître.

Nous venons de traverser la dimension strictement littéraire qui permet de définir le fonctionnement de Gilbert Valence et Ema Païva. Ainsi il a paru nécessaire d'évoquer la notion d'identité dans les trois supports dans lesquels évoluaient nos personnages à savoir le roman, le théâtre et le cinéma. Ema Païva se définit donc

comme un personnage particulièrement complexe dont les états d'âme mélancoliques, la conception idéaliste de la réalité et les façons d'agir traduisant son mal de vivre se rapprochent du Romantisme. Elle apparaît comme une figure dont les caractéristiques identitaires stables propres à son hérédité se voient complètement transformées par l'objectif qu'elle cherche désespérément à atteindre. Ema Païva se donne corps et âme à la recherche d'elle-même et du bonheur en luttant contre la tension qui oppose les différentes facettes qu'elle se crée. Ses volontés contradictoires de ressembler à un modèle tout en niant cette ressemblance la font vaciller entre rêve et réalité jusqu'à la mener à sa disparition délibérée.

Gilbert Valence quant à lui se voit privé de ses repères à la perte brutale de trois de ses proches qui le rend seul pilier de son petit-fils. Gilbert cultive son mystère dans le sens où contrairement à Ema, nous ne savons rien de son passé et aucune *voix over* n'est présente pour nous donner plus d'informations sur ses agissements. Il est déjà un « diamant identitaire » dans le sens où sa condition d'acteur le mène à incarner différents rôles qui viennent à quitter la scène pour le suivre dans la banalité routinière de son quotidien et constituer de nouvelles facettes d'une personnalité déjà rendue vacillante par la perte de trois personnes proches. Le personnage de Gilbert semble alors frappé par une sorte de « mélancolie sereine », cet état « unique et intraduisible » que les portugais appellent *la saudade*. Trop occupé à donner de la substance à toutes ces facettes, Gilbert perd peu à peu ce qui fait l'essence de son existence.

Conformément à une dimension littéraire ces deux personnages ne parviennent ni à se saisir, ni à se trouver. Ils se déforment et se transfigurent par le simple fait qu'ils tentent de se comprendre devenant eux-mêmes insaisissables pour ceux qui les aiment et qui pourraient les aider à se stabiliser. Ema Païva et Gilbert Valence s'attachent à une ou plusieurs figures dont ils s'imprègnent progressivement et qu'ils offrent aux autres jusqu'à ce que quelqu'un mette à jour le pantin morcelé qu'ils sont devenus. Trompant les autres, ils se trompent finalement eux-mêmes et décident de disparaître de cette même manière énigmatique qui laisse à penser que dès le départ, leur vie était vouée à l'échec. Une ombre de mélancolie névrotique plane sur ces deux personnages tout le long de la pièce d'existence qui nous est donnée et il est important de faire remarquer à quel point cet état d'âme se ressent dans les procédés filmiques mêmes de manière à distinguer le lien intrinsèque qui unit le personnage au champ dans lequel il évolue.

DEUXIÈME PARTIE

LA FIGURE VISUELLE ET SONORE

DE LA MÉLANCOLIE

Le catalyseur *musique* :

un révélateur de l'intériorité

1 - La conjugaison musique-image : Le son d'abord partenaire sensuel des plans jusqu'à un au delà du visible ; 2 – La petite voix : Clair de lune mélancoliques et nausée des arpèges, révélatrice du Moi, dénonciatrice de tempérament ; 3 – La Faille Temporelle : Nostalgie de ce qui n'est pas encore, mécanique du cœur : début et fin de toutes choses.

Malgré le trouble qui agite les personnages de *Val Abraham* et *Je rentre à la maison* est emprunt d'un calme étrange. Dans son essai concernant *Val Abraham*[37] Yannick Mouren fait remarquer que les éléments sonores du film sont « marqués du sceau de la douceur, de la lenteur, de la sensualité. La voix *over* dit son texte très lentement, […]; le discours actoriel visualisé est toujours posé, calme, loin des cris et de l'hystérie modernes. » Cette remarque peut aussi s'appliquer à *Je rentre à la maison* où même les scènes les plus tendues sont fermes mais sans réels éclats de voix. En effet, quand Gilbert Valence refuse de jouer dans la série télévisée proposée par son ami qui insiste, il répond sèchement mais quitte le champ avant que la situation ne puisse s'envenimer. De la même manière si le personnage d'Ema est éconduit, elle quitte vivement le cadre mais sans élever la voix ; dans la scène où son ami Pedro Lumiares lui explique avec une précision presque mathématique qu'elle est hypocrite et plongée dans sa comédie, elle semble même se rattraper sur l'attisement du feu pour ne pas

37*Manoel de Oliveira. p*263

s'énerver.

Yannick Mouren fait également remarquer que la musique de *Val Abraham* est presque exclusivement pianistique – mais surtout, cette exclusivité s'étend à la musique elle-même : proportionnellement à la longueur du film (rappelons que celle de *Val Abraham* est deux fois supérieure à celle de *Je rentre à la maison*) la musique, diégétique ou non, est très peu présente. D'ailleurs, dans les deux cas, même dans *Je rentre à la maison*, il s'agit effectivement du piano pour la musique non diégétique, la musique diégétique étant assurée par un (unique) autre instrument : le violon dans *Val Abraham* et l'orgue de barbarie dans *Je rentre à la maison.*[38] L'exclusivité se poursuit dans le fait que la musique non diégétique de *Val Abraham*, est composée uniquement de *Clair de Lune :* Beethoven, Debussy, Fauré, Schuman et Chopin ; Chopin dont l'une des œuvres intervient également dans *Je rentre à la maison* comme la seule et unique musique non diégétique.

Le fait que la musique soit très peu présente laisse donc penser que les moments où elle intervient sont choisis, et évidemment, qu'ils ne sont pas choisis au hasard. Nous analyserons donc particulièrement quelques scènes des deux films contenant une musique à la fois diégétique et non diégétique. Nous verrons qu'en plus de compléter méthodiquement les plans et le montage des scènes, la musique intervient à des moments particuliers des deux œuvres, tantôt pour les magnifier, tantôt pour révéler ce que l'image ne peut montrer.

1

Le son, partenaire de l'image

> Il y a une espèce d'affinité entre la musique et le cinéma, en même temps qu'une certaine complémentarité. Car la musique garde toujours son secret, quelque chose d'abstrait que l'image, elle, concrétise. La musique est capable de donner à l'image quelque chose au-delà de ce que l'on voit. […] L'image et la musique vont de pair.

Lorsque *Les Cahiers du Cinéma* demandent à Oliveira la façon dont il pourrait décrire l'évolution de son travail, le cinéaste évoque tout de suite une passion pour le rythme et le montage. L'évocation de la musique se présente alors naturellement, d'après le *Larousse* c'est d'ailleurs une « science des sons considérés sous le rapport de la

38 A une exception près pour *Val Abraham* qui contient une scène dans laquelle un des amis d'Ema joue du piano, accompagné par un ami chanteur d'opéra.

mélodie et du rythme ». Pour Oliveira « l'image et la musique vont de pair ». Toutes deux, au cinéma, sont en effet régies par un rythme : rythme de l'agencement des plans pour l'image – le montage, donc – et rythme de la succession des notes pour la musique – à savoir, la partition. Dès lors il est possible de conjuguer partition visuelle et partition musicale au montage. Certaines musiques sont même composées précisément pour un film – ce qui n'est le cas ni pour *Je rentre à la maison* ni pour *Val Abraham* qui présentent des œuvres issues d'un répertoire. Que la musique soit déjà existante et donc empruntée ou créée spécialement pour l'occasion d'un film, elle possède différentes fonctions, notamment énoncées par la musicologue Zofia Lissa, résumées par Philippe Tagg au nombre de dix : 1- marquer le mouvement ; 2- marquer les sons réels ; 3- représenter le lieu d'action ; 4- agir réellement (musique diégétique) ; 5- commenter ; 6- exprimer les émotions des acteurs ; 7- guider émotivement l'auditoire ; 8- symboliser un personnage absent du plan ; 9- anticiper une action (très utilisé dans les films de genre) ; 10- tracer la structure formelle d'un film.
Concernant *Val Abraham* et *Je rentre à la maison* on retiendra les fonctions, 1, 4, 6, 7, 8 et 10. Si nous considérons la voix *over* de *Val Abraham* comme un élément musical, il remplirait sans conteste la cinquième et la dixième fonction. Comme nous l'avons précédemment montré, la voix commente les actions, les approfondit et donne des indications sur les sentiments des personnages et l'évolution de leur condition. C'est également la voix *over* qui débute et termine le film. Elle trace donc « la structure formelle » du film tout en commentant les faits et gestes des personnages.

En évoquant l'aspect musical de ses films, Oliveira évoque cette scène de *Val Abraham* où Ritinha, la lavandière muette, s'occupe à son activité principale : laver le linge. Ce plan dure exactement cinquante-six secondes, durant lesquelles Ritinha s'applique au lavage d'une unique chemise bleue. Cinquante-six secondes de plan fixe de demi ensemble durant lequel le personnage savonne, frotte, rince et essore le vêtement et pendant lequel retentit le *Clair de Lune* de Schumann. Le montage n'est ici plus la priorité : on s'intéresse davantage à la musique et à l'image même. Cinquante secondes d'une même action rend cette dernière très longue et banale ; après tout, le plan ne montre rien de plus qu'une lavandière lavant du linge. Pourtant Oliveira, au moment du montage, demande à sa monteuse de garder le plan entier afin que le *Clair de Lune* de Schumann prenne le temps de s'achever[39]. En effet après la fin de la

39De Baecque et Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira.* Paris : Cahiers du Cinéma, 1996 p131

musique, un nouveau plan succède à celui-ci. Cependant il ne le fait pas directement : deux secondes s'écoulent entre la fin de la musique et le changement de plan, durant lesquelles Ritinha prend la chemise pour la mettre dans une corbeille, comme si elle jetait ce plan-même pour passer à un autre plan comme on change de vêtement. Le plan reste entier non seulement pour laisser s'écouler la totalité de la musique qui, en un sens, rythme d'un certain mouvement la position quasi immobile de Ritinha – qui à cause de la proximité de la pierre à laver et de la fontaine, ne bouge que le haut de son corps – mais surtout pour donner le temps à l'action de se terminer.

La musique ne régit donc pas l'action, ou la succession des plans, elle accompagne chacun de ceux qui sont choisis pour être accompagnés. A plusieurs reprises, on passe à un plan suivant seulement si la musique accompagnant le plan précédent est terminé ; le changement de plan se fait d'ailleurs souvent au dernier accord – puisqu'il s'agit, nous l'avons dit, tout le temps de piano – on parle alors de *cue point* c'est à dire un moment de synchronisation entre la musique et l'image, soit de début, soit de fin. Ce *cue point* a notamment lieu lorsque Ema va au Vésuve et que son voyage en train est accompagné d'un fragment de piano à la même vitesse que les arbres défilant à la fenêtre du wagon. Au dernier accord, le plan change, devient fixe et présente le Vésuve en plan d'ensemble, et la voix over prend le relais : « Ema était retournée au Vésuve. »

La synchronisation de la musique et des mouvements des personnages à l'intérieur même d'une scène se présente surtout dans une autre scène de *Val Abraham*, celle des obsèques.

Le son, au delà du visible (fonctions 6 & 7)

La scène des obsèques de la tante Augusta est l'une des plus sombres de *Val Abraham.* Intervenant trente-cinq minutes après le début du film, elle est aussi l'occasion de l'entrée en scène de Leonor Silveira succédant à Cécile Sanz de Alba et donc d'une ellipse temporelle ; on passe de Ema adolescente à Ema adulte, de Ema blonde à Ema brune, de Ema souriante à Ema sombre, de Ema vêtue de bleu à Ema vêtue de noir. La première image que nous avons de Ema adulte est celle d'une femme peinée, au visage grave, pâle et creux, loin de cette belle jeune femme qui attirait tous les regards par son charme. On la découvre dans un instant de faiblesse, celui de la perte

d'un membre de sa famille et dans un moment charnière du film : celui où Ema - temporairement - derrière elle les romances rêvées pour la réalité de la vie, et donc, la connaissance de la mort. Rien qu'en termes de narration cette scène évoque une forte tension.

La scène commence lorsque Carlos, dont la présence est requise au Romesal, le domicile du père d'Ema, s'y rend. Un plan fixe en plongée dans l'escalier le montre ouvrant la porte et gravissant les marches. Il accède alors à l'étage suivant et se retrouve devant le lit sur lequel est allongé le corps d'Augusta. Un groupe de personnes toutes vêtues de noir se recueille et Ema adulte, vue de profil et de dos, tourne autour du lit funéraire en allumant des bougies. L'échelle de plan change alors que Carlos est pris en plan rapproché et un champ-contre-champ nous donne à voir Ema d'abord de dos, finissant d'allumer une bougie, puis de face alors qu'elle se retourne. Dès qu'elle est exactement face au cadre la *Sonate au Clair de Lune* de Beethoven débute. Les deux exercent un infime mouvement de lèvres, comme s'il voulaient dire quelque chose mais qu'ils n'y parvenaient pas. Le père d'Ema quitte le groupe de ceux qui se recueillent pour venir saluer Carlos. Ils échangent quelques paroles au cours desquelles ils se présentent mutuellement leurs condoléances car la femme de Carlos est également décédée. La voix *over* explique qu'Ema ne sort plus se montrer dans toute sa beauté. Son père informe Carlos qu'il a été appelé afin de voir Branca, la bonne, qui se plaint de fortes douleurs et enjoint Ema à accompagner le médecin jusqu'à sa chambre. Ema se tourne brièvement vers le lit funéraire avant de demander à Carlos de la suivre. Dans le plan suivant les personnages traversent un couloir vers l'arrière plan et atteignent la porte de la chambre. Ema pose sa main sur la poignée de la porte et Carlos recouvre la main d'Ema de la sienne. Il regardent tous deux cet échange, échangent eux-mêmes un regard, avant que Carlos ne retire sa main et qu'Ema ouvre la porte de la chambre pour indiquer à Branca la présence de Carlos. Branca autorise Carlos à rentrer, ce qu'il fait. Ema referme la porte derrière lui et s'appuie sur le chambranle, offrant un curieux jeu de miroir avec un portrait d'une femme se trouvant à la hauteur de son visage, sur le mur, et ressemblant étrangement à cette adolescente qu'elle n'est plus. La voix *over* décrit ses pensées, et à la fin de sa phrase, Ema se redresse et quitte le champ. Carlos sort de la chambre, s'arrête un temps, jette un coup d'œil à ce même portrait qui semble le regarder, et quitte le cadre à son tour.

Dans le plan suivant, Ema se trouve devant une coiffeuse comportant une glace à trois faces. Elle est filmée de dos. On la voit retirer son voile de deuil et le remplacer par

un chapeau rouge orné d'une fleur orange, puis d'un béret. La voix *over* commente alors sa lente transformation vers la femme qu'elle deviendra dans la suite du film « La beauté s'ouvrait à la surface soyeuse d'une douleur endormie. Elle était comme une bête sauvage affamée, un animal encore petit, mais dont l'allure trahit déjà les grâces du désir prédateur. ». Ema rabat ses cheveux en avant tout en se penchant, à l'exacte avant-dernière note de la *Sonate* et se redresse en les renvoyant à l'arrière de sa tête à l'exact dernier accord de la musique. Comme pour faire table rase de son ancienne personnalité. Elle se coiffe, jette un regard au portrait de sa mère qui est posé sur la coiffeuse, et la scène se termine ainsi.

Cette longue scène presque sans dialogue dure huit minutes durant lesquelles les six minutes de la *Sonate* retentissent dans leur intégralité. Outre la présence de deux *cue point* qui correspondent cette fois-ci à des mouvements de personnage – tous deux d'Ema – et non à un changement de scène , la *Sonate* donne un sens particulièrement fort à celle-ci, déjà tendue par son aspect narratif. La *Sonate au clair de lune* s'appelle en réalité *Sonate no 14 en do dièse mineur, opus 27 no 2* et doit son surnom au poète allemand Rellstab qui voyait dans ce mouvement une « barque au clair de lune sur le lac des Quatre-Cantons ». Berlioz qualifie la mélodie de la sonate de « lamentation » et comme « l'un de ces poèmes que le langage humain ne sait pas comment qualifier ». La *Sonate* est en réalité une marche funèbre et donc cataloguée comme une musique de deuil ; son utilisation dans la scène des obsèques de la tante Augusta est donc tout à fait justifiée.

Malgré tout l'ajout de la *Sonate* et le fait qu'elle s'écoule entièrement durant plusieurs plans qui à la fin n'évoquent quasiment plus le deuil du personnage – mais plutôt le deuil de l'ancienne personnalité d'Ema - laisse penser à une signification supplémentaire. En effet, durant toute la scène, les personnages n'expriment pas profondément leurs émotions, le visage du père d'Ema est juste légèrement crispé tandis qu'Ema et Carlos semblent...ailleurs. Leur regard se perd à plusieurs reprises dans le vide, comme s'ils voyaient quelque chose que nous, spectateurs ne pouvions voir. Les rares paroles qu'ils échangent sont très factuelles : « ma femme est morte », « toutes nos condoléances ». Et à part deux expressions d'usage : « merci beaucoup » et « veuillez me suivre », Ema n'échange avec Carlos aucun mot ; que des regards, et même lorsqu'elle lui adresse la parole, c'est tête baissée et la voix basse. Lorsqu'ils se retrouvent tous les deux durant ce moment particulier ou leurs mains sont liées sur la

poignée de la porte de la chambre de Branca, le regard qu'ils échangent est long, mais sans réelle expression. Ema ne pleure pas durant les plans évoquant le deuil de sa tante et ne sourit pas de satisfaction en tentant de se faire belle devant son miroir comme elle le faisait dans les plans joués par Cécile Sanz de Alba. Elle n'exprime visuellement *rien.*

C'est parce que tout se produit dans deux types de sons que les personnages ne peuvent raisonnablement pas entendre : la *Sonate* et la voix *over.* Cette dernière exprime les pensées d'Ema, qui sont illisibles dans ses yeux ou sur ses lèvres. Mais surtout la *Sonate* donne une dimension plus profonde de ce que pourrait ressentir Ema – après tout la voix *over* n'exprime pas tant la tristesse du personnage que son désir de se faire elle-même passer pour morte. Plus que du chagrin c'est un état de désarroi et de perdition profonds qui la consume et qui l'arrache de temps à autre, par exemple quand elle s'appuie sur la porte, à la réalité. Le fait qu'elle ne prononce aucun mot et n'exprime visuellement pas d'émotions nous pousse à nous rattraper sur l'arpège lent et lancinant de la *Sonate*, qui accélère légèrement dans une montée, puis une décente de notes, lorsque Ema et Carlos lient leur main sur la poignée de la porte comme sur la poignée de leur avenir commun – Branca, qui est derrière la porte, est en effet enceinte, et Ema aura deux filles de Carlos.

Sur cet extrait, la *Sonate* remplirait certes la fonction 7 (guider émotivement l'auditoire) puisqu'elle renforce le sentiment de tristesse qui plane lourdement autour du lit funéraire mais elle s'engage davantage dans la fonction 6 (exprimer les sentiments des personnages). Ema voudrait se faire passer pour morte, ce qui reviendrait en un sens à ne plus rien sentir. Mais elle reste vivante, elle reste un être humain ; elle ressent des choses. On pourrait peut-être même supposer qu'elle trouve dans le regard échangé avec la photo de sa mère une sorte de réconfort qui la pousse à avancer. La majorité des scènes de *Val Abraham* ne sont pas ornées de musique, même diégétique. Mais lorsque la musique intervient, comme ici, c'est bien plus qu'un simple ornement. Elle participe au rythme de la scène – ici aussi lent que l'arpège – et lui donne une dimension qui n'aurait pas été atteinte si elle s'était déroulée en silence. Paradoxalement, la *Sonate* allège l'ambiance de la scène autant qu'elle l'alourdit : elle appuie fortement sur le sentiment dramatique des obsèques mais elle transporte également Ema vers une sorte de rêverie qui vide ses yeux des dernières parcelles de sentiments qu'elle aurait pu exprimer. La *Sonate* nous aide à percevoir ce qu'Ema ne montre pas et qui n'est pas encore arrivé – son mariage avec Carlos et sa névrose dévastatrice – mais elle laisse

entendre qu'il y a encore certaines zones d'ombre dans l'intériorité d'Ema que nul média ne peut éclaircir...sauf peut-être si l'on s'intéresse à la musique diégétique.

2

La musique diégétique de Val Abraham : Mélancolie et nausée (fonction 4 & 6)

Comme l'indique Lourenço dans son essai sur la saudade, Sartre avait songé au titre de *Melancholia* (Mélancolie) pour son livre qui s'intitulera finalement *La nausée,* et que si le premier titre avait été adopté « il aurait bouclé la longue histoire de la Mélancolie faisant du corps la source du désenchantement mystérieux de l'âme devant l'existence, donc le romantisme s'est abreuvé avec délices »[40]. Les différents *Clair de lune* retentissant dans *Val Abraham* sont des œuvres au tempo particulièrement lent, qui accompagnent en général les scènes les plus calmes ou parfois banales, où les personnages ont l'occasion d'être seuls et de penser à eux-mêmes – c'est le cas par exemple de la scène de la lavandière, accompagnée entièrement par le *Clair de Lune* de Schumann. La musique diégétique, si elle ne suit pas forcément un tempo très rapide, provoque une réaction beaucoup plus forte de la part de ceux qui les entendent, en particulier Ema. A l'instar de la *voix over* qui sonne comme une petite voix de l'inconscient d'Ema, la musique diégétique semble appeler des secrets cachés au plus profond d'elle-même afin de les faire remonter à la surface.

Nous pouvons distinguer trois musiques diégétiques dans *Val Abraham.* La première entendue est un opéra, *Un Bal Masqué,* de Verdi, chanté par un ténor, et les deux suivantes sont interprétées par Narciso, le fils de Semblano et Maria de Loreto, au violon. L'*Aria* est l'œuvre interprétée en plus gros comité alors que Ema est invitée dans la demeure avec son mari et ses deux filles qui prient Narciso de jouer pour elle. L'œuvre débute dans ce plan et se poursuit dans le plan suivant, qui ne montre cette fois-ci que Ema et Narciso dont la tenue suggère qu'ils ont passé la nuit ensemble. L'opéra est interprété en plus petit comité, en la présence du pianiste, d'Ema et d'un de ses amis mais lorsque l'appareil se focalise sur Ema, pourtant assise à côté de cet ami, ce dernier est occulté par un procédé de mise au point sur Ema, rendant l'autre personnage

40*Mythologie de la Saudade, essais sur la mélancolie portugaise* p19

trouble à l'image, comme si la musique s'adressait uniquement à l'héroïne. Seule la dernière œuvre est interprétée alors qu'Ema est l'unique public. Pourtant dans les trois cas la musique est exécutée dans une sphère intimiste ; dans les trois cas elle est interprétée selon des mouvements de cordes et de voix qui semblent onduler – la voix profonde du ténor ou les mouvements de l'archet de Narciso sur les cordes. Ema parait suivre ces ondulations par ses lèvres qui se courbent en un sourire, sa tête qui s'incline, tandis que ses yeux fixent les différents interprètes tout en semblant se perdre dans ses sentiments. Cependant pour la dernière œuvre, Ema se trouve de dos, ne sourit pas et apparaît parfaitement immobile ; elle finit même par stopper Narciso en pleine interprétation, comme épuisée de tous ces arpèges, toutes ses ondulations qui finissent par lui donner la nausée. Mais c'est l'interprétation de Narciso qui semble réellement toucher une corde sensible.

La révélation du Moi (fonction 4 & 6)

Cette scène est en effet marquée par plusieurs révélations de la part d'Ema : envers Narciso mais surtout envers elle-même. Pourtant, la *voix over* indique en début de scène que Narciso, ramené à la réalité, comprend qu'il y a des choses « qui se fabriquent en sourdine et qui ne se partagent pas comme le sexe et le pain ». Rien ne laisse penser que juste après avoir entendu de nouveau l'*Aria*, Ema va se confier sur son enfance et sur ce qu'elle pense être. Ces confidences sont encadrées par les deux morceaux de violon de Narciso et à partir du moment où elles débutent, Ema se tourne toutefois, comme si elle dialoguait en priorité avec elle-même, comme si elle prenait enfin conscience de ce qu'elle était réellement. Ema se compare alors à une rose se balançant au vent et Narciso qui ne saisit pas tout à fait la métaphore lui demande de préciser son idée. Ema dit alors « Je ne suis rien, je ne suis qu'un état d'âme qui balance. »

Cette phrase est déterminante car elle une définition d'Ema par Ema. Elle conclut cette aspect ondulatoire et nauséeux qui qualifie ses allées et venues entre les différentes positions géographiques, les différents amants, jusqu'à ses mouvements à l'entente d'un morceau de musique. La vie d'Ema semble alors suivre la grammaire d'un morceau de musique, les balancements de la baguette d'un métronome qui marque le tempo. On comprend qu'Ema ne reste jamais au même rythme de peur de s'en lasser, alors elle se

balance sans arrêt d'un tempo à un autre. Cette conclusion se fait d'un ton grave et triste de la part d'Ema tandis que ses yeux se perdent quelque part derrière l'appareil comme si elle divaguait à nouveau dans ses pensées. La dernière phrase du dialogue est alors ponctuée d'une nouvelle note lente de Narciso qui a repris son violon et s'engage dans une nouvelle interprétation. Il ignore – peut-être – que c'est ce qui va pousser Ema dans ses derniers retranchements jusqu'à ce qu'elle lui demander d'arrêter parce que « Cette musique me rend triste. » C'est la première fois depuis le début du film, à deux-heures cinquante deux, qu'Ema exprime ouvertement et mets des mots sur ce qu'elle ressent. Elle ne fera plus de commentaire à ce sujet dans le reste du film – d'ailleurs la scène se termine une dizaine de secondes après – ce qui ne nous laisse retenir d'elle que la tristesse.

Dans cette scène, les deux morceaux de violon semblent synonymes d'un retour brutal à la réalité, comme si le côté rêveur d'Ema entrait brutalement en collision avec ce qu'elle avait toujours été et qu'elle ne voulait pas admettre. En psychanalyse, l'inconscient rêveur, qui représente les idéaux et les pulsions est représenté par le *Ca*. Il est en quelque sorte « canalisé » par le *Moi* qui, apparaissant consciemment au monde, détrône le principe de plaisir dominant dans le *Ca.* Cela permet à l'être humain d'apparaître dans une attitude « politiquement correcte » et surtout dans une idée de stabilité – stabilité qu'Ema n'a pas. Perdue dans ses idéaux et dans sa propre image d'elle-même, Ema ne semble véritablement prendre conscience de ce qu'elle affiche aux autres que dans cette scène. C'est comme si un déclencheur avait rappelé à l'ordre ce *Moi* complètement dépassé par les pulsions du *Ca,* pour le révéler à Narciso comme à Ema. La musique de Narciso est un révélateur ; ce jeune homme qui n'a vraisemblablement pas le charme de son homonyme mythologique parvient à exprimer concrètement son intériorité – et donc une certainement forme de beauté – à travers la musique lancinante de son violon qui se répercute jusqu'au plus profond d'Ema. La Rose se révèle donc dans une triste éclosion à sa compagne la Narcisse. Cette manifestation de l'intériorité d'Ema, bien que concrétisée par les paroles du personnage lui-même, poursuit et termine un processus déjà enclenché par la visite de l'héroïne chez un ami où elle va écouter un opéra qui décrit une personne lui ressemblant curieusement.

L'écho de la personnalité en sourdine (fonction 4 & 6)

> C'est toi,Qui a souillé mon âme, Le délice de mon âme. Tu avais ma confiance, et ta conduite abjecte, A empoisonné pour moi l'univers. Traître, c'est ainsi que tu remercies de ton plus cher ami la fidélité. Ô douceur perdue, Ô souvenir d'un baiser !

Ema écoute avec grande attention chanter le ténor Balthazar qui, suivant un raccord de champ-contre-champ, semble s'adresser uniquement à elle, Fortunato, l'ami d'Ema, ayant disparu derrière une sorte de flou alors qu'ils sont assis côte à côte. Engagé dans son chant, le ténor paraît presque en colère pour faire transparaître au mieux les émotions exprimées par le texte. Ce dernier évoque une trahison dont la victime se sent atteinte de l'univers tout entier jusqu'au plus profond de son âme. Le « Ô » lyrique appelle la nostalgie d'une chose perdue, ici la douceur et le baiser dont il ne reste plus qu'un souvenir. A ce stade de la narration, Ema n'a pas encore trompé son mari Carlos avec Narciso mais elle est l'amante de Osorio chez qui la scène se déroule. Carlos n'a pas idée du comportement de sa femme qu'il ne voit tout simplement jamais.

A travers le chant qui donne de l'emphase au message, Balthazar, comme une éventuelle figure sainte ou une imitation de Carlos, semble appeler une partie d'Ema à la raison : cette partie qui la pousse à provoquer son mari en acceptant la cour d'Osorio, en dépensant des sommes astronomiques, en lui rappelant l'engagement religieux qu'elle a auprès de Carlos – le mariage – et qu'elle n'honore pas. Même si Carlos n'est pas non plus un exemple de fidélité – il trompe son ennui avec des infirmières et entretiendra par la suite une relation platonique avec Maria, la mère de Narciso – il se sent certainement trahi par le comportement de cette femme qu'il ne comprend plus. Balthazar met alors en lumière une des facettes de la personnalité de Ema : il s'agit d'une femme qui souille les âmes et qui fait preuve de traîtrise tout en s'affichant chez son amant aux couleurs noir et or de l'hypocrisie – le titre de la pièce *Un Bal* Masqué accentue cette idée de tromperie. La scène se termine sur un plan du Vésuve alors que l'on entend encore le chant de Balthazar en écho dans les collines, comme si à travers le Val Abraham, Carlos appelait sa femme en vain.

Le chant ne sera bien sûr perçu que comme tel auprès d'Ema qui continuera à chercher le bonheur dans les bras de Narciso.

Le chant ondule sur la partition de piano parmi les plus rapides de celles qui sont

présentées dans le film. Il n'est pas un hasard puisque Balthazar choisit lui-même la partition avec le pianiste alors que Ema et Fortunato sont en train de s'installer. Les yeux d'une Ema transportée oscillent entre le chanteur de ténor dont la voix pleine se balance sur les notes de la musique, et entre le pianiste dont on ne voit que les mains dans le plan – puisqu'il est de dos. Durant quelques secondes le chant s'interrompt pour ne laisser entendre le piano qui soudainement semble bien mélancolique, appelant peut-être cette nostalgie évoquée par les deux dernières phrases du texte et qui n'apparaîtra réellement sur le visage d'Ema que lorsqu'elle sera seule avec Narciso. Mais surtout cette musique parle d'un temps révolu, évoquant les souvenirs qui figuraient, avant qu'Ema ne devienne l'amante d'Osorio, le seul lien qui la rattachait à lui, par le biais d'une boîte de cigarillos.

3

Le désir : nostalgie de ce qui n'est pas encore (fonction 1 & 6)

Cette scène intervient à un peu plus d'une heure de film, nous suivons donc Ema adulte depuis un peu plus d'une demie heure. Elle s'est mariée avec Carlos et habite désormais avec lui. Elle avait emmené Ritinha, la lavandière, avec elle, jusqu'à ce que, sous l'impulsion des deux sœurs de Carlos, ce dernier congédie le personnage, brisant ainsi le seul lien que Ema pouvait entretenir avec le Romesal. Pour la « consoler » - c'est réellement le terme employé par la voix *over* – Carlos l'emmène à la messe. Dans la scène précédent celle qui nous intéresse, Carlos a emmené Ema a un bal chez le couple Lumiares, dont le mari deviendra un proche ami d'Ema. C'est d'ailleurs là qu'elle le rencontre alors que Carlos a laissé sa femme seule en allant retrouver des connaissances. Juste après, elle rencontre Fernando Osorio à qui elle accorde une danse. Lorsque ce dernier la quitte après une conversation sur un canapé, Ema remarque qu'il a laissé derrière lui une boîte de cigarillos qu'elle récupère et cache dans sa pochette.

La scène suivante s'ouvre sur un plan rapproché d'une fenêtre à travers laquelle on discerne le paysage naturel dans une nuit bleue. Retentissent alors les premières notes du *Clair de lune* de Claude Debussy. Par un raccord sur le plan suivant on devine que c'est par là que se dirige le regard d'Ema, qui est alors bel et bien en train de regarder par la fenêtre. Ce plan fixe de demi ensemble, qui dure plus de deux minutes,

montre d'abord Ema, en chemise de nuit et cheveux lâchés, assise sur le rebord de sa coiffeuse, sa jambe valide se balançant dans le vide comme le pendule d'une horloge. Sur la droite, contre le mur se dresse un secrétaire sur le plan duquel siège le cadre représentant la photo de la mère d'Ema – la même que dans la scène des obsèques – ainsi qu'une chaise, puis la fenêtre aux volets ouverts et une armoire à moitié hors champ. La quasi fixité de l'ensemble des éléments évoque un tableau dont le caractère nocturne et contemplatif rappelle l'activité picturale des peintres romantiques, tel Friedrich. A partir du moment où le second thème du *Clair de lune* débute – il se manifeste par une légère accélération du tempo – l'image et la musique vont aller de pair. Ema se lève et pose ses mains sur le haut de la chaise en se rapprochant de la fenêtre, qu'elle contemple quelques secondes. Il y a alors une légère pause dans la musique durant laquelle Ema se retourne et s'assoit sur la chaise. Quand son séant touche l'assise de la chaise, le thème reprend au début avec une légère variation : la mesure est alors ponctuée de légères pauses, et de très courtes suite de notes très lentes, auxquelles l'image se conjugue. Quand la musique s'arrête, Ema s'arrête. Quand la musique reprend, Ema exerce presque exactement le même nombre de gestes que l'on entend de notes, avec la même lenteur calculée. Le temps se fige dans le souvenir de ce qui n'est plus.

La musique semble alors l'inciter à une chorégraphie qui va très progressivement la guider jusqu'à un tiroir du secrétaire où Ema a rangé l'étui à cigarillos récupéré au bal. Elle l'ouvre et porte le contenu à ses narines en se penchant en arrière, dans un curieux reflet de la scène de la rose que nous avons déjà évoquée – la portée presque érotique conférée au geste détache un peu plus le personnage du souvenir adolescent que nous ont laissées les trente premières minutes de film. Les notes du *Clair de lune* sautillent alors dans les aigus, comme s'ils nous indiquaient que le cœur d'Ema battait un peu plus vite et un peu plus fort selon à quoi les cigarillos se rapportent, c'est à dire Osorio et le désir qu'elle pourrait éventuellement lui porter. Ema se lève alors, toujours lentement et calmement, se dirige vers la coiffeuse dans le miroir duquel elle se regarde avant de craquer une allumette. Elle enflamme alors la mèche de deux bougies, une de chaque côté du miroir : le thème musical s'emballe, serait-ce son cœur agité par les flammes du désir qu'elle allume concrètement ? La lumière bleutée qui rendait Ema d'une blancheur presque spectrale se transforme à la lueur des bougies en une ambiance plus chaleureuse. La peau d'Ema rosit et elle admire son cou, son visage et son décolleté dans le miroir. Elle porte à nouveau l'étui à cigarillos à ses narines avant de le ranger,

puis de saisir l'un des des bougeoirs et d'éteindre la seconde bougie dont elle ne se sert pas. Par un raccord dans le geste le plan suivant se dévoile dans l'obscurité uniquement percée par la bougie qu'Ema tient dans la main. Elle descend les escaliers, aussi vacillante dans son handicap que la flamme de la bougie qui l'éclaire. Puis elle rejoint la chambre de Carlos qui la laisse rentrer, étonné. Le dernier accord du *Clair de lune* encore une fois écoulé dans sa totalité, retentit au moment où le plan suivant dévoile le reflet Carlos et Ema debout devant un miroir lui-même entouré de deux bougies. Ema demande alors à Carlos d'éteindre les lumières pour que l'ambiance soit plus romantique.

Cette scène illustre les sentiments qui envahissent Ema après l'une des scènes parmi les plus décisives pour la suite de son histoire. Elle en effet réalisé ses premiers pas dans le monde – d'après ses dires, elle n'en avait vus qu'au cinéma – et éprouvé du désir pour un autre homme que Carlos, avec qui elle va passer la nuit assouvir la flamme que le souvenir de Fernando provoque en elle. Il y a dans cette scène quasiment à la lumière du clair de lune et à la musique du *Clair de lune* un élan de nostalgie envers le bal qu'elle vient – vraisemblablement vu l'enchaînement chronologique – de quitter, et envers cet homme dont elle a du se séparer à son départ, une nostalgie romantique qui évoque un poème de Verlaine intitulé lui aussi *Clair de Lune (1869)* – et ce même si Verlaine fait partie du mouvement symboliste. Ce poème aurait en effet inspiré Fauré, puis Debussy pour la création de sa *Suite Bergamasque*, composée de quatre mouvements ; le *Clair de lune* est le troisième. Le poème de Verlaine achève de rapprocher l'œuvre de Debussy du personnage d'Ema :

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Le poème exprime les deux versants qui composent la nostalgie ressentie par Ema : l'enchantement créé par la fête et la mélancolie qu'elle soit terminée : on y trouve tantôt un chant lexical positif – charmant, vainqueur, opportune, bonheur, beau, extase – tantôt un chant lexical négatif – triste répété deux fois, mineur qui à l'inverse du mode majeur en musique signifie la mélancolie, sanglot. On y retrouve également le champ lexical de la fête, celle que Ema vient de quitter, à la différence que les masques et les déguisements pourraient désigner le jeu subtile des apparences de ces fêtes mondaines, en d'autres termes l'hypocrisie. En effet Ema a été saluée cordialement et critiquée dans son dos par les membres féminins du bal. Le masque et le déguisement s'applique également à Ema – nous avons évoqué précédemment le jaune de sa robe comme symbole de l'insincérité – renforçant l'idée d'une femme sans identité propre, presque irréelle. Par ailleurs le poème glisse de la joie de la fête à la mélancolie de la nature, ainsi que le schéma chronologique des deux plans que nous avons détaillés le fait : Ema quitte l'ambiance festive du bal pour celle de sa solitude et du manque provoqué par l'absence d'Osorio.

A l'instar de la *Sonate au clair de lune* marche funèbre utilisée durant les obsèques de la tante Augusta, le *Clair de lune* inspiré d'un poème d'ambiguïté entre la joie et la tristesse ne s'impose pas au hasard. Il suit le personnage d'Ema et exprime les sentiments qu'on ne peut ni lire dans ses mots puisqu'elle ne parle pas, ni lire sur son visage, presque continuellement plongé dans l'obscurité de la chambre ou du couloir. La musique exprime à la fois la nostalgie de ce qui n'est plus, ce bal qu'elle a quitté, et la nostalgie de ce qui n'est pas encore, c'est à dire son désir pour Osorio – qui nous l'avons dit, va devenir son amant par la suite – mélangeant passé et présent dans un temps qui s'étire à la lenteur des mouvements.

Cette nostalgie visuelle et musicale se retrouve également dans *Je rentre à la maison* bien plus forte car concentrée dans seulement trois passages musicaux – en dehors des génériques.

La mécanique du cœur : nostalgie de ce qui n'est plus (fonction 8 & 10)

Quatre-vingt-dix minutes de film et neuf minutes de musique : voici le ratio image-musique de *Je rentre à la maison.* Si l'on fait abstraction des génériques de début et de fin (deux minutes chacun) on n'a plus que cinq minutes. Et si l'on ne prend en compte que la musique diégétique, on est à quatre minutes. Autant dire que la parcimonie avec laquelle la musique – sous entendue jouée avec des instruments, l'ambiance urbaine pouvant constituer une musique à elle seule – est employée la rend précieuse et particulièrement significative. Elle n'a cependant en commun avec celle de *Val Abraham* que son impact au niveau des souvenirs du personnage de Gilbert Valence, qui ne fait montre d'aucun sentiment que la musique puisse exprimer à sa place. Aucun morceau n'est joué dans sa totalité – hormis durant le générique de début et le générique de fin – dont mis à part un petit ensemble de secondes, la musique n'accompagne pas tant le visuel qu'elle n'exprime l'invisible. Les morceaux entendus dans les génériques et dans une scène du film sont interprétés à l'orgue de barbarie : il s'agit de *Le pont Mirabeau* (qui comme le *Clair de Lune* est inspiré d'un poème) et *Sous le ciel de Paris.* Quatre-vingts-dix secondes des dix minutes du *Prélude* de *Lohengrin* de Wagner sont entendues pendant la représentation théâtrale de *La Tempête* de Shakespeare et une des quatre minutes de la *Valse 69 op 1 en La bémol majeur* de Chopin est entendue au début du film en tant que seule musique non diégétique – génériques exclus.

Ce dernier morceau représente – avec celui de Wagner – une des scènes les plus signifiantes de *Je rentre à la maison.* La valse intervient environ vingt minutes après le début du film durant l'une des nombreuses scènes de déambulation urbaines du personnage de Gilbert Valence. Ce dernier s'arrête soudainement en face d'une galerie de tableaux dont l'un d'eux, dans la vitrine, l'attire particulièrement. Il s'agit de *The Singing Butler* que nous avons évoqué précédemment, indiquant que la valse de Chopin mettait en mouvement les différents personnages qui composent le tableau, dont deux d'entre eux en train de danser ce qui pourrait être une valse. Gilbert n'entend évidemment pas la musique mais un contrechamp le montre tout de même exerçant un léger balancement dans un rythme très proche de la musique elle-même – dont le tempo est relativement bas mais irrégulier ; en effet dans toutes les valses que Chopin a composées, seules trois seraient destinées à la danse et la 69 n'y figure pas.

Vettriano – qui n'appréciait pas beaucoup d'être assigné à ce tableau plus que les autres – l'aurait qualifié de « uplifting fantasy ». *Uplifting* signifiant à la fois « remonter le moral » et « élever l'âme » et *fantasy* se rapportant à l'imaginaire. Gilbert se perd dans la contemplation de ce tableau avec un sourire, comme si la scène lui rappelait quelque chose – on ne le saura jamais – et le fait que la musique ne fasse pas partie de la diégèse *mais* semble entendue par Gilbert laisse penser que cette alliance de la *Valse* et de ce tableau forment un souvenir, un souvenir qui respire le calme. Si le butler et ce qui s'apparente à une gouvernante semblent lutter dans le vent, les deux danseurs semblent presque flotter sur un sol indéfini – à supposer que cela soit un sol et qu'ils ne soient pas en train de flotter dans les airs. La musique intervenant de cette manière, à ce stade de la narration, alors que Gilbert est en train de regarder un tableau qui a des airs d'étrangeté presque irréelle, pourrait peut-être lui donner le rôle de rappel d'une des trois personnes disparues dans l'accident et donc remplir la fonction 8 : symboliser un personnage absent. Sachant qu'un peu plus tard, Gilbert s'arrête devant une vitrine d'un magasin de vêtements et qu'un raccord regard nous montre un plan rapproché d'un mannequin féminin – la *Valse* se poursuit encore à ce moment – on pourrait relier ce souvenir à sa femme ou à sa fille. Certes, il serait logique que ce genre de symbole intervienne alors que la musique serait intervenue avec la présence du personnage ; or, quand le film commence, les personnages dont il pourrait être question sont décédés. Mais Gilbert semble suffisamment touché par cette disparition pour que ses souvenirs et ses pensées se portent vers ses proches disparus. La *Valse* indiquerait donc un souvenir mais surtout la présence d'un être forcément invisible, puisqu'il est mort. Conjuguer la musique à l'apparition du tableau ferait apparaître cette scène de danse soit comme un bon souvenir remémoré, soit comme l'imagination d'un éventuel au-delà de la vie, dans tous les cas quelque chose de calme et paisible.

Ce type de rappel à des personnes disparues se reproduit plus tard dans le film alors que Gilbert Valence joue le rôle de Prospero dans une adaptation théâtrale de *La Tempête.* Tout d'un coup le personnage de la pièce, Ariel, rentre dans le champ en exécutant une danse dont le rythme n'a pas grand chose à voir avec le *Prélude* de Wagner qui retentit à cet instant et qui donne, lui aussi une dimension étrange, irréelle, presque onirique à la scène. Le personnage de la nymphe danse quelques instants, tournoyant autour des personnages autant que dans ses voiles bleus, avant de quitter brutalement le champ comme un rêve qui s'évapore au réveil. Les trois personnages présents sur scène lèvent alors les yeux et un plan d'ensemble laisse voir le cadre de

scène en haut duquel des étoffes et voilages se balancent au bout d'un fil tels des esprits, des fantômes : peu de temps après leur disparition – et le retour du silence – Prospero/Gilbert déclame « Nous sommes faits de la même étoffe que les rêves ». Lui-même durant ce court moment presque mystique semble au delà de toute réalité, plongé dans ces rêves dont il saisit le caractère imaginaire et éphémère, et donc la vanité de sa propre existence.

Dans *Val Abraham* comme dans *Je rentre à la maison* la musique intervient d'abord sur un plan purement concret en accompagnant l'image : les gestes des personnages, la succession des différents plans, le début et la fin d'une scène. L'utilisation de la musique glisse peu à peu vers quelque chose de plus en plus abstrait pour finalement se plonger dans tout ce qui ne se voit pas, même parfois tout ce dont le personnage n'a même pas conscience. Elle est, en complément de l'image et de la narration, un grand révélateur de ce que ressentent les personnages et de la raison de leurs agissements. En particulier dans *Je rentre à la maison* la musique joue aussi un rôle déterminant dans l'explication du schéma narratif et peut être un grand indicateur de la suite des événements. Un thème musical signifie quelque chose en particulier, ici, la mélancolie. Dans les deux films, certains thèmes sont répétés plusieurs fois, pour des scènes parfois totalement différentes. Au delà d'un indice sur la réalité intérieure des personnages, les thèmes musicaux utilisés dans *Val Abraham* et *Je rentre à la maison* accompagnent l'attitude qui découle de leur mélancolie maladive : l'errance. C'est un comportement qui leur permet de vivre, de survivre. Pour vivre, un corps humain a besoin d'un cœur ; un cœur est un élément mécanique qui bat ; pour battre, un cœur a besoin de pulsations. Ema et Gilbert actionnent les pulsations d'une routine. La routine dissout tout : les sentiments, la réalité, le temps. La routine devient normale, habituelle. La routine devient « la mécanique de leur cœur. »

Le catalyseur *image* :
un révélateur de l'errance

1 – Cycle et Routine : La foule parisienne, la solitude naturelle et le but inexistant ;
2 – Cycle et Angoisse : Le chez-soi n'existe pas, aller simple et retour impossible ;
3 – Cycle et Illusion : N'être pas fixe ne signifie pas être en mouvement, le montage ou la mascarade du rythme.

Val Abraham et *Je rentre à la maison* sont marqués, même si différemment, par le caractère vain de la vie de leurs protagonistes et le cycle de leurs actions : tout le long des deux films, ils partent d'un point, tentent quelque chose et reviennent au point de départ. Il y a un début, un milieu, et une fin, dans une multitude d'actions et de tentatives. Cette façon de faire est valable à la fois géographiquement, mentalement et structurellement : Ema et Gilbert vont d'un point A à un point B et changent de lieu en permanence ; ils cherchent le bonheur mais ne rencontrent que la solitude et l'indifférence ; et la structure s'en ressent dans le sens ou le personnage arrive à la fin de la narration en prenant globalement conscience qu'il se trouve aux dernières minutes du film quasiment au même point que lorsque l'action principale a commencé – en prenant l'apparition de Leonor Silveira comme début de la péripétie phare de *Val Abraham* à savoir sa déchéance. La névrose des deux personnages commence à la disparition et finit à la disparition.

On sent au comportement des personnages qu'une partie d'eux-même s'en est allée avec cette disparition, même si dans les deux cas l'attachement n'est pas clairement montré ; en effet Ema se moque d'Augusta plus qu'elle y est attachée et on ne connaît pas les proches perdus de Gilbert qui auraient pu nous indiquer à quel point leur lien était fort. La force justement, de ce lien, n'est sous-entendue que par le lien familial : Augusta est la sœur du père d'Ema, donc sa tante, et Gilbert perd sa femme, son gendre et sa fille. A partir de cette perte les deux personnages essaient de survivre avec cette moitié d'eux-même, donc en déséquilibre – sachant que Ema est déjà instable mentalement puisqu'elle a perdu sa mère et physiquement parce qu'elle boîte – tout le

long du film. Cette instabilité se traduit à l'image, dans le montage, dans les mouvements d'appareil et dans la narration, avant d'être approfondie par la musique qui dévoile des sentiments dont cette errance est la conséquence.

1

L'Errance Urbaine de Gilbert Valence

L'histoire de Gilbert Valence est encadrée par deux repères musicaux que sont le générique de début et de fin, respectivement *Sous le ciel de Paris* d'Edith Piaf et *Le Pont* Mirabeau de Léo Ferré, inspiré du poème d'Apollinaire – rappelons que l'auteur est aussi présent dans *Val Abraham*. Ce sont toutes deux des pièces instrumentales, qui ne font entendre leurs paroles que lorsqu'elles interviennent, l'une à la suite de l'autre, dans le film. Les deux textes sont en relation avec la ville de Paris où prend place l'action cependant ils n'ont pas tout à fait le même ton. En effet le premier présente en plusieurs paragraphes comme autant de cartes postales l'ambiance parisienne et se termine sur l'offrande d'un arc en ciel de la part du ciel de Paris. En revanche le second expose sur un ton beaucoup plus mélancolique le temps qui passe, l'amour qui ne revient pas et la vie qui malgré tout continue de couler comme la Seine qui coule sous le pont : il contient un refrain de deux vers « Vienne la nuit, sonne l'heure / Les jours s'en vont, je demeure. ». D'un générique à l'autre on passe de l'espérance à la lassitude, de la même manière que toutes les actions de Gilbert que nous avons déjà décrites précédemment.

Ces deux morceaux, qu'ils soient dans le générique ou dans le film, sont interprétés à chaque fois à l'orgue de barbarie, intimement lié au cycle lui aussi puisqu'il s'agit d'un instrument que l'on utilise à l'aide d'une manivelle : il s'agit de lui imprimer un mouvement circulaire régulier afin que la musique produite soit harmonieuse. Gilbert malgré lui imprime un mouvement circulaire à sa vie : il se lève le matin, regarde son fils partir à l'école, va acheter son journal qu'il lit au café à la même table près de la fenêtre, flâne en ville et donne des représentations le soir. Il se réfugie dans une suite de mouvement devenus mécaniques et réflexes, là où il trouve ses repères dont il se satisfait. Cependant, un jour, cette mécanique va être perturbée : Gilbert s'est arrêté quelque part pour acheter un cadeau vraisemblablement destiné à son fils et va donc un peu plus tard au café. Le plan précédent montre qu'il s'y rend en taxi alors qu'il avait

refusé dans une scène précédente, prétextant qu'il aimait marcher. L'orgue de barbarie est installé à côté de la terrasse du café et Gilbert s'arrête pour l'écouter puis pour donner une pièce à l'instrumentiste. Il va donc rentrer beaucoup plus tard que d'habitude dans le café et s'installer à la même table qu'à l'ordinaire pour lire son journal et boire son café. Ainsi, le client qui lui succède en général va trouver la table occupée et se trouvera fort vexé d'en occuper une autre différente de ses habitudes.
Pourtant, Gilbert lui-même n'est absolument pas perturbé par ce changement, qui donne pourtant un indicateur sur la suite des événements, où la rupture de cette mécanique va se faire ressentir.

Gilbert se rend très souvent en ville : en dehors des plans de représentation théâtrale, de repos dans sa maison, ainsi que des deux visites chez son ami et agent, et de ses répétitions pour le film *Ulysses*, le personnage ne se trouve quasiment pas en intérieur. Les plans de la ville de Paris (Tour Eiffel, Grande Roue, un même pont où coule la scène répété plusieurs fois) de jour ou de nuit sont très nombreux, sans parler bien entendu des nombreuses déambulations de Gilbert dans les rues et devant les magasins. Il semble y chercher le contact, la vue des passants, de la vie, le bruit ambiant qui contraste avec l'incroyable silence qui règne dans sa maison et sur les scènes de théâtre où il se produit. C'est un personnage qui aime marcher, de jour comme de nuit – cela lui portera d'ailleurs préjudice lorsqu'il se fera agresser par un toxicomane qui le dépouille – et qui à plusieurs reprises rencontre des enseignes comme s'il les découvrait pour la première fois (comme la galerie de tableaux ou le magasin de chaussures), ce qui montre qu'il erre sans le moindre but, qu'il se promène seulement, qu'il flâne. Comme pour ne pas rester immobile chez lui, et cela lui convient.

On lui trouve alors une étrange similitude avec le poète décrit par Baudelaire dans son poème *Les Foules* :

> Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.

Gilbert ne reste donc pas « interné comme un mollusque », il « épouse facilement la foule », dans laquelle il va d'ailleurs rencontrer au début du film deux admiratrices qui lui demandent un autographe et lui procurent un sourire, un petit plaisir simple :

> Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée. Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant ; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.

Par une asyndète[41] Baudelaire rejoint ici les termes « multitude » et « solitude », le considérant comme « égaux » et « convertibles ». L'un vaut-il l'autre ? Malgré ses longues promenades parmi la foule parisienne, Gilbert reste seul avec lui-même, avec ses pensées : peut-être est-ce ainsi qu'il « peuple sa solitude ». Baudelaire évoque le poème comme quelqu'un qui peut « à sa guide être lui-même et être autrui », quelqu'un est « une âme errante qui cherche un corps » et qui « entre quand il veut dans le personnage de chacun ». Gilbert n'est pas un poète, il est un acteur de théâtre, et pourtant en endossant différents rôles, il entreprend exactement la même chose, il ne cherche pas son corps, il cherche son identité, mais il erre dans les rues de la capitale comme une âme sans substance, s'adonnant peut-être inconsciemment à son propre *Spleen de Paris.*

L'Errance Rurale de Ema Païva

La plus grande différence entre les deux personnages d'Oliveira, outre leur sexe, est leur environnement d'évolution : Si Gilbert Valence erre et trouve ses plaisirs simples dans un symbole de la vie citadine, Paris, Ema Païva au contraire, cherche son bonheur dans la nature. La seule scène pouvant être rattachée à la vie citadine se trouve au début du film et ne dure que six minutes : alors que la voix *over* expose le contexte de l'histoire, se présente à l'image un plan d'ensemble d'une ville vue du haut de la vallée. Un plan d'une rue bondée de monde, aux couleurs vives et aux ornements de fête foraine lui succède, suivi lui-même du plan d'un restaurant où l'on rencontre pour la première fois Ema, son père et Carlos. Toutes les autres scènes se déroule géographiquement dans les mêmes lieux qui, au fur et à mesure que Ema sombre dans sa névrose, se limitent à deux – la maison où elle « vit » avec Carlos, et le Vésuve, où habite son amant Fernando Osorio.

41 Figure de style qui consiste à supprimer les mots de liaison.

Et tous ces lieux se trouvent dans la vallée, entourés de nature : des plans fixes des collines verdoyantes apparaissent régulièrement entre plusieurs scènes, parfois accompagnés de la voix *over* comme une transition. Contrairement à Gilbert dont l'histoire est encadrée par la musique de Paris, celle d'Ema est encadrée par l'image de la nature : le film s'ouvre et se clôt sur une image du paysage (et la voix *over,* son éternelle compagne). Comme dans *Je rentre à la maison*, il y a une légère variation entre le début et la fin.

Dans l'histoire de Gilbert Valence, il s'agit d'un changement de tonalité musicale tandis que dans *Val Abraham* c'est un radical changement d'échelle et de couleur : Le plan de début est un plan fixe de très grand ensemble montrant un paysage entier, c'est à dire la terre et le ciel. Une vallée verdoyante est traversée par un courant d'eau (le Douro?) serpentant jusqu'à l'horizon où il se perd entre des montagnes bleutées. Le ciel qui s'étend au dessus de la vallée est parsemé de nuages gris entrecoupés d'orifices lumineux. Le plan final, quant à lui, est un plan rapproché du lieu de la disparition d'Ema. On y voit à la fois un morceau du ponton et de sa planche brisée, sur laquelle Ema a trébuché, un morceau du bateau dans lequel elle a fait quelques excursions avec Osorio, et l'eau dans laquelle elle s'est enfoncée. La surface d'un marron grisâtre tremblote encore du choc de sa chute, reflétant le ponton et le bateau aux couleurs similaires. Gilbert est apparu avec la musique et retourne à la musique ; Ema est apparue avec la nature et retourne à la nature.

Le personnage principal de *Val Abraham* est très proche de cette dernière, qu'elle parcourut à différentes échelles car elle ne parvient pas à rester au même endroit : son ennui la ramène certainement à la réalité des choses et donc à l'absence de son bonheur, alors elle voyage. Quand on constate un étrange parallélisme entre ses trois moyens de transport, on remarque qu'Ema ne fait finalement que des aller et retours, géographiquement comme en elle-même. *Val Abraham* contient deux scènes de train, deux scènes de bateau et deux scènes de promenade à pied. La première scène intervient en général dans la première partie de sa vie – de sa jeunesse jusqu'au début de sa vie avec Carlos – et la seconde scène de chaque se situe, donc, dans la seconde partie de sa vie – du début de sa relation adultère avec Fernando jusqu'à sa disparition :

Ema prend le train au début du film, adolescente, pour se rendre au restaurant – on ne voit que le paysage défilant – et adulte, pour se rendre au Vésuve. Ce sera – avec les deux voyages en bateau et la scène de promenade finale – l'un des seuls moments où

la caméra est en mouvement : tous les autres plans sont fixes. Cela donne une certaine importance à ces scènes, toujours fulgurantes (moins de dix secondes), qui se détachent de l'ennuyante monotonie immobile qu'Ema vit quotidiennement. Par ailleurs, elle prend deux fois le bateau, une fois avec Fernando et une seconde fois avec Fortunato – ici donc, les deux scènes se déroulent à la même période. Enfin, elle se promène longuement par deux fois dans la nature : une fois du côté des vignes des terres de son père, une seconde fois juste avant sa disparition, entre les orangers. Pour cette dernière scène la voix *over* fait un commentaire en disant que cette promenade lui rappelle le temps de sa virginité : on fait alors le parallèle avec cette scène où elle se balade près des vignes. On remarque alors qu'en plus du fait que l'objet soit très présent, la figure même du miroir suit Ema, comme si elle essayait, en recréant l'ambiance d'un souvenir, de retrouver l'émotion qu'elle y ressentait alors : dans cette scène au milieu des orangers s'opère un travelling arrière, le point de vue précédant Ema qui avance vers nous. Ce travelling arrière s'était déjà produit dans les deux scènes de voyage en bateau. Et dans ces trois scènes se retrouve la même émotion ; le sourire, le rire : le bonheur.

Dans *Val Abraham* et *Je rentre à la maison* les personnages poursuivent un éventuel but mais ne l'atteignent jamais malgré leurs multiples tentatives. Ces dernières se manifestent par des mouvements incessants qui ne leur permettent pas d'obtenir ce qu'ils souhaitent. Gilbert et Ema se raccrochent alors à leurs repères géographiques, instaurant dans leur vie une sorte de routine qui leur permet de s'appuyer sur quelque chose afin de rebondir sur leurs déceptions qui s'accumulent, cette routine se brisera finalement : Gilbert va perdre sa faculté de mémorisation de son texte, Ema en allant chez Osorio une dernière fois ne trouvera que son absence. Durant tout le film, chacun aura passé ses journées dans la recherche de quelque chose, tout en se perdant peu à peu eux-mêmes, errant géographiquement comme dans leur propre corps. La vie autour d'eux se poursuit, le temps s'écoule, la Seine (pour Gilbert) et le Douro (pour Ema), continuent de couler.

2

Le chez soi n'existe pas

> L'association entre « aller à la maison » et « se reposer » est très importante car la maison est un endroit intime où on se retire et on devient libre avec soi, on se détache du monde. Dans le cas de *Je rentre à la maison* la phrase « Je rentre à la

> maison pour me reposer » a une autre signification, celle de retourner dans le ventre de sa mère, qui est le seul endroit où l'être humain est conservé dans la paix et le repos absolus. Tout lui est donné en fonction de ses besoins, tout est produit par l'organisme de la mère, et la nature. Quand un homme est réellement désespéré, il cherche un refuge partout. *Je rentre à la maison* est la tragédie de notre civilisation, la raison pour laquelle tant de gens vacillent, pour laquelle ils ne savent pas quoi faire, pourquoi ils n'ont rien à faire...
> Ces gens ont un plus gros problème encore : ils ne savent pas comment rentrer à la maison. Gilbert représente ça, il se sent humilié, devant l'équipe, devant ses partenaires de jeu : un homme qui a eu une brillante carrière et qui atteint la fin de sa vie. Si c'était la première fois, ça ne serait pas grave, mais là, c'est à la fin. C'est vraiment une tragique situation. Ca ne peut plus être soigné, parce que c'est déjà arrivé.

Dans un entretien au sujet de son film[42], Oliveira décrit Gilbert comme un homme à la fois perdu géographiquement et mentalement. Un homme dont tous les repères s'écroulent un à un, jusqu'à ce que l'un des fondements de sa vie – sa mémoire nécessaire à l'apprentissage et à la mémorisation de son texte – s'écroule à son tour et provoque son abandon définitif. Plus que la maison où Gilbert habite, son refuge principal est la scène de théâtre, la coquille vide de ses personnages dans laquelle il se glisse pour les interpréter, révélant autant de facettes de sa personnalité. Lorsque Gilbert quitte le plateau, il ne laisse derrière lui que son manteau, mais garde le reste de son costume. Il déambule alors en ville – dans un travelling arrière, comme la scène qui précède la disparition d'Ema – dans l'accoutrement de son personnage en marmonnant son texte inlassablement, comme une prière, comme s'il ne savait plus dire que cela. C'est comme s'il s'échappait du plateau de peur d'oublier son prénom...qu'il semble véritablement laisser derrière lui comme un manteau qui l'encombre.

Rentrer à la maison quand on est acteur, c'est sortir de scène, se démaquiller, retirer son costume et regagner son chez-soi en reprenant son identité civile. Gilbert conserve tout cela. Il garde l'identité de son personnage, comme un métamorphe qui s'est trop souvent transformé et qui reste bloqué dans une apparence pour l'éternité. A trop errer dans la recherche (recherche de quoi, au juste, finalement?) Gilbert a perdu son chemin, et son identité d'acteur, d'être humain. A force d'être tout le monde, il est devenu personne. Pour Oliveira, « notre corps est notre première maison ». Si Gilbert arrive à pénétrer – à grand peine – dans sa maison en tant que lieu, il ne semble plus pouvoir se retirer en sa maison-lui-même...puisqu'il n'y a *plus* de lui-même.

42« Interview de Manoel de Oliveira » *Vou Para Casa [DVD]* Lusomundo Audiovisuais (date inconnue).

Aller simple, retour impossible

Comme elle le confie elle-même à son amant d'un soir Narciso, Ema se définit comme un « rien », sinon un « état d'âme qui balance ». Cela commence par ce curieux mouvement imprimé à son corps tout entier par sa jambe invalide, qui donne parfois l'impression qu'elle flotte hors de tout – une impression sans doute volontairement donnée par le travelling qui précède sa chute finale et qui, dans sa fluidité, ne montrant pas le sol, ferait presque passer Ema pour un esprit. Ema balance en tant que corps mais aussi en tant qu'esprit car elle ne joue jamais le même rôle selon la situation dans laquelle elle se trouve. A partir du moment où Carlos lui fait en quelque sorte découvrir le monde en l'amenant au bal, Ema va multiplier les rencontres, les costumes et les attitudes contradictoires si bien que ses proches ne la suivent plus : elle échappe à la vision cartésienne du médecin Carlos des doigts duquel elle s'échappe, étrange sujet d'expérience incontrôlable. Ema vit dans l'urgence, changeant de personnalité d'une scène à l'autre comme dans l'angoisse que son masque finisse par s'effriter, la mettant à nu : c'est d'ailleurs le cas par deux fois envers son ami Pedro Lumiares, le seul qu'elle ne peut pas séduire et le seul qui arrive un tant soit peu à la cerner, ce qui l'agace profondément.

Dès lors qu'elle accepte la cour de Fernando Osorio, Ema est comme un cheval lancé au galop que personne ne peut maîtriser. Osorio la qualifie de brasier, Carlos confie à Maria, la femme de Semblano, qu'il cède à tous ses caprices en espérant qu'elle se calme, ce à quoi Maria répond qu'elle considère Ema comme une aberration qui pour elle, fonctionne de la même manière qu'un homme. Kovacshazy définit l'angoissé comme « trop vivant, trop impatient » chez qui « tout est urgence »[43]. Dès lors Ema en tant qu'être définissable et stable n'est plus reconnue par son entourage. Mais à force de perdre les autres dans son jeu de rôles, elle se perd elle-même. A chacun de ses voyages, elle semble laisser un morceau d'elle, alors qu'elle est constamment en train de faire sa valise et qu'elle ne se sédentarise que « deux ou trois jours », pour « se reposer »...comme Gilbert. Ema, malgré son urgence de vivre, ne trouve pas le repos et la stabilité. Chaque fois qu'elle part du Romesal, de chez Carlos ou du Vésuve, elle ne sait jamais comment elle va les retrouver. Et elle ne les retrouve pas : la terre continue de tourner chez ces personnes qu'elle laisse derrière elle, et qui font leur vie – Carlos

43*Simplement double : le personnage double, une obsession du roman au Xxe siècle.* Paris : Classiques Garnier, 2012 p20

trompe son ennui avec des infirmières – de leur côté sans plus se soucier d'elle (mis à part ses deux filles à qui elle manque). Alors, sans plus personne pour l'attendre, comme c'est le cas au final quand elle revient au Vésuve, Ema comprend qu'elle n'a plus le moindre repère, que son dernier voyage en train vers Osorio était un aller sans retour et que pour consumer le brasier qui l'habite, et se reposer, la meilleure solution est de le noyer.

3

Errer dans le champ : n'être pas fixe ne signifie pas être en mouvement

« L'image cinématographique est passage. » Cette première phrase de *Modernes flâneries du cinéma* de Suzanne Liandrat-Guigues évoque, au delà des mouvements d'appareil, le mouvement des êtres qui peuplent le cadre. Elle ajoute « La mobilité singulière de cet être se révèle une mise en suspension de l'acte, au profit d'un aller sans véritable détermination qui invite à poser la question du sujet. »[44] Nous parlions précédemment des mouvements incessants des personnages de *Je rentre à la maison* et de *Val Abraham* qui se concluaient par un aller sans retour, révélateur du fait que dès le départ, peut-être, l'objectif ne pouvait être réellement atteint. Errer sans objectif, c'est flâner. C'est dans cette activité de flânerie que Gilbert et Ema finissent par se perdre.

Liandrat-Guigues défini la flânerie ainsi :

> La flânerie est une notion esthétique majeure à l'orée de la modernité parce qu'elle recouvre une rupture avec l'*a priori* du sujet dans l'idéal de la perceptive depuis la Renaissance déterminait la place et le statut. Fondée sur le décentrement, la discontinuité, la sérialité d'une part, et d'autre part, sur la montée en puissance du quelconque, de l'éphémère ou de l'insignifiant, en accord avec la marche, la ville et l'anonymat qui en découle, la flânerie apparaît alors comme le geste théorique et pratique réclamé par l'arrivée des appareils de reproductibilité technique apparus au XIXè siècle, instaurant une mobilité perceptive continue. C'est dire que d'une part, elle incorpore, et, par conséquent, retourne concrètement, une déambulation fictive impliquée par la construction de l'espace représentatif traditionnel.[45]

« Quelconque », « éphémère », « insignifiant », « anonymat » sont plusieurs termes que nous avons utilisés à quelques reprises pour qualifier l'attitude du personnage de Gilbert dans *Je rentre à la maison* tandis que nous faisions un parallèle avec l'anonymat créé par la foule mais aussi par le jeu de plusieurs rôles (à force d'être tout le monde, nous ne sommes plus personne). Nous avons remarqué que cette marche en ville conduisait à

44 *Modernes Flâneries du Cinéma.* Le Have : De l'incidence éditeur, 2009. p11

45 *Ibid.* p15

des petits plaisirs comme l'achat de chaussures...qui sont en réalité éphémères car Gilbert se les fait voler quelques scènes plus tard, alors qu'il est justement en train de déambuler en ville : Gilbert gagne et perd quelque chose alors qu'il est en train de s'adonner à la même activité, à savoir la marche, la déambulation.

La terme « déambulation fictive » se réfère aux *Salons* de Diderot où « est proposée aux spectateurs des tableaux une déambulation imaginaire à travers l'espace représenté. » C'est aussi l'expression qui pourrait s'appliquer à notre hypothèse de « l'errance dans son propre corps », une manière de concrétiser la recherche de soi, de notre identité réelle et stable. La « déambulation fictive » est un trait qui pourrait s'appliquer davantage au personnage d'Ema au sens premier du terme : rappelons que le personnage découvre réellement le monde au sens social du terme à partir du moment où elle va au bal en compagnie de son mari. Auparavant, elle construit son apprentissage de l'amour et de la vie à travers les romans à l'eau de rose ainsi que le cinéma – d'où elle tire son idée reçue des bals, qui sont tous pareils. Lorsque l'on lit, il s'agit de projeter les images dans notre tête, c'est ainsi que nous pouvons voyager dans différents lieux, dans différents personnages quand le point de vue interne est utilisé, voire même dans différentes époques passées ou futures : nous déambulons sur le repère de ce que nous lisons. Sachant qu'Ema tire un modèle idéal (le repère) des héroïnes des livres qu'elle lit (la déambulation), pourrait-on considérer que sa désillusion vient du fait que ses repères se brisent au contact de la réalité, l'obligeant à en chercher de nouveaux par une nouvelle déambulation, concrète cette fois-ci ? En d'autres termes, est-ce la nécessité de ré-apprendre « comment la vie fonctionne en réalité » qui perturbera Ema au point d'errer sans fin ?

L'errance concrète est véritablement matérialisée dans *Je rentre à la maison* dans la scène qui précède la disparition de Gilbert. Ce dernier déambule dans la rue costumé (donc sous une véritable autre identité) en récitant inlassablement le texte qu'il a oublié sur le plateau de cinéma, ainsi qu'un disque rayé passerait en boucle un même fragment musical jusqu'à ce qu'on l'arrête enfin, d'une voix monotone, dépourvue de personnalité, et murmurée, comme s'il se parlait à lui-même, comme s'il espérait réellement se retrouver. Mais surtout, sa progression est suivie par un travelling arrière, alors que jusqu' à présent sa marche urbaine était suivie soit par un travelling avant, soit par un travelling latéral. Dans le même plan, Gilbert pénètre dans un bar différent de celui où il va à l'ordinaire, créant la confusion alors qu'il récite encore son texte ; l'appareil s'est alors arrêté, comme s'il l'attendait, avant que Gilbert ne ressorte du bar pour être de

nouveau suivi. On retrouve alors cette « sérialité » puis cette « discontinuité » remarquée par Liandrat-Guigues qui rappelle ce mouvement inlassable de l'orgue de barbarie qui finit par se briser, éparpillant physiquement Gilbert comme il s'est éparpillé lui-même durant tout le film à travers ces différents rôles au théâtre ou au cinéma. On remarque que dans les deux cas, la déambulation fictive ou l'errance physique, la disparition se manifeste.
Et dans les deux cas, les personnages se seront mis en scène – volontairement ou pas – puisqu'ils disparaissent pour la dernière fois du champ costumés.

Le montage ou la mascarade du rythme

D'après Gilles Deleuze, le mouvement est intrinsèque à l'image, elle même déterminée par le découpage des plans, donc le montage. Le mouvement se manifeste donc à la fois dans le cadre du plan mais aussi dans l'ensemble des plans qui forment le film dans son « tout », un peu comme l'astre terrestre qui tourne autour du soleil tout en tournant sur lui-même.

> (...)Le mouvement concerne aussi un tout, qui diffère en nature avec l'ensemble. Le tout, c'est ce qui change, c'est l'ouvert ou la durée. Le mouvement exprime donc un changement du tout, ou une étape, un aspect de ce changement, une durée ou une articulation de durée. Ainsi le mouvement a deux faces, aussi inséparables que l'endroit et l'envers, le verso et le recto : il est rapport entre parties, et il est affection du tout. D'une part il modifie les positions respectives des parties d'un ensemble, qui sont comme ses coupes, chacune immobile en elle-même ; d'autre part il est lui-même la coupe mobile d'un tout dont il exprime le changement.[46]

Les mouvements d'Ema et Gilbert expriment le changement par le simple fait, tout d'abord, qu'ils changent de place ; ils changent de place dans le champ lorsqu'ils déambulent – pour Gilbert cela vaut aussi lorsqu'il est sur scène pour la représentation de *Le Roi se Meurt* au début du film. Mais surtout d'une manière générale le mouvement exprime leur *volonté* de changement : Ema va ainsi voir tantôt son amant, tantôt des amis, Gilbert se promène en ville pour s'acheter de nouvelles chaussures. Le reste du temps, il ne bougent pour ainsi dire, pas ou peu.

Dans les deux films, le mouvement du personnage se conjugue en général au mouvement du cadre : c'est à dire que lorsque les travellings sont utilisés, les

46 *Cinéma 1 : L'image Mouvement.* Paris : Editions de Minuit, 1983. p36

personnages sont en train de marcher. Quand le plan est fixe, les personnages bougent très peu et quand ils marchent, parcourent de courtes distances. Le fait est que *Val Abraham* et *Je rentre à la maison* sont presque totalement constitués de plans fixes : donc dans la presque totalité des deux films, les personnages ne bougent que très peu, que ce soit avec leur corps ou leurs jambes. Quand ils sont dans une position, ils la conservent très longtemps : quand Gilbert déclame son texte dans la représentation de *La Tempête* il demeure debout durant les sept minutes de la scène qui verra seulement quatre variations de plans se succéder (un plan d'ensemble qui montre le cadre de scène, un plan plus rapproché du jeu des acteurs, un plan des coulisses, un plan de la scène vue des coulisses) ; quand Ema entretient sa grande conversation avec son ami Pedro au coin du feu, elle est assise quasiment tout le long des neuf minutes de la scène où se succèdent également quatre types de plans différents (plan rapproché Ema, plan rapproché Pedro, plan rapproché de l'âtre, plan d'ensemble du salon).

Cette immobilité étendue du point de vue rejoint le mouvement de la narration globale : que représentent les histoires de Gilbert et Ema ? Deux ensembles de fragments de vie plus ou moins longs au cours desquels les deux personnages, après la perte d'un proche, se cherchent en vain avant de disparaître dans la scène finale de manière très énigmatique. Malgré une grande variété de plans, de mouvements et de tentatives, il ne se passe fondamentalement *presque rien.* Cela renforce l'idée de routine qui englobe la vie des deux personnages, ainsi que l'ennui qui les gagne peu à peu. La longueur presque documentaire de certains plans (deux minutes d'un plan fixe unique dans *Val Abraham* lorsque la lavandière lave le linge) ou de certaines scènes (les quinze minutes de la représentation de *Le Roi se meurt* dans *Je rentre à la maison)* qui n'ont, *à première vue* rien avoir avec la narration, appuie le concept selon lequel les personnages perdent la notion du temps, se figent dans ce en quoi ils croient – à savoir la poursuite de leur idéal vain – sans prendre conscience de du fait qu'autour d'eux, les autres continuent à vivre : Ema ne voit même pas grandir ses filles, comme nous le montrent les ellipses temporelles produites par effet de montage. Les scènes, et l'ensemble des scènes, donc le film, s'allongent. Les trois-heures-trente de *Val Abraham* nous donnent l'impression d'avoir traversé la vie d'Ema, si bien que les seulement quatre-vingt-dix minutes de *Je rentre à la maison* s'apparentent à une heure et demie de vide, ainsi que l'est leur vie.

Ainsi même si au final les deux personnages de *Val Abraham* et *Je rentre à la maison* semblent vivre des événements communs voir même ennuyeux pour finalement « mourir », on peut constater que si l'on s'intéresse à l'harmonie en laquelle fonctionnent l'image et le son des deux films, il est possible de déceler des informations très importantes sur la profondeur des personnages qui vont au delà de ce que la narration même peut nous donner. De cette manière l'unique outil musical peut devenir un instrument de description particulièrement précis du ressenti des personnages et de la façon dont ils vivent les événements auxquels ils sont confrontés : accordée à l'image, la musique renforce le sentiment de mélancolie maladive qui habite Ema et Gilbert, pouvant ainsi donner une hypothétique explication, notamment, à leur disparition finale. Elle est également un grand révélateur du cycle dans lequel ils se plongent pour échapper à l'ennui de leur quotidien, et prépare la distorsion du temps par l'afflux des souvenirs qu'elle provoque et qui sera renforcée par la suite par le montage et l'image.

Cette dernière évoque de manière concrète la routine dans laquelle vivent Ema et Gilbert, à la fois en répétant plusieurs fois des plans qui se ressemblent beaucoup mais aussi en assemblant ces éléments pour construire des scènes parfois très longues ; cet effet de longueur se manifeste aussi lorsque le plan, presque soumis à la musique, est parfois prolongé à la limite du réalisme documentaire. Le cycle de leur quotidien et la longueur des différentes scènes participent à une impression globale d'étirement et de distorsion du temps jusqu'à une quasi annihilation de celui-ci alors que les mouvements continuent à être exécutés – les fleuves coulent, les enfants grandissent. Image et musique constituent des témoins visuel et sonore de la déchéance de Ema et Gilbert, renforçant celle-ci à tel point qu'elles leur donnent une sorte de « violence calme », de « mouvement immobile » à la limite du fantastique, transcendant les personnages qui s'émiettent au fil des plans, les transformant à l'infini, jusqu'à leur faire perdre leur substance humaine.

TROISIÈME PARTIE
L'EFFET DE DÉSHUMANISATION

Mise en abyme des artifices :
Cinéma subterfuge, du diable au spectre

1 – Vers un fantastique sans effet spécial : le cinéma comme seconde réalité, Apollinaire et le surréalisme, l'inquiétante étrangeté ; 2 – Ema Païva, la magicienne infernale : Monstruosité et intégration sociale, le chat de la sorcière et le chaos diabolique ; 3 – Gilbert Valence, entre spectre et esprit : le prisme des identités, l'ombre et le reflet, la ritournelle des lieux hantés.

A force de transformations et de jeux de rôle, Ema Païva et Gilbert Valence en viennent à douter d'eux mêmes. *Je rentre à la maison* et *Val Abraham* sont embaumés d'incertitude : incertitude du succès, incertitude du bonheur, incertitude de soi, incertitude de l'âme et donc de l'humanité même, puisque l'âme est un fondement de celle-ci. En sortant du caractère humain, on bascule dans le fantastique, le paranormal, le surnaturel. Dans la langue française, « In » est le préfixe de la négativité. Dans son étude sur les figures du Mal dans la littérature fantastique, Delphine Gachet insiste dès le début sur l'importance de la négation :

> Elle [la littérature fantastique] a à avoir avec l'im-possible, l'in-dicible, l'in-quiétant, l'in-terdit (…), l'in-conscient, et l'in-connu. Le fantastique donc, comme élément perturbateur, à l'origine d'un vacillement pouvant conduire jusqu'à l'écroulement de notre représentation du réel. Pour le héros fantastique, l'aventure a rarement une issue heureuse car l'expérience du surnaturel se solde généralement par la mort, physique ou psychique, du personnage assumant le rôle de victime du surnaturel.[47]

Impossible, comme la poursuite du bonheur de nos deux personnages. Indicible, comme le sentiment de tristesse qui les habite et que seule Ema, poussée à bout, exprime en

47 « De quelques figures du mal dans la figure fantastique » in *Modernités 29 : Puissances du Mal.* Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. p207

toutes lettres. Inquiétant, comme le comportement dont font preuve les deux personnages après la mort de leur proche. Inconscient, comme la névrose dans laquelle ils plongent progressivement. Interdit, comme les agissements potentiellement immoraux d'Ema qui trompe son mari. Nous rajouterions « incompréhension » : le sentiment que les proches des deux personnages ressentent à propos de ces derniers. Si d'après Gachet le fantastique est un élément perturbateur dans la littérature concernée, dans notre corpus il se pourrait qu'il en soit la conséquence : ce serait le vacillement perpétuel des personnages qui conduirait au fantastique, donc à un écroulement de la représentation du réel, donc la mort, « physique ou psychique ». L'alternative de ces deux termes s'accorde bien avec l'ambiguïté de la disparition de Gilbert et Ema ; si cette dernière semble se noyer *physiquement*, Gilbert quant à lui disparaît juste du cadre, mourant *psychiquement.*[48]

Le fantastique semble lié au double : double monde, chez Kovaschazy qui évoque « l'espace entre le monde visible et le monde invisible ou poétique, les deux composantes d'une même réalité. »[49] ; double réalité chez Jean-Louis Leutrat qui indique : « plus ou moins de crédit est accordé au cinéma en tant que représentation plausible et convaincante du réel (ou de l'iréel), même s'il a la réputation de posséder la capacité de « rendre » assez fidèlement le réel ou si un « effet de réalité » lui est attribué. » Dans notre cas nous pourrions formuler l'hypothèse selon laquelle il serait également lié à une double, triple...multiple personnalité.

D'une manière générale, le fantastique est considéré comme l'intrusion d'un élément surnaturel dans un environnement réaliste et qui – contrairement au merveilleux – se heurte au scepticisme (et à la négation) de ceux à qui il est confronté. Aucun élément surnaturel inexplicable n'intervient dans les deux films de notre corpus. Pourtant il semblerait que la manière d'Oliveira de filmer les personnages et l'incorporation d'éléments surréalistes fasse glisser les deux œuvres, sinon dans un registre surnaturel, du moins dans une « étrangeté inquiétante ».

48 Rappelons que *psychique* désigne les comportements mentaux, conscients, ou inconscient, n'incluant donc par définition pas le corps physique.

49 *Simplement double : le personnage double, une obsession du roman au Xxe siècle* p48

1

Le cinéma comme seconde réalité

Nous évoquions précédemment le Réalisme et le Naturalisme en tant que courants, et le réalisme en tant qu'assemblage d'éléments cohérents. Dans les deux cas il y a une proximité forte avec le « réel », avec ce qui semble « naturel ». Notre hypothèse d'éléments fantastiques au sein du comportement des personnages introduit une notion de « sur-naturel », de « sur-réalisme », littéralement ce qui est *au delà* du naturel, *au delà* du réel. Par définition, d'après les éléments que nous avons pu analyser, Ema Païva et Gilbert Valence se situent déjà *au delà* du réel et du naturel dans le sens où ils *jouent.* Gilbert Valence *joue* au sens strict du terme puisqu'il exerce la profession d'acteur de théâtre : il se place donc – à la base - dans une position qui n'est pas naturelle, qui n'est pas sensée être en relation avec sa vie quotidienne. Ema Païva met en place une animation de plusieurs facettes de sa personnalité qu'elle montre ou ne montre pas selon la personne en face de qui elle se trouve mais surtout, elle se situe quelque part au delà de la réalité puisqu'elle s'identifie plus ou moins consciemment – elle cherche à se rapprocher de ce modèle *mais* nie ce modèle – à un personnage de *fiction,* un personnage qui *n'existe pas ;* elle cherche à atteindre un idéal, une utopie, qui comme son nom l'indique, *n'a pas lieu (d'être).* Pour convaincre ses spectateurs, un acteur a besoin de faire croire, et pour faire croire, il utilise des artifices : un artifice est un moyen de *tromper* de cacher *la vérité* et la *réalité.*

Pour Oliveira, le cinéma est un artifice qui met en scène une réalité :

> L'artifice, c'est le cinéma. Ce n'est à aucun moment dissimulé. (…) Lorsqu'on voit qu'une chose est vraie, ce n'est pas la chose en soi qui est vraie, mais ce qui est montré. [50]

Cela peut paraître paradoxal : ce qu'on voit n'est pas Ema Païva ou Gilbert Valence, c'est la représentation d'Ema Païva ou Gilbert Valence, c'est la représentation de quelque chose par le cinéma, qui est vraie. En d'autres termes, le vrai est *la représentation de quelque chose* par un artifice. Le cinéma, en sa condition même d'élément trompeur, nous donne à voir plusieurs représentations différentes d'un même personnage ; cela peut donc indiquer qu'à *aucun moment* des deux films, Ema Païva ou Gilbert Valence n'apparaisse en tant qu'identité définie et si tel est le cas, cette dernière se voit en

50« Entretiens avec Manoel de Oliveira ». *Le Cinéma Portugais.* [Passek, Jean-Loup] Paris : Centre Georges Pompidou, 1987. p166

permanence remise en question par une autre représentation qui vient se superposer à la première.

Cette prise de recul entre la représentation de la chose et le caractère réel de la chose évoque le travail du peintre René Magritte, auteur de la série de toiles *La Trahison des Images* dans laquelle figure notamment la fameuse *Ceci n'est pas une pipe*. Analysant l'œuvre, Michel Foucault laisse entendre que Magritte laisse au spectateur le soin de prendre la distance nécessaire pour fournir à l'aide ses propres réflexion et imagination, son interprétation propre du tableau. Cette idée semble partagée par Oliveira lui-même qui, quelques lignes plus bas indique : « C'est lui [le spectateur] qui doit, seul, formuler ses propres jugements, avoir ses propres critères sur ce qu'il voit et ce à quoi il participe ». Ajoutons que René Magritte est considéré comme officiant dans le courant du surréalisme en peinture ce qui renforcerait son lien avec Oliveira.

Ce dernier entretient un rapport particulier avec la réalité cinématographique, car il a eu l'occasion de travailler sur du documentaire :

> J'ai toujours tendu, je crois, vers une certaine vérité mais, parfois, ce que nous croyons être vrai ne l'est pas dans la réalité. Dans le documentaire, j'avais l'illusion d'avoir la vérité devant moi, devant la caméra, et donc je la filmais. Dans mes premiers films de fiction, j'avais également du mal, parfois, à modifier la représentation quand elle n'était pas satisfaisante car, habitué au documentaire, je ne pensais pas devoir intervenir dans cette « vérité ». (…) Autrement dit, je considérais alors le cinéma comme une forme d'expression autonome, auto-suffisante. (…) Il y avait donc deux éléments en jeu : d'une part, je ne modifiais pas la réalité, je la respectais ; de l'autre, j'appliquais des procédés cinématographiques, en recueillant des images selon mon bon plaisir, en inventant les angles les plus étranges, ou en faisant les montages les plus compliqués.[51]
> (...)La seule réalité du cinéma, ce sont les décors, les acteurs et l'éclairage. C'est cela la réalité cinématographique, elle représente une seconde réalité que nous ignorons. Or, plus lacunaire est la représentation de cette réalité, plus elle est soumise aux faits les plus objectifs, et elle est lacunaire lorsqu'elle supprime ce à quoi nous n'avons pas assisté, ce que nous n'avons pas vu.[52]

Il subsiste différentes formes de réalité et d'interprétation. Le décor de *Je rentre à la maison*, Paris, est réel ; le décor de *Val Abraham*, la vallée, est réel ; Ema Païva et Gilbert Valence sont interprétés par des êtres humains réels. L'artifice et le basculement de la réalité vers la fiction, puis vers une sorte de « surnaturel » dans cette forme de fiction, se situe dans la manière de filmer : le choix des angles, le choix du montage, le choix de tous les paramètres qui constituent l'image finale.

51 *Ibid.* p172

52 *Ibid.* p174

Nous verrons ainsi qu'il n'est pas nécessaire d'user d'effets spéciaux pour sous-entendre ce surréalisme subtile.

Apollinaire et le surréalisme

L'un des précurseurs majeurs du surréalisme, Guillaume Apollinaire, est présent de manière sonore dans *Je rentre à la maison* – il est l'auteur du *Pont Mirabeau* – et de manière visuelle dans *Val Abraham :* son recueil *Le Poète Assassiné* apparaît à l'écran dans les mains de Pedro Lumiares alors qu'il converse au coin du feu avec Ema Païva. Il est décrit par Jeannine Hayat, critique littéraire du journal *Le Monde*, comme « un génie imprévisible, un homme aux mille visages, doté de talents rares, une personnalité impossible à cerner, même pour ses plus proches amis »[53] ; « imprévisible », « mille visages », « personnalité impossible à cerner, même pour ses plus proches amis » sont des traits de caractère que nous avons déjà pu remarquer chez Ema et Gilbert, respectivement pour leurs réactions parfois démesurées, leur capacité à interpréter différents rôles, et enfin l'incompréhension qu'ils suscitent auprès de leurs proches.

Le Poète Assassiné, comme son édition chez Gallimard ne l'indique pas, est un recueil de contes. Le conte est un genre littéraire qui relate des faits et aventures imaginaires et qui entretien un rapport très étroit avec le merveilleux. Dans la préface de cette édition, Michel Décaudin pointe l'importante ambiguïté entre le vrai et le faux, la réalité et le rêve :

> Il saute aux yeux qu'Apollinaire a mis en œuvre les éléments de sa propre biographie dans *Le Poète Assassiné*. (...) Une lecture purement autobiographique serait cependant singulièrement réductrice et décevante. Si la manière vécue entre dans la fabrication du tissu romanesque, elle est loin de s'organiser selon la réalité de l'ordre historique. Elle est constamment décentrée et atomisée dans un brouillage tel qu'à la limite elle ne constitue plus qu'un système de signes dont l'auteur seul a le code. Comme si Apollinaire, sans vouloir ou pouvoir rompre définitivement les ancrages autobiographiques, passait d'une existence remémorée à une existence recréée par le rêve.[54]

Il est question d'une sorte de « brouillage » entre la réalité et la fiction de sorte que le

53« Apollinaire, la poésie, l'amour, la guerre » Le Huffington Post, 2013.

54 *Le Poète Assassiné.* Paris : Gallimard, 1979. Edition présentée, établie et annotée par Michel Décaudin. p8

lecteur oscille entre les deux sans vraiment savoir s'il se trouve dans l'une ou dans l'autre, sans savoir où se situe la frontière entre les deux, si toutefois elle existe. De la même manière que Gilbert confie que le théâtre et le cinéma sont « toute [sa] vie » et qu'il « ne joue pas, [il] vit », Ema, si elle écrivait un livre sur sa vie, relaterait potentiellement ce mélange subtile, presque inconscient, entre ce qu'elle fait réellement et ce qu'elle rêve de faire. *Le Poète Assassiné* intervient – en l'édition que nous venons, d'évoquer - dans cette séquence très importante du film où Pedro Lumiares essaie de faire comprendre à Ema qu'elle s'immerge en permanence dans sa comédie, de *mettre en lumière* son étrange comportement. Il y a durant toute la scène une opposition physique – et argumentaire – évidente entre le point de vue lucide, cartésien, presque terre à terre du personnage de Pedro et celui, plus aérien, métaphorique, et nuancé d'Ema qui ne voit pas où est le mal de son comportement et qui entretient cette flamme que nous avons reliée précédemment à Apollinaire. La liaison entre l'écrivain et le personnage d'Ema prend ici tout son sens.

Si dans *Val Abraham* aucun aspect proprement merveilleux ne se manifeste, ce n'est pas le cas de *Je rentre à la maison.* Certes, il est présenté durant une pièce de théâtre fantastique, *La Tempête*, mais il apparaît bel et bien. Trois éléments merveilleux notables se manifestent en seulement dix minutes de séquence. Ainsi se succèdent une nymphe, bénissant le couple formé par Ferdinand et Miranda, quatre esprits de la nature sous forme de foulards colorés, et Ariel, un génie aérien. Ils sont merveilleux à la fois dans le sens où ils n'existent pas dans la réalité mais surtout dans le sens où les personnages présents les *voient* et *acceptent* leur présence, parce qu'ils se trouvent dans une autre réalité, celle du théâtre, où les éléments mythiques existent et même, les émerveillent. C'est dans cette seconde réalité qu'un curieux parallèle s'opère entre Gilbert Valence en tant qu'être humain acteur et Prospero ; d'une part avec les paroles prononcées dans un curieux écho tel que le fameux « Mon vieux cerveau est troublé. , d'autre part parce que les esprits-foulards pourraient symboliser physiquement les êtres perdus qui ne sont plus de ce monde, et que Gilbert ne peut désormais côtoyer que par le biais de ses souvenirs et de ses rêves.

Freud et l'inquiétante étrangeté

D'après Freud, le monde du conte s'est détaché directement de la réalité:

> Les réalisations de désirs, les forces occultes, la toute puissance des pensées, l'animation de l'inanimé, qui sont courants dans le conte, ne peuvent y produire aucun effet d'inquiétante étrangeté, car pour que naisse un tel sentiment il faut, comme nous l'avons déjà vu, un litige quant à savoir si l'incroyable qui a été dépassé n'est tout de même pas réellement possible.[55]

Le concept de l'inquiétante étrangeté rejoint davantage l'idée du fantastique : nous avons évoqué précédemment que si les manifestations merveilleuses paraissaient naturelles pour les personnages, les manifestations fantastiques passent par une période de doute et de scepticisme, puis une hypothèse de réelle existence, pour les personnes à qui elles se confrontent. Cela dit, la seule chose dont laquelle Gilbert et Ema doutent c'est le fait qu'ils aient changé, qu'ils soient devenus une autre personne alors décrite par leur meilleur ami - « revoilà le grand acteur ! » s'exclame George envers Gilbert, « la comédie a pris le pas sur ta vie » déclare Pedro à Ema - en d'autres termes, Ema et Gilbert, durant tout leur film, doutent d'eux-mêmes.

Bien qu'il faille raisonnablement prendre du recul sur la théorie de Freud par rapport à tout ce qui se rapporte au refoulement infantile sur l'inquiétante étrangeté, l'auteur pointe dans son essai un motif « saillant » de ce sentiment ; il s'agit...du double :

> Il s'agit du motif du double dans toutes ses gradations et spécifications, c'est-à-dire de la mise en scène de personnages qui, du fait de leur apparence semblable sont forcément tenus pour identiques, de l'intensification de ce rapport par la transmission immédiate de processus psychiques de l'un de ces personnages à l'autre – ce que nous nommerions télépathie – de sorte que l'un participe au savoir, aux sentiments et aux expériences de l'autre, de l'identification à une autre personne, de sorte qu'on ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre – donc dédoublement du moi, division du moi, permutation du moi – et enfin du retour permanent du même, de la répétition des mêmes traits de visage, caractères, destins, actes criminels, voire des noms à travers plusieurs générations successives.[56]
> (…) Mais on peut faire endosser au double non seulement ce contenu qui heurte la critique du moi ; on peut lui attribuer aussi toutes les possibilités avortées de forger notre destin auquel le fantasme veut s'accrocher encore, et toutes les aspirations du moi qui n'ont pu aboutir par suite de circonstances défavorables, de même que toutes les décisions réprimées de la volonté, qui ont suscité l'illusion du libre arbitre. (…)Le double est devenu une image d'épouvante de la même façon que les

55 *L'inquiétante étrangeté et autres essais.* Paris : Gallimard, 1988. p259

56 *Ibid.* p236

dieux deviennent des démons après que leur religion s'est écroulée.[57]

Nous reviendrons plus tard sur la question du double comme figure épouvantable et angoissante, bien que nous ayons déjà évoqué l'angoisse même chez nos deux personnages concernés. Freud évoque des personnages à « l'apparence semblable tenus pour identiques » ce qui est particulièrement valable pour Ema Païva : c'est la même personne physique, qui agit avec un caractère différent. Le « dédoublement, division, permutation » du moi évoque la névrose des deux personnages qui n'ont de cesse de se dédoubler en plusieurs rôles, en plusieurs pièces de puzzle qui ne peuvent plus reconstituer un ensemble stable de sorte que le moi initial ne soit plus le même à la fin, c'est le cas de Gilbert notamment qui conserve au moment de sa disparition, le costume de son dernier rôle. Ema est particulièrement concernée par ces « possibilités avortées de forger un destin », ce « fantasme », ces «aspirations » ou encore cette « illusion du libre arbitre ». Les deux personnages enfin, se retrouvent dans cette ritournelle : ce retour au même point, ce même obstacle. C'est peut-être ce dernier signe qui achève de les plonger dans l'angoisse et qui va jusqu'à les métamorphoser définitivement en une entité plus imprécise que jamais, définitivement instable, qui s'éloigne d'une manière effrayante de l'être humain.

2

La monstruosité de Ema Païva : une « aberration de la nature »

Sans évoquer dès les premières lignes de notre analyse le concept du monstre, nous pouvons d'ores et déjà affirmer au stade de notre réflexion que le personnage d'Ema Païva présente un décalage évident avec ses racines, en d'autres termes sa famille. Son père se remet du décès de sa femme en s'accrochant à des objets physiques – l'oratoire dont il conte l'histoire à Carlos - , sa tante Augusta, très attachée à la religion, a des idées très précises sur la place de la femme – elle ne doit pas lire de livres d'amour, par exemple – enfin son mari Carlos est médecin, donc scientifique,

57 *Ibid.* pp 238-239

méthodique. Se détachant peu à peu de ses appuis tandis qu'elle prendra son envol vers son propre chemin de pensée, Ema va constituer un contraste violent avec les bases selon lesquelles elle s'épanouit au départ : ses proches ont une relation étroite avec la précision, la stabilité, le précis et le concret – même si la part concrète d'une religion est nuancée. Cet «élan» provoque peu à peu une incompréhension de la part des personnages qui vivront assez vieux pour contempler, impuissants, l'évolution de sa névrose.

Ema est également décalée physiquement : aussi bien qu'il lui manque une mère, il lui manque pour ainsi dire une jambe dont elle a perdu l'usage après une maladie alors qu'elle était toute jeune. Cet handicap, en plus de ralentir son allure de marche, lui impose un constant mouvement de balancier qui reflète curieusement sa façon d'être et dont la fluidité ne s'imposera clairement que dans le plan précédant sa disparition. Avant même de faire montre de sa personnalité particulière, Ema est différente puisqu'elle souffre d'une infirmité physique qu'on remarque bien évidemment lorsqu'elle se déplace : la différence est un facteur qui intrigue, qui intimide et qui occasionne des difficultés pour s'intégrer en société.

La figure du monstre au cinéma est évoquée par Olivier R. Grim dans son livre *Mythes, Monstres et Cinéma* qui, à l'aide d'une analyse de *Freaks* ou *La Monstrueuse Parade*, explore ce qu'il considère comme « l'utopie » de l'intégration sociale des personnes en situation de handicap :

> La figure du monstre nous intéresse ici dans sa formidable capacité à révéler ce qui, chez l'autre, à l'épreuve de l'infirmité et du handicap, reste caché dans ses pensées, son discours et ses pratiques.(...) Sous le handicap court l'infirmité, sous l'infirmité se cache le monstre, tel un jeu de lentilles grossissantes, ce qui pouvait encore rester dans l'ombre ne peut échapper longtemps à la lumière crue dispensée par la figure du monstre.[58]

Le personnage d'Ema rappelle en effet ces personnages du film de Tod Browning, qui, tous dotés d'une originalité physique, officient dans un cirque. Les circassiens jouent de leur figure de « monstre », de leur différence, pour attirer ce public qui autant dégoûté que fasciné par leur apparence, ne leur attribue même pas un caractère humain. Une scène très tendue du film montre un acte de violence des artistes de cirque envers un autre personnage : leur monstruosité autrefois attribuée à leur physique se manifeste alors viscéralement sur le plan moral. Le monstre est en effet défini aujourd'hui à la fois comme : « un être vivant présentant une importante malformation », « un être

58 *Mythes, Monstres et Cinéma : aux confins de l'humanité.* Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2008 p27

fantastique » ou « une personne qui suscite l'horreur par sa cruauté, sa perversité, par quelque vice énorme. »[59] La monstruosité du personnage d'Ema apparaît de manière moins concrète que dans *Freaks*. Certes sa blessure définitive est tout le temps visible, mais elle ne l'empêche pas de vivre et de s'intégrer en société. Ceci dit elle sous-entend déjà un décalage du personnage avec le monde qui l'entoure, décalage d'abord physique qui constitue une amorce progressive vers l'étrangeté presque fantastique du caractère d'Ema, qui est critiquée subtilement – physiquement ou mentalement, nous ne le saurons jamais - par le personnage de Maria de Loreto comme « une aberration de la nature ».

Le chat de la sorcière

Le personnage d'Ema peut également se distinguer comme un personnage fantastique par le fait qu'elle est, très souvent, associée au chat. Dans son chapitre « Blasons du Fantastique » de son livre *Vie des Fantômes, le Fantastique au Cinéma* Jean-Louis Leutrat indique entre autres, avec les frontières, le double et le miroir, le chat. « Tout chat noir est de mauvais augure », introduit-il en s'inspirant du titre du film de Ulmer, *Le Chat Noir.* Aucun chat - totalement - noir dans *Val Abraham* si ce n'est peut-être Ema elle-même : tout comme l'animal, Ema est un personnage indépendant, qui va et vient selon son bon vouloir, fière de son libre arbitre et assumant ses choix.

Si dans l'Egypte Ancienne le chat est considéré comme un animal sacré – la divinité Bastet est représentée à tête de chat - , il est relié à la sorcellerie et au diable au Moyen-Âge. Dans les deux cas : le chat est évoqué dans un contexte surnaturel. Il fait l'objet d'une nouvelle de James Joyce – auteur que l'on retrouvera d'ailleurs dans *Je rentre à la maison* – intitulée *Le Chat et le Diable* dans laquelle le Diable, construisant un pont pour des villageois, impose que la première personne traversant son œuvre lui appartienne : le maire du village fait ainsi en sorte qu'il s'agisse d'un chat.

Le chat est relié au personnage d'Ema de deux manières : il apparaît soit concrètement dans ses bras, soit dans un plan où la voix *over* évoque Ema.
Chronologiquement parlant, il apparaît dans les bras du personnage aux deux « périodes » de sa vie, deux fois dans les bras de Cécile Sanz de Alba – Ema jeune – et

59 Larousse.fr : Monstre

une fois dans les bras de Leonor Silveira – Ema adulte. Dans les deux scènes que nous évoquons, il se produit quelque chose de très fort symboliquement parlant, avec l'un des proches d'Ema.

Après être apparu rapidement dans les bras de Ema adolescente lorsqu'elle revoit Carlos qui rend visite à son père, un chat noir et blanc repose sur les genoux du personnage alors qu'en contre-champ, dos à l'appareil, la tante Augusta prie devant l'oratoire. A plusieurs reprises, le miaulement du chat suit de très près la prise de parole d'Ema, notamment lorsque la tante intime à sa nièce de ne pas lire de livre d'amour, parce que cela ne concerne pas les femmes ; Ema lui demande alors « Pourquoi ? » et le chat, dans son langage animal, semble la suivre d'un miaulement indigné – avant de bâiller largement. Lorsque Ema éclate de rire en s'imaginant religieuse, Augusta se signe, comme pour se protéger d'une malédiction, et recommande à sa nièce « un peu de tenue ! » ce à quoi le chat semble rétorquer à la place de sa maîtresse. On sent très fortement la présence du libre arbitre et de l'indépendance à laquelle Ema aspire, tandis que pointe tout doucement l'antagonisme religion-malédiction, ange-démon.

Deux heures plus tard, un autre chat apparaît dans les bras d'Ema alors qu'elle se trouve en grande conversation avec Pedro Dossem, à laquelle assistent Carlos et leurs deux filles. Durant une grande partie de la scène, le chat somnole contre Ema, silencieux, les yeux fermés. Il s'agit vraisemblablement d'un chat siamois ; cette race se distingue des autres par le caractère de l'animal, que l'on peut qualifier de lunatique, sensible, particulièrement instable et capricieux, en d'autres termes : complexe. Lorsque la scène touche à sa fin, et que Pedro évoque la condition des artistes, le chat ouvre les yeux, des yeux siamois, donc bleus, ce qui lui confère un regard perçant et profond. Durant quelques secondes, le visage du chat se situe juste en dessous du visage d'Ema et leurs deux regards convergent vraisemblablement vers Pedro, mais surtout vers le spectateur, ce qui peut mettre particulièrement mal à l'aise – perturbé, Carlos arrache d'ailleurs le chat des bras d'Ema pour le projeter hors du champ en le traitant d'impertinent, de la même manière que Augusta, des dizaines d'années en arrière, reprochait son manque de tenue à sa nièce. Le fait est que durant ces quelques secondes, Ema et son reflet animal semblent apparaître l'un en dessous de l'autre, exprimant toute la complexité énigmatique et dérangeante du personnage.

Ce reflet métaphorique est apparu déjà, juste après que Carlos ait rendu visite à Ema alors qu'elle n'était encore qu'une adolescente. Carlos intime au père d'Ema de ne pas se déranger pour lui et repart – son départ est signifié à la fois par la voix *over* et

par le bruit du moteur de la voiture. Le plan suivant met en scène un chien enchaîné à sa niche et qui semble particulièrement nerveux. Quelques minutes plus tard, un chat totalement blanc descend les escaliers : les deux animaux se défient durant quelques secondes alors que la voix *over* exprime l'agacement ressenti par Carlos envers Ema : « Pour qui se prend-t-elle ?! ». Le chien pourrait évoquer Carlos, sa gentillesse et sa fidélité, tandis que le chat pourrait évoquer Ema, sa fierté naturelle et son esprit de provocation.

Ces trois scènes de présence du chat comme éventuelle figure animale du personnage d'Ema se conjuguent, ou succèdent, à l'évocation plus ou moins concrète d'un élément religieux : avant le plan du chat et du chien, Carlos s'est arrêté dans sa fuite pour contempler l'oratoire d'Augusta ; avant la conversation entre Augusta et Ema, cette première était en train de communier ; enfin, avant la scène du chat siamois, Ema expliquait longuement à Pedro Dossem la pureté virginale, presque divine, de Ritinha, avec qui elle dit entretenir une relation impondérable, *végétale*. La présence du chat en compagnie d'Ema renforce cette idée de la figure du double, tout en introduisant une idée de sorcellerie – les légendes médiévales accusaient les sorcières de se transformer ainsi – voire quelque chose de beaucoup plus sombre, *diabolique.*

Le chaos diabolique

Le diable est défini comme un esprit du mal, comme un démon, mais il peut aussi être attribué à « de nombreux animaux tenus pour effrayants ou nuisibles »[60] : la mante religieuse figure parmi les exemples donnés par le *Larousse*. C'est aussi un des « blasons » défini par Jean-Louis Leutrat dans ses « Blasons du fantastique » :

> Les humains sont « généralement impressionnés » par la mante religieuse : *« Sans doute est-ce là le fait d'une obscure identification facilitée par son aspect remarquablement anthropomorphe. L'aspect anthropomorphique d'un élément paraît en effet une source infaillible de son emprise sur l'affectivité humaine. Ainsi en va-t-il par exemple des vampires et des mandragores, et des légendes qui y sont relatives. Or la mante ne rappelle pas seulement la forme humaine par son aspect général, mais, seule des insectes avec les larves d'odonates, elle a comme l'homme la faculté de tourner la tête pour suivre des yeux ce qui a fixé son attention. Il n'en faut peut-être pas plus pour expliquer l'attribution du mauvais œil à ces bestioles. Les autres ne peuvent que voir, celles-ci peuvent regarder.*[61]

Nous nous sommes attardés précédemment sur la portée étrange du regard du chat

60 Larousse.fr : Diable

61 Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, 1972, pp47-48 cité par Leutrat pp96-97

conjugué à celui d'Ema : le poète Yves Le Guern écrit « Les yeux sont le miroir de l'âme. ». Le regard d'Ema, comme celui du chat, recèle d'impertinence et provoque une gêne parce qu'il ne donne pas l'impression de *voir* mais de *regarder* précisément et profondément à l'intérieur de nous, et de notre âme. L'âme, ce même élément que les légendes aiment beaucoup faire vendre au diable.

En décrivant la mante, Caillois pointe son anthropomorphisme et l'impact qu'il peut avoir sur l'affectif, en d'autres termes, le fait que quelque chose se différencie d'un être humain tout en y ressemblant gêne et effraie – de la même manière que peuvent le faire les automates, statues et autres gargouilles. Au cinéma, le diable peut être représenté dans sa forme monstrueuse et fantastique : il apparaît peu après la naissance même du cinéma, en 1896 dans *Le Manoir du diable* de Georges Méliès, ou sous forme humaine – *Seven* (1995) de David Fincher. Corine Vuillaume, auteure de *Les Enfers, Une interrogation filmique* indique : « Souvent, le diable est *une illusion*. Il n'est pas nommé sous son « véritable » nom – d'ailleurs, le personnage diabolique refuse souvent de dévoiler son identité. Il utilise des pseudonymes burlesques, des jeux de mots (à clé), des messages codés, des initiales. Rares finalement sont les apparitions du diable, en tant que tel. »[62]. Vuillaume sous-entend une multiplicité d'identités, et donc une absence de l'identité même : le personnage d'Ema porte un nom et deux noms de famille, mais elle les détruit, par ses agissements, ses mouvements incessants, et sa parole même : « Je ne suis rien, je suis un état d'âme qui balance. » L'auteure met également en évidence la proximité phonétique et sémantique des mots *evil* et *devil* (respectivement *le mal* et *le diable*), posant ainsi la question de la cruauté diabolique physique – la créature – ou intérieure – les vices.

Dans l'étymologie française, le mot « diable » vient du grec « diaballô » qui signifie « celui qui divise », « qui désunit » ou « qui détruit ». Le caractère « diabolique » du personnage d'Ema se rapporterait plutôt, en effet, à ses agissements plutôt qu'à son apparence – même si la culture attribue souvent au diable une grande beauté physique, qualité d'Ema.

Ema est le personnage qui détruit la voiture d'un homme au volant épris de son charme qui se fracasse contre le mur du Romesal ; elle désunit son couple en acceptant la cour d'autres hommes ; elle désunit sa famille en ne voyant quasiment jamais ses filles à cause de ses absences régulières ; elle divise ses proches alors que son père et son mari

62 Site internet de l'auteure : http://www.diable-cinema.net/intro/index_origine.htm

se disputent à son sujet ; elle essaie de détruire le couple formé par son meilleur ami Pedro Lumiares et sa femme, sans jamais y parvenir ; même tentative avec son amant Osorio, à l'absence de qui elle ne cessera de se heurter au final ; elle détruit les certitudes pour n'apporter que l'incompréhension, détruit les fantasmes des hommes qu'elle refuse au même titre que ses amants vains l'ont refusée ; elle détruit la confiance de Pedro ; elle détruit son identité en se qualifiant de « rien », elle détruit ses repères, détruit indirectement Carlos qui disparaîtra peu de temps après elle, et se détruit elle-même en tombant du ponton. Partout où elle passe, Ema apporte le *chaos* : personne ne sort indemne d'une rencontre avec elle.

Diviser, désunir, détruire : les préfixes de ces verbes suggèrent le double, voire la multiplicité. En plus de fournir à son environnement social des doubles illusoires d'elle-même, on peut supposer qu'Ema possède un double diabolique en dehors des deux chats qu'elle aura tenu dans ses bras : Narciso. Narcisse est un personnage de la mythologie grecque d'une grande beauté connu pour tomber amoureux de son reflet lorsqu'il le découvre à la surface de l'eau ; il dépérit de cette passion et, dans certaines versions du mythe, se suicide en se noyant ou en se plantant un poignard dans le cœur. Dans *Val Abraham*, Narciso est moins vanté pour la beauté de son corps que pour la beauté de la musique qu'il interprète au violon : à l'inverse d'Ema, il exprimerait à l'intérieur la beauté qu'il ne possède pas à l'extérieur. A l'image du personnage mythologique, Ema adore regarder son reflet dans le miroir et, visiblement à ce stade de notre réflexion, se suicide parce que, de la même manière que Narcisse, elle ne peut trouver le bonheur.

Dans notre analyse Narciso est le seul qui semble provoquer chez Ema une émotion suffisamment forte pour qu'elle la qualifie par des mots, et c'est dans une scène avec ce personnage qu'Ema qualifie – en même temps, peut-être, qu'elle en prend conscience – sa personne de « rien ». Lorsque Narciso joue cette musique qui Ema si triste, il se trouve dos à elle, à l'exact opposé du lit sur le bord duquel elle est assise, comme un reflet masculin, plus jeune, d'Ema. On pense alors à Niccolo Paganini, ce violoniste italien doué d'un tel talent qu'on le disait possédant des pouvoirs surnaturels gagnés lors d'un pacte avec le diable.

Monstre, sorcière ou diable, Ema apparaît en tout cas comme un personnage complexe et étrange, presque effrayant, qui par les différents aspects de sa personnalité côtoie une sorte de surnaturel et ce jusqu'aux dernières minutes de sa vie, où, portée par un travelling arrière ondulant, puis un plan fixe, elle semble d'un côté s'élever vers le ciel, d'un autre s'enfoncer au plus profond de la terre. En tous les cas elle demeure bien

présente corporellement, contrairement à son homologue âme vacillante qui, au fur et à mesure qu'il perd de sa matière, s'efface et s'évapore dans les airs.

3

Le prisme identitaire de Gilbert Valence

A partir de la perte de ses proches, donc du début de *Je rentre à la maison*, Gilbert n'est plus que l'ombre de lui-même. Il flâne, se promène, songe : il est ailleurs. Ses apparitions dans différents rôles grâce à son métier de comédien de théâtre ou d'acteur de cinéma, nous permettent d'envisager plus concrètement le point de vue fantastique du personnage en tant qu'être surnaturel tandis que son positionnement dans le cadre et son rapport à l'environnement qui l'entoure demeure beaucoup plus subtile. Le quotidien de Gilbert est peuplé par les fantômes de ses proches qui lui apparaissent physiquement, non selon des visions à effet spécial mais *à travers* des éléments palpables, tels qu'une statue, une photo ou un tableau – remarquons que ces trois sujets sont à chaque fois regardés *à travers* une vitre ; nous y viendrons.

Un fantôme est « une apparition d'un défunt sous l'aspect d'un être réel, un revenant ». Il est aussi évoqué sous le terme d'esprit, qui est « un être immatériel supposé se manifester sur terre » qui hante des lieux, ou de spectre, « apparition fantastique et effrayante d'un mort. »

Dans son chapitre « Cinéma et Fantastique » de *Vie des Fantômes*, Leutrat s'attarde sur les spectres dont il rapproche la définition « fantastique » de la définition « physique » :

> Le mot spectre désigne le fantôme, le double ; il a aussi un sens optique relatif aux images juxtaposées formant une suite ininterrompue de couleurs et correspondant à la décomposition de la lumière blanche par réfraction ou diffraction. Le spectre de la lumière blanche substitue à une unité apparente ses différentes composantes dispersées. Analogiquement, ce sens peut s'appliquer à la démultiplication de l'individu dans différents rôles et facettes.[63]

Rappelons que le fantôme est en règle générale associé à la « couleur » blanc. Nous avions déjà évoqué le personnage de Gilbert en tant que « diamant identitaire » pour faire référence à la multiplicité de ses rôles et, dans le sens où le rôle est une facette du grand ensemble de l'être humain, de ses personnalités. Leutrat ajoute « Il s'agit de démultiplier le même.(...) Un acteur peut interpréter plusieurs personnages, comme l'homme au mille visages.(...) »[64] Deleuze lui-même associe l'acteur au cristal :

> L'acteur est un monstre, ou plutôt les monstres sont des acteurs nés, siamois ou homme-tronc, parce qu'ils trouvent un rôle dans l'excès ou le défaut qui les frappe.

63 p35

64 p36

> Mais plus l'image virtuelle du rôle devient actuelle et limpide, plus l'image actuelle de l'acteur passe dans les ténèbres et devient opaque (…).
> Ce circuit cristallin de l'acteur, sa face transparente et sa face opaque, c'est le travesti.[65]

On retrouve ici le concept de monstre qui se transforme, comme avec le personnage d'Ema – d'ailleurs Deleuze évoque lui aussi le film de Tod Browning en argument. Rajoutons que Deleuze exprime cette idée dans son livre *Cinéma 2 : Image Temps* et que le chapitre dont est tiré cette citation s'intitule « Les Cristaux de Temps ». Contrairement au diamant, le cristal est un solide fragile, donc susceptible de se briser, par conséquent éphémère ; cependant, dans la culture le fantôme a un rapport très fort au temps puisqu'il est synonyme d'éternité, une éternité plus ou moins bien vécue lorsqu'il s'agit de *hanter* des lieux, et alors nous rentrons dans le domaine de l'esprit. Le personnage de Gilbert a de surnaturel sa capacité à se transformer verbalement – en jouant différents rôles même lorsqu'il discute dans sa vie quotidienne – et physiquement en endossant les costumes de ses personnages. Cette multiplicité de personnalités lui fait cependant gagner une dimension de plus en plus spectrale à mesure que les facettes – ce que Deleuze appelle le limpide et l'opaque – se juxtaposent puis se mélangent en un jeu d'ombres et de reflets considérablement renforcé par la mise en scène du personnage.

Ombre et reflets, miroir et glace

Nous l'avons fait remarquer précédemment : les éventuels rappels aux proches perdus de Gilbert apparaissent à chaque fois derrière une vitre, qu'ils soient animés ou non – la première apparition du petit-fils de Gilbert, seul rescapé de l'accident donc seul lien physique avec ce qui n'est plus, est filmée à travers la vitre d'une fenêtre. Gilbert lui-même, en dehors du *quatrième mur* impalpable qui sépare la scène de théâtre des spectateurs, apparaît très souvent à travers une vitre, majoritairement lorsqu'il se trouve en ville. Dès lors s'instaure une idée de frontière, celle qui sépare le passé du présent, laréalité de la fiction, la vie de la mort.

Gilbert apparaît très souvent derrière la vitre du café, à sa table habituelle qui se trouve près de la baie vitrée : la première fois, on ne distingue pas tout de suite cet élément limpide, c'est notre cerveau qui fait l'analogie car même si l'appareil est logiquement situé *a l'extérieur*, les bruits associés à l'image (discussions, raclements de

65 *Cinéma 2 : L'image Temps.* Paris : Editions de Minuit, 1985. p 97

chaises, claquement des tasses, froissement des journaux) proviennent de *l'intérieur* du café. Le même phénomène se produit lorsqu'il s'arrête devant la boutique de tableaux et qu'il attire l'attention de la vendeuse qui vient le rencontrer dehors : l'appareil se situe logiquement à *l'intérieur* de la boutique mais les bruits associés à l'image sont ceux *de l'extérieur.* Dans les deux cas, alors que les personnages entretiennent une conversation, il est impossible d'en saisir le sens autrement qu'en lisant sur leurs lèvres. Il se met alors en place une étrangeté, un doute, car on se sent comme explorant les deux « au delà » d'un monde, deux « au delà » qui se ressemblent, qui sont juxtaposés, qui sont visibles d'un côté comme de l'autre mais qui sont impalpables, insaisissables, insonores.

Juste après la séquence Gilbert se perd dans la contemplation du tableau et on saisit son reflet dans la vitre qui apparaît par sur-impression sur la scène de Vettriano : un reflet dans une vitre vous dématérialise, vous rend transparent, *spectral.* C'est comme si Gilbert voulait rejoindre physiquement cette scène, et que juste au moment où l'effet de miroir allait le lui permettre, le plan suivant l'en empêchait...mais Gilbert continue sa promenade en ville pour offrir son reflet à celui d'un mannequin dans la vitrine d'une boutique de vêtements. Le mannequin est cadré en plan rapproché épaule de telle sorte que l'on ne peut savoir s'il est vêtu ou non ; son aspect anthropomorphe rappelle cette étrangeté liée aux automates et aux statues que nous avons déjà évoquée en même temps qu'une sorte de buste mortuaire se dressant sur une tombe, sinon un corps dépourvu de vie.

Nous disions précédemment que les yeux étaient le miroir de l'âme ; ils sont déjà simplement un miroir. Comme Emma Bovary et Ema Païva sont décrites à travers le regard des autres dont elles s'abreuvent, Gilbert se reflète en permanence dans le regard de ses spectateurs lorsqu'il est sur scène ou dans celui de ses admiratrices, comme les deux jeunes femmes qui lui demandent un autographe dans la rue au début du film. Durant les représentations théâtrales un contre-champ régulier de la scène montre la salle – comble – et ses centaines de paires d'yeux rivés sur les comédiens : cela ne dure qu'une seconde ou deux. Cependant, pour une des répétitions sur le plateau de cinéma, un contre-champ de Gilbert répétant cadre le réalisateur incarné par John Malkovich, à travers les yeux duquel on voit la scène : dans son article sur le film, Franck Curot indique qu'il dure quatre minutes et trente cinq secondes et cite Oliveira en le sens que d'après le réalisateur, le plan de John Malkovich constitue le « reflet de la scène ». Ainsi,

durant plus de quatre minutes un ersatz du personnage de Gilbert Valence nous est donné à voir à travers un regard tandis qu'il se désagrège progressivement. Comme Ema dans sa robe jaune, devant tout le monde, Gilbert dans son manteau jaune se ridiculise finalement, devant tout le monde.

Gilbert Valence et Ema Païva sont montrés dans plusieurs rôles différents alors que la transformation est déjà opérée. Malgré tout, dans les deux films, nous assistons à une transformation en direct du personnage qui met ses accessoires et son masque : ces deux scènes sont d'autant plus importantes qu'elles marquent le début de la fin des deux personnages.

Pour Ema il s'agit de cette fameuse scène que nous avons déjà évoquée et qui suit les obsèques de sa tante. Le personnage se tient devant une *glace à trois faces* qui démultiplie son reflet et donc sa personnalité, et même le déforme puisque deux des miroirs sont inclinés – la présence de la photo de sa mère dans la coiffeuse peut même tenir lieu d'une quatrième personnalité. En moins d'une minute Ema essaie différentes coiffures, différents chapeaux, différentes poses devant ses miroirs, s'exposant ainsi à la fois *vraie* et *fausse*, sincère ou joueuse, se dédoublant pas moins de dix-huit fois si l'on compte toutes les variations de « costumes » qu'elle tente en se regardant profondément selon une réalité reflétée : transformée par le miroir, puis re-transformée par ses propres yeux qui la contemplent.

Pour Gilbert, c'est dans une seule glace que s'opère une longue transformation de presque quatre minutes durant laquelle une maquilleuse et un accessoiriste lui font profondément ressentir sa vieillesse en l'affublant d'une perruque aux cheveux plus longs, moins blancs et moins dégarnis et d'une moustache mais aussi en colorant son teint sans doute jugé trop pâle. Si le personnage d'Ema se contemple avec satisfaction comme une sorcière bien connue défiant son miroir de nier sa beauté, le personnage de Gilbert détaille avec un étonnement qui se mue en lassitude ce physique qui ne lui appartient plus ; encore une fois il s'agit de la réalité reflétée, transformée par le miroir puis interprétée de manière peu optimiste par Gilbert qui pose sa tête dans son menton.
Cette transformation était la dernière : elle prouve qu'aucun costume ne peut plus dissimuler la vérité d'une existence qui, ennuyée de tourner en rond, finit par s'effriter. C'est d'ailleurs à travers le regard de quelqu'un, son petit-fils, que Gilbert disparaît du

champ : le plan final est celui du petit-fils immobile, perdu dans le vague, dont les yeux reflètent encore les dernières seconde de vie de son grand-père.

La ritournelle des lieux hantés

A la fois spectre et fantôme, Gilbert est avant tout, dans une grande majorité du film, un esprit. Nous nous sommes longuement attardés sur la routine qui s'installe dans la vie de Gilbert et qui, malgré son caractère redondant, lui permet de poser des habitudes auxquelles il peut potentiellement s'accrocher pour tenir le coup suite à la perte douloureuse de ses proches, avec lesquels s'est certainement envolée une partie de lui-même. Cette routine visuelle est appuyée de manière musicale par l'utilisation de l'orgue de barbarie qui, en plus de cadrer la narration en lui donnant un aspect cyclique – celui de la vie et de la mort, en fin de compte – représente ce mécanisme auquel s'adonne, chaque jour, le personnage principal de *Je rentre à la maison.*

Notre définition de l'esprit évoque le *revenant.* Le revenant peut-être considéré sous deux angles : celui qui revient du monde des morts vers celui des vivants, et celui qui revient dans un endroit qu'il a déjà visité. Les deux angles peuvent potentiellement convenir à Gilbert : métaphoriquement, Gilbert en tant que Roi vient de mourir sur scène dans la pièce de Ionesco alors qu'on vient lui annoncer l'accident qui a frappé sa famille ; on ne sait pas s'il connaissait bien la ville de Paris avant le début du film mais le fait est que durant celui-ci il revient souvent aux mêmes endroits (le café, le théâtre ou tout simplement sa maison) selon une ritournelle.

La ritournelle est d'ailleurs, elle aussi, un des « Blasons du Fantastique » de Leutrat :

> D'un film à l'autre la règle est de donner à entendre un air obsédant qui puisse remplir le rôle d'une ritournelle (…). L'effet fantastique se déplace du visuel à l'auditif.(...) Suscitant, réminiscence, sentiment de paramnésie, elle renforce les pouvoirs du cinéma : « L'émotion musicale apaise, mais après coup. Elle n'accompagne pas l'aurore, la levée du soleil, mais le crépuscule, la tombée de la nuit et l'apparition des étoiles. Elle est la porte par où les morts apparaissent en image, en esprit, aux vivants. La musique est la revenance ou la résurrection des morts, le temps d'une "petite phrase", du retour d'une "petite phrase". »[66]

66 Leutrat citant Françoise Proust *L'histoire à contretemps* p68

Nous avons abordé la musique comme réminiscence, précédemment, en introduisant l'idée d'une rupture temporelle, chez nos deux personnages. La *Sonate* dans *Val Abraham* retentit alors que Ema se tourne vers un portrait qui pris seul la représenterait éventuellement plus jeune, et pris avec le portrait d'un homme qui se trouve plus loin dans le couloir, représenterait sa mère (décédée) ; la *Valse* retentit alors que Gilbert contemple le tableau qui lui rappelle éventuellement sa fille et son gendre (décédés). Les deux musiques sont jouées au piano, considéré comme « l'instrument privilégié du fantastique »[67] d'après Leutrat. Ces petits passages musicaux permettent en effet aux personnages de voyager dans le temps, dans leur souvenirs : si le voyage dans le temps était possible, les lois de la physique exigeraient une séparation des atomes – donc une destruction momentanée – du corps humain puis une réunion de ces atomes à un autre point. Par définition les fantômes sont immatériels : est-ce cette immatérialité qui leur permettrait de voyager dans le temps, à commencer par celui qui réunit le monde des morts à celui des vivants ? Est-ce donc cette destruction successive par les souvenirs qui éloigne nos personnages du monde réel ?

Gilbert est hanté par la ritournelle et par l'image de ses proches perdus en même temps qu'il hante, à la manière d'un esprit, les lieux qu'il a déjà visités et qu'il visite, encore et encore. Dans certaines croyances, les esprits ne peuvent hanter que les endroits qu'ils ont foulé de leur vivant, l'accès aux autres lieux leur demeurant impossible : c'est étonnamment ce que fait Gilbert. D'autres mythes indiqueraient que les esprits reviennent sur Terre pour terminer une tâche inachevée qu'ils auraient commencé de leur vivant – cela suppose qu'ils soient déjà morts – pourrait-on donc supposer que quelque part, le personnage de Gilbert est déjà « mort » au début du film et que *Je rentre à la maison* explore son errance, la fin de sa tâche, jusqu'à son dénouement ? Ou alors que la dernière humiliation qu'il subit sur le plateau de cinéma est le passage d'un monde à l'autre, puisque la scène suivante dans la rue est filmée en travelling arrière quand toutes les autres étaient filmées en travelling avant, montrant ainsi le monde des morts reflet inversé du monde des vivants ?

Les personnages d'Ema Païva et Gilbert Valence subissent des transformations successives et voyagent, physiquement ou mentalement, dans des mondes et réalités

67 *Vie des fantômes* p85

qu'ils ne semblent progressivement plus saisir. Ils remettent perpétuellement en question leur identité de départ et leurs identités suivantes, ne sachant plus ou donner de la tête. Les multiples échos de leur Moi se dispersent et se réunissent différemment à chaque fois, produisant tout d'abord quelque chose de difficilement naturel, avant de glisser progressivement vers l'immatériel.

Du réel à l'immatériel :
Autopsie d'une disparition

1 – De la haine du réel : Antagonisme et Imagination ; 2 – Aux hallucinations : Cinéma et vanité de la vie, la fin de partie ;
3 – Jusqu'au néant : *Les fantômes virent à sa rencontre,* exprimer l'inexprimable

La vie est en perpétuel renouvellement, le monde se refait continuellement et, partant, une idée optimiste des choses semble se dégager ou, du moins, une attitude de foi. Par opposition à cet ensemble de personnages, anonymes en quelque sorte, qui apparaissent dans les documentaires, où se produit ce recyclage de la vie, une autre perspective intervient après *O Passado e o Presente* : celle d'une mission qui s'accomplit au niveau individuel, et qui est peut-être déjà présente dans *O Acto da Primavera.* Cette mission se projette dans l'intimité de chaque personnage pris individuellement, et non dans un ensemble de personnes, anonymes en un certain sens, comme cela se produisait, je le répète, dans les documentaires où l'on peut dire que les personnages sont, en quelque sorte, remplacés comme dans ces guerres où des foules disparaissent et se reconstituent. Ainsi, cette impression de fatalité, de mort, n'apparaît pas autant dans mes premiers films que lorsqu'il s'agit de cas individuels où les gens, en somme, marchent tout droit vers un destin sans même se corriger – peut-être parce qu'ils ne sont animés d'aucune foi – sans rien corriger de leur comportement. Il y a donc une fin vers laquelle tout le monde se précipite, et avec un comportement navrant, du moins chez certains.(...) Dans une perspective terrestre, l'individu est entraîné vers la mort, il subit une certaine décadence physique jusqu'à la mort, et, peut-être, parallèlement, une dégradation sur le plan moral et social. Ou peut-être pas. Il peut surmonter tout cela s'il est animé par quelque chose qui dépasse le monde terrestre.[68]
En fait, il y a des forces que l'homme ne contrôle pas ; il y a des courants dans lesquels l'homme est entraîné ; donc, ces aspects obscurs, presque impénétrables, interviennent dans cette marche vers l'abîme qui permet ensuite une renaissance.[69]

68 « Entretiens avec Manoel de Oliveira ». *Le Cinéma Portugais.* [Passek, Jean-Loup] Paris : Centre Georges Pompidou, 1987. p157
69 *Ibid.* p163

Les rencontres avec Oliveira dont sont issues ces deux citations se sont déroulées entre 1977 et 1982, donc avant la création de *Val Abraham (1993)* et celle de *Je rentre à la maison* (2001). Les évocations du travail du cinéaste s'arrêtent donc à *Francisca* (1981). En 1982 Oliveira n'a alors réalisé que cinq longs métrages sur la trentaine qu'il laissera derrière lui à sa disparition. On compte cependant déjà une référence au temps avec *O Passado e o Presente* (*Le Passé et le Présent),* à l'adaptation cinématographique avec *Amor de Perdição* (*Amour de Perdition,* adapté du roman de Camilo Castelo Branco*)* et même, déjà, à Agustina Bessa-Luis, auteure de *Val Abraham* et de *Fanny Owen* qui inspirera *Francisca (*dont l'un des personnages se nomme d'ailleurs Camilo, en référence à l'auteur que nous venons d'évoquer).

Notre réflexion sur *Val Abraham* et *Je rentre à la maison* fait écho aux propos de Oliveira : nous retrouvons cette idée de renouvellement et de cycle à laquelle nous nous sommes intéressés dans *Je rentre à la maison* ainsi que celle de l'optimisme qui rappelle le personnage de Gilbert Valence s'accrochant continuellement à la vie avant d'abandonner ses efforts. On retrouve aussi l'idée du destin, du courant qui emporte l'homme, et par définition la remise en question du libre arbitre que nous avons bien appuyé chez le personnage d'Ema Païva. Oliveira met l'accent sur l' « anonymat » qui est, par définition également, le fait de ne pas avoir de nom. Malgré le fait qu'ils ont un nom, même plusieurs, Gilbert et Ema demeurent anonymes parce qu'ils deviennent « personne » à force d'être « tout le monde ». Cette force que l'homme ne contrôle pas, c'est cet engrenage dans lequel nos deux personnages se plongent progressivement dans un ensemble de paradoxes : ils veulent s'y plonger, mais veulent s'en sortir, et lorsqu'ils veulent s'en sortir, n'y survivent pas. L'impression de fatalité et de mort, dit Oliveira, se manifeste quand « les gens, en somme, marchent tout droit vers un destin sans même se corriger – peut-être parce qu'ils ne sont animés d'aucune foi – sans rien corriger de leur comportement. » Cependant, nos deux personnages marchent dans toutes les directions, sauf droit : qu'est-ce qui peut donc expliquer cette « impression de fatalité et de mort », d'étrangeté, que l'on ressent auprès d'eux ?

Car si l'on analyse plus profondément les personnages et la manière dont ils apparaissent dans le cadre et la façon dont ils y agissent, il est possible de déterminer, à de nombreux moments, la fin dont ils vont être victimes.

1

Antagonisme Intérieur et Alter Ego

Nous avons déjà évoqué, particulièrement avec le personnage d'Ema, l'idée de l'Autre et l'idée d'un combat contre cet autre : Jules de Gaultier parle du personnage d'Emma Bovary comme une femme capable de « se concevoir autre qu'elle n'est. » Nous en sommes arrivés à la conclusion qu'Ema se transforme de multiples fois et que si son corps est bel et bien sur Terre, son esprit est ailleurs puisqu'il est nourri d'idéaux qui ne sont pas compatibles avec sa vie. De Gaultier évoque une « haine du réel » chez Emma qui peut tout à fait être associée au personnage d'Ema :

> Ainsi la haine du réel se confond, chez Mme Bobavry, au centre même de sa personnalité, avec le pouvoir de se concevoir autre qu'elle n'est, et les deux tendances sont si intimement unies que l'on ne saurait dire laquelle engendre l'autre. Il semble en effet parfois que la fausse conception qu'elle prend d'elle-même et des choses suffise à causer son aversion pour toute réalité. Ayant exilé de son âme tous les sentiments qu'elle est propre à éprouver, s'en étant attribué d'autres, qui sont fictifs et que, par conséquent, les réalités n'ont pas le pouvoir de susciter en elle, on conçoit qu'elle haïsse ces réalités pour cette impuissance à s'émouvoir à leur contact (...)[70]

Et il conclut la première partie de son chapitre entièrement consacré au réel comme ceci :

> Quelque manifestation de la réalité que l'on considère, il apparaîtra que cette forme quelconque doit son existence à un état d'antagonisme entre deux tendances d'une même force. Il apparaîtra que, dans tous les cas, chacune de ces tendances aspire à supprimer l'autre, afin de régner seule, qu'elle exprime cette aspiration en une suite de propositions qui se donnent pour des vérités et dont le faisceau constitue la Vérité. Il apparaîtra, qu'à supposer réalisé le vœu de l'une ou l'autre de ces tendances, ce triomphe causerait, avec la ruine de cette tendance, la suppression de toute réalité.[71]

Chez Ema comme chez Gilbert les deux tendances se devinent : la première serait celle de l'interprétation régulière d'un personnage différent, donc d'une réalité fantastique si l'on reprend l'idée du monstre qui peut prendre différentes formes ; la seconde serait celle de la réalité même, celle selon laquelle les personnages font face soit à l'ennui, soit

70 *Le Bovarysme* p19

71 *Ibid.* p158-159

à la mort. Ils sont donc partagés entre ces deux forces d'une grande puissance, de sorte que ce combat cause soit un déchirement tel qu'ils ne le supportent pas – et donc disparaissent – soit que la tendance de leur réalité fantastique l'ait emporté et donc déséquilibre l'être. Dans les deux cas, la disparition a lieu. La « haine du réel » se situe moins dans le fait que les personnages détestent purement la vie que dans celui où ils considèrent leur « jeu » comme la vie : Gilbert dit « Je ne joue pas, je vis » et Ema évoque sa relation très forte avec Ritinha « comme la vieille qui servait les Bovary ».
Ema et Gilbert construisent un entourage selon la réalité qu'ils ont choisi pour ensuite davantage s'y intégrer eux-mêmes.

Il y a à la fois combat de deux tendances *dans* le corps même des personnages mais aussi combat de deux tendances en prenant en compte que Ema et Gilbert luttent contre quelqu'un d'autre qu'eux-mêmes. Ils ont une sorte d'alter-ego, de miroir, de double, qui se manifeste sous la forme d'un autre être humain.
Chez Ema, il s'agit à la fois de Pedro Lumiares qui cherche à lui faire entendre raison, mais aussi et surtout de Narciso. Nous nous sommes effectivement attardés sur la dualité qui règne dans ces deux scènes : dans la scène où Ema discute avec Pedro, les deux personnages sont face à face ; dans la scène où Narciso joue du violon pour Ema, les deux personnages sont dos à dos. Au delà d'un jeu de miroirs nous constatons un jeu de symétrie entre les personnages dans le plan. Dans les deux scènes il se produit une prise de conscience très forte.
Le même genre de scène se produit avec Gilbert et son ami George : alors qu'ils sont dans un café en train de discuter du quotidien de Gilbert, apparaît un plan pris de l'extérieur du café : on voit alors les deux personnages à l'intérieur, chacun dans l'encadrement d'une fenêtre, séparés par un axe épais qui est celui de la façade, et qui est déjà une annonce du monde qui les sépare. Au delà du fait que les deux prénoms portent la même initiale, les deux hommes sont très proches. C'est à George qu'il revient la dure tâche d'annoncer à Gilbert la triste issue de l'accident de voiture au tout début du film. George est un messager, une onde de choc. C'est lui qui va provoquer si rapidement le sentiment de *saudade* qui va poursuivre Gilbert tout au long du film, mais c'est aussi lui, d'une certaine manière, qui va l'en sortir : il fait une première tentative avortée en proposant le script de cette série que Gilbert va refuser. C'est un échec, mais le rapprochement du script avec la vie de Gilbert va lancer le processus d'une prise de conscience. Si Gilbert avait accepté, peut-être le tournage se serait-il mal passé et le film se serait arrêté là : or, c'est après cette première entrevue que nous avons le loisir de voir

le mécanisme de la vie bien rangée de Gilbert se détraquer. La seconde proposition de casting et le choc qui en résulte pour Gilbert est donc d'autant plus violent, si violent que le film en restera là.

Exorcisme et Catharsis

Dans *Huis Clos*, Sartre dit : « L'enfer, c'est les autres ». Dans son article « De quelques figures du Mal dans la littérature fantastique : repères pour une typologie » Delphine Gachet le cite pour étayer son argument sur le double :

> Dans *Saint Genet, comédien et martyre*, Sartre écrit « Le mal, c'est ce que fait mon ennemi, ce n'est jamais ce que je fais moi-même. Les figures du mal empruntées au religieux ou à l'ésotérique dont nous avons parlé plus haut ont bien cette fonction d'extérioriser le mal, de le présenter sous le signe de l'altérité : ce qui est à définition même de l'exorcisme.
> Projeter hors de soi les puissances du mal, c'est donc s'innocenter, se placer du côté du bien. Et moins cette figure extériorisée du mal me ressemble, plus je me donne des raisons de ne pas m'identifier clairement à elle.(...)
> Les choses évidemment se compliquent dès lors que cet autre, c'est moi : dès lors que cette puissance du mal est en moi, bien plus encore qu'elle est moi, que je suis confronté à la part mauvaise du moi, à la part damnée soudain mise au jour.
> On l'aura compris, c'est à travers le thème du double, thème très ancien et largement exploité par la littérature, que cette question se pose avec le plus d'acuité.[72]

Avant de s'engager dans l'engrenage fatal de leur névrose, Gilbert et Ema passent par une période de rejet dans laquelle ils parlent par négation : à chaque fois la discussion a lieu avec « leur alter-ego » qui peut, si l'on suit le concept de Delphine Gachet, incarner également leur exorciste. L'exorcisme est « une pratique religieuse ayant pour but de chasser le démon qui a pris possession de quelqu'un » ou encore « ce qui chasse une angoisse, une douleur morale qui hante quelqu'un ». Au delà de la dimension religieuse du concept – de son vivant, Augusta se signe régulièrement en présence d'Ema – l'exorcisme est l'expulsion de quelque chose, elle consiste à faire sortir quelque chose.

On peut y faire référence de manière concrète avec le personnage d'Ema qui lors d'une scène au Vésuve où elle est habillée en dame de ménage, nettoie les escaliers en prétextant que cela « lave son âme » ce qui pourrait expliquer pourquoi elle considère Ritinha la lavandière comme un être aussi pur – car lavant son âme en permanence. Si on exorcise quelqu'un, c'est que cette personne est possédée par quelque chose, que son

72 *Modernités 29 : Puissances du mal* p215-216

âme est hantée par quelque chose – cette possession donne d'ailleurs en général un caractère très lunatique à la victime. Or il y a dans les yeux d'Ema cette lueur gênante qui pousse Carlos à agir dans « la scène du chat » comme si Ema était en train d'établir une sorte de contact malsain avec l'animal que son mari se serait pressé de rompre. Ema attise la possession de ce brasier qui l'habite dans la scène avec Pedro, mais lorsque le tisonnier prend la forme d'un archet de violon, elle ne peut le supporter, comme si le morceau de musique était une prière musicale qui faisait remonter ses vieux démons.

Pour Gilbert le concept est un peu plus compliqué puisque si nous suivons notre réflexion, c'est lui, par sa condition de fantôme qui hante les lieux qui l'a déjà visités. Cependant, Gilbert est ce qu'Ema n'est pas : un acteur de théâtre de métier. Par définition, l'exorcisme est une purification : en théâtre, on utilise la notion de *catharsis*. Celle-ci s'applique davantage au spectateur qui, en s'identifiant au personnage vivant des moments tragiques, se dégoûte de ce qui les a provoqués. C'est un concept très utilisé dans le théâtre tragique. C'est aussi une méthode thérapeutique, appelée communément « thérapie du tunnel » qui consiste par plusieurs expériences psychologiques à amener des émotions refoulées à un état de conscience de sorte que le sujet s'en libère. Le jeu en théâtre et au cinéma pour Gilbert pourrait mener à cette catharsis, à cet exorcisme, qui atteint son point de rupture sur le plateau de cinéma. Etant donné que George est l'agent de Gilbert on peut considérer qu'il est l'exorciste de ces émotions provoquées par la mort des proches de Gilbert qui le sont, nous l'avons dit, jamais pleinement exprimées. Cependant c'est autant son manque d'expression qui le rend vide et fantomatique – on dit d'ailleurs « Cervelle inoccupée, le diable y trouve tente dressée - que la prise de conscience des émotions correspondantes qui le conduit à disparaître définitivement.

De la même manière que Yannick Mouren déclare « Nous savons avant qu'elle ne prenne sa décision qu'Ema va se suicider. »[73] Nous savons, contrairement à ce que nous avons dit précédemment, avant que Gilbert monte les escaliers, qu'il va disparaître. Il suffit de constater le combat que les personnages mènent avec eux mêmes et avec les autres, avec cette forme de possession contre laquelle ils luttent et paradoxalement, avec laquelle ils se complaisent, échappant aux tentatives d'exorcismes de leurs amis jusqu'à, lorsqu'elles sont un succès, y succomber.

73 « Du Roman au Film – La Lettre, Val Abraham ». *Manoel de Oliveira.* p258

2

Vanité de la Vie et Nature Morte

Pour Oliveira, dès le début de toute chose, il y a la conscience d'une mort. Toutes les choses ont un début et une fin, qui est enclenchée quand la machine se met en marche, à commencer par la vie. Oliveira fait preuve d'une certaine vanité à ce sujet : la vanité est un type de nature morte qui insiste sur la vie humaine et son caractère éphémère. Dans la vanité, par définition, tout est vain :

> L'agonie commence au moment où nous naissons. C'est une lutte constante, permanente. Le mot « agonie » nous vient des Grecs. Il s'applique à la lutte et aux athlètes. Dès que nous venons à la vie, la mort nous accompagne pour ne pas laisser passer la moindre occasion. Elle est terrible, impitoyable.(...) S'il y a une peur, c'est la peur de la vie pour ceux qui restent (…) car la vie est dangereuse. Elle réserve des guets-apens, des pièges. Alors, il faut bien se défendre.[74]

La vanité et l'agonie sont deux termes, deux concepts, qui s'apparentent à nos deux personnages. La mort, à partir du moment où elle intervient, est omniprésente dans tous les aspects de la vie de Gilbert Valence et Ema Païva. Dès lors, ils mettent en place leur lutte, parce qu'ils semblent prendre conscience qu'ils sont en train de perdre quelque chose, que le sol est vacillant sous leurs pieds : ce sol, c'est leur identité, leur repère, dont une partie s'est échappée avec la disparition d'un ou plusieurs proches, révélant une instabilité qu'il leur appartient de combler. Pour la combler, il faut retrouver un équilibre, et contrairement à ce que l'on peut parfois penser, l'équilibre se situe tout d'abord dans le mouvement. Ce mouvement, c'est la lutte perpétuelle dans laquelle les deux personnages s'engagent tout en comprenant peu à peu, malgré le fait qu'ils le nient, qu'elle est vaine, qu'ils sont suspendus au dessus du vide : le vide de leur identité. Dès lors que cette dernière subit une première remise en question concrète par la perte d'un proche, d'un repère, elle va tout doucement commencer à s'effriter au rythme des allers-retours, du changement de rôle, de l'inversion des opinions.

La vanité, nous l'avons dit, est un type de nature morte en peinture. Il s'agit d'insister sur le caractère éphémère de la vie : dans une vanité, il y a donc presque toujours présence d'un marqueur de temps (la bougie qui brûle et fond, le sablier, la

74 *Conversations avec Manoel de Oliveira* p36

fleur qui fane) et d'un marqueur de la finalité de la vie, donc l'os du corps, très souvent le crâne humain. Nature morte signifie absence d'élément vivant. Nous avons déjà évoqué l'aspect pictural du plan chez Oliveira, de par la fixité de son point de vue et l'agencement millimétré des éléments du plan.

Dans *Je rentre à la maison*, rares sont les plans dans lesquels interviennent uniquement des éléments inanimés, mais ceux qui interviennent le font à un emplacement stratégique de la narration : nous avons notamment évoqué le tableau et le mannequin. D'une certaine manière, *Je rentre à la maison* s'ouvre sur une nature morte. Le premier plan, qui dure huit secondes, montre les coulisses alors qu'en hors champ – donc sur scène – se mêlent les rires des spectateurs, la voix de Gilbert Valence en Roi et la voix de Catherine Deneuve en Reine. Pendant ces huit secondes nous contemplons en plan de demi ensemble un amas de costumes suspendus à des cintres, un fauteuil et des éléments de décor sur la droite, un paravent sur la gauche. Avancé par rapport au reste de l'environnement, un mannequin de couture, de forme féminine, dépouillé projette son ombre de profil grâce à la lumière qui vient de la scène. C'est ici la première preuve d'étrangeté dans le film puisque d'ordinaire, les mannequins de couture présentent uniquement le buste, la taille et les hanches : ils n'ont ni jambes, ni bras, mais surtout, ils n'ont pas de tête. Ils n'ont donc pas de visage, si ce n'est cette proéminence, imitation de colonne vertébrale qui leur confère un caractère inquiétant. En peinture, le mannequin est omniprésent dans l'œuvre du peinture surréaliste De Chirico dont il constituait la phobie, car ses parents travaillaient dans la couture. Il n'a depuis cessé d'en peindre tout au long de sa vie, réalisant notamment un de ses tableaux les plus célèbres : *Les Muses Inquiétantes*. Ce tableau évoquant à la fois le vide, le rêve et le silence, s'inscrit dans le courant de la peinture métaphysique, qui invite à l'expression à travers le rêve et les mythes. Dès le début de *Je rentre à la maison* il y a ainsi une sorte de message d'étrangeté et de mystère véhiculé par le mannequin qui se dédouble dans le champ grâce à son ombre : Oliveira dira d'ailleurs « Le fantastique est l'ombre de la réalité. »[75]

Deux natures mortes particulièrement précises interviennent également dans *Val Abraham.* Nous avons déjà évoqué celle qui se présente durant la conversation entre Carlos et le père d'Ema alors que le premier se plaint au second des absences répétées

75 *Conversations avec Manoel de Oliveira* p52

de sa femme. Un plan nous montre alors sur une table basse, sur un napperon blanc, un vase comportant deux fleurs roses épanouies et une statue de fer représentant une énorme mouche : alors que Carlos insinue qu'Ema ne voit même pas grandir ses filles, il est possible d'assimiler les deux fleurs aux filles en question – l'une d'elle, à la « fleur de l'âge » est en effet enceinte - et cette mouche à la carapace de métal qui se fait remarquer par son absence et qui vole sans arrêt, sans qu'on ne puisse la saisir, au personnage d'Ema. Ema qui se forge une armure de mots, mais qui au fond, au plus profond d'elle-même, semble vide. Dans la scène précédente, une autre nature morte intervient : Ema vient de quitter Pedro Lumiares qu'elle a tenté de séduire avec insistance, en vain. Sa femme, qui s'occupait des fleurs en arrière plan, vient poser sur une table basse fissurée à l'aspect miroir la pince coupante dont elle se servait, la barrette qu'Ema a oublié en se détachant les cheveux dans une tentative de séduction, et un livre intitulé *A Muralha (La Muraille)* ; dans un coquillage tenant lieu de cendrier repose le mégot de la cigarette d'Ema. Tous ces objets semblent former un portrait du personnage : la femme d'apparence inaccessible et insensible, dont la fumée de la cigarette l'enveloppe comme la fumée des sortilèges enveloppe une sorcière, qui joue de ses charmes pour tenter les hommes, qui casse subtilement les liens sur son passage comme une pince coupe les branches, et dont la fierté narcissique vient, par le refus de Pedro, de se fissurer.

Fin de Partie : Echec et Mat

Lors d'un entretien avec *Les Cahiers du Cinéma,* quand Oliveira déclare : « Le fantastique est l'ombre de la réalité », ses interlocuteurs répondent :

> Ce sont des choses qui émanent du corps, de la réalité. En fait, vous être vraiment des deux côtés de la réalité, celui de l'enregistrement et celui de l'imagination. Mais de façon absolue, sans demi mesure. Ce que vous voulez filmer ce sont les corps, de façon très directe, des corps de cérémonie, des corps qui disent un texte, des corps sous l'emprise des passions, des corps qui agonisent. C'est la base matérielle de votre univers, indispensable. A partir de là, tout ce qui émane des corps vous intéresse, toutes les sécrétions, que ce soient des humeurs, des fièvres, des sentiments, mais aussi des visions, des rêveries ou des croyances. Votre univers fantastique est très corporel c'est un prolongement mystérieux du corps de vos personnages.[76]

76 *Idem*

Plus loin dans l'ouvrage, dans un chapitre intitulé « De la littérature au cinéma », Oliveira précise :

« Le cinéma, avec le son et la couleur, s'approche du réalisme mais je crois bien tout de même qu'il restera pour toujours immatériel et fantasmagorique. (…) il ne perdra jamais son signe onirique. »[77]

Il y a dans *Val Abraham* et dans *Je rentre à la maison* un fantastique « corporel » qui réside dans la simplicité humaine des personnages principaux, dans ce qui frappe chaque jour l'humanité : la passion, les humeurs, les sentiments, les rêves et bien sûr la mort. Ce qui rend Ema et Gilbert « fantastique », c'est la façon dont Oliveira porte attention, comme avec un microscope à leur fin de vie, à la façon dont ils vont lutter jusqu'à ce qu'ils disparaissent définitivement du champ. C'est à travers la vitre, le miroir, la fumée, le reflet. C'est à travers le rêve, les sentiments, la musique. C'est à travers le mouvement des personnages dans le champ et dans la narration tout entière. Ema et Gilbert subissent une diffraction – pour reprendre le champ lexical du spectre – qui va les éloigner progressivement de la réalité même, et donc d'eux-mêmes. On regarde à la loupe une fin de vie qui se profile de plus en plus concrètement, comme on regarde la défaite progressive d'un jeu.

La mort de Ema et Gilbert est suspendue pendant plusieurs dizaines de minutes jusqu'à leur disparition totale.

« Il n'y a plus de biscuits. » répond sèchement Ema à son père lorsque celui-ci veut inviter Carlos à rester davantage quand il vient leur rendre visite. Un curieux écho à *Fin de Partie*, dont on a évoqué l'auteur, Samuel Beckett, en introduction pour parler de cette identité qui s'effrite et se perd. *Fin de Partie* est aussi une démonstration de ce temps suspendu juste avant la fin, juste avant la fin d'un jeu, dans lequel les habitudes tentent vainement de demeurer avant de se détraquer une par une (les calmants, les biscuits, les dragées...qui n'existent plus à la fin). Pour Gilbert et Ema, fini de jouer : de jouer un rôle dans sa vie, de jouer un rôle au théâtre, de mentir aux autres, de se mentir à soi-même. A partir de la mort du proche, les possibilités de jeu se réduisent, encore et encore, jusqu'à se réduire à un seul lieu : la maison ; la sienne pour Gilbert, le Vésuve

77 *Ibid.* p92

pour Ema. Dès le début, tout pourrait être déjà terminé, mais la mise à mort semble avoir raté. Gilbert et Ema ne semblent pas accessibles par la mort du ou des êtres qu'ils aiment. Ema, tour à tour, récupère et perd : elle prend l'étui à cigarillos de Osorio, laisse sa barrette chez Pedro, d'abord des éléments purement matériels, puis des morceaux de cette identité trop de fois transformée : comme on gagne des pions en jouant aux échecs avant de perdre les siens. L'action de *Je rentre à la maison* et *Val Abraham* débute au commencement de la lutte, au stade de « survie » des deux personnages pour se sortir de cet engrenage qui se referme doucement sur eux, qui leur serre la cage thoracique jusqu'à ce qu'ils ne puissent plus respirer. Les deux personnages cherchent constamment un air nouveau, cet air qui leur donnera leur souffle d'existence qui leur permettra de sortir de cet entre-deux mondes, de ce temps qui s'étire à l'infini. Et là, le fantastique prend place dans ce combat subtile qu'ils organisent à la fois contre leur disparition, et contre eux-mêmes, comme La Mort défiant le Chevalier aux échecs dans *Le Septième Sceau,* en proposant ni plus ni moins comme enjeu, que sa vie sauve.

3

« Les fantômes vinrent à sa rencontre. »

> Nous existons avec tout ce qui est autour de nous, qui existe autour de nous et que nous ne voyons pas.
> *N'est-ce pas lié à l'esprit qui reste après la mort ? Votre maison serait un peu la trace matérielle de votre esprit. Ce qui restera de vous après votre mort.*
> Oui, c'est le côté immatériel. C'est une façon de fixer l'esprit. Nous avons la sensation que ça restera pour toujours. Mais les films s'abîment. Tout s'abîme. Cette idée est terrible. Tout va finir. Même le monde.(...) Tout finit. La matière n'a pas d'importance. C'est l'esprit qui en a. Alors tout s'en va. L'art est une chose mondaine ; il n'y a pas là de sainteté. C'est de la vanité. La vanité accompagne toujours l'homme. Elle le stimule, parfois. La vanité du bien est une qualité parce qu'elle nous stimule pour les choses bonnes. La vanité, l'orgueil, tout ça, c'est la plus terrible des choses.[78]

On note ici l'importance du spirituel et de l'immatériel chez Oliveira, mais surtout de la maison comme trace immatérielle de l'esprit, ce qui peut paraître paradoxal étant donné

78 *Ibid.* p59

qu'une maison est un élément physique dans lequel Gilbert Valence entre à la toute fin du film. La maison peut alors être perçue comme ce témoin physique de l'esprit qui s'en est allé, comme une pierre tombale est la manifestation physique de ce corps enfoui sous terre qui s'est détérioré au fil des années. En terme de découpage des plans Gilbert et Ema ont un rapport de temps très proche avec la maison avant leur mort : Gilbert y entre, Ema en sort – et ce n'est même pas la sienne, c'est celle d'Osorio. Quelque soit la façon de franchir le pas de la porte, on retrouve le même schéma du personnage vers l'immatériel : il y a une sorte d'élévation dont le caractère est dans les deux cas renforcé par la place du point de vue.

Gilbert monte les escaliers qui le mènent à sa chambre selon un plan en contre-plongée qui laisse contempler toute la hauteur de l'escalier qu'il gravit avec la plus grande difficulté. Ema quant à elle se promène dans l'orangerie selon ce rapport étrange avec le point de vue qui, se déplaçant en travelling arrière et en légère contre plongée, donne l'impression que le personnage est en train de s'élever dans les airs. Nous contemplons les deux personnages de bas : malgré la différence de procédé, l'impression générale est la même, il y a cette sorte d'élévation mystique qui n'a pourtant aucune portée fantastique concrète puisque visiblement, les deux personnages sont sur terre, ils ne volent pas. Les deux personnages s'élèvent alors que quelques secondes plus tard, arrive la chute : imaginée pour Gilbert, réelle pour Ema. Cette dernière traverse le ponton, trébuche sur la planche pourrie, et plonge dans l'eau : sa conviction ainsi que son infirmité ne lui permettront pas de remonter et elle en est parfaitement consciente. Gilbert dit, alors qu'il est encore sur le plateau de cinéma, qu'il va se reposer : cela laisse penser qu'il va s'écrouler sur son lit une fois qu'il aura atteint le sommet des escaliers. Il y a donc élévation, puis chute. Et dans les deux cas, un plan fixe suit la disparition : celui de l'eau encore ondulante dans laquelle Ema s'est laissée tomber, et celui du petit fils de Gilbert qui contemple en contrechamp l'escalier désormais vide. Entre le moment où les deux personnages passent la porte et le moment où le noir final survient, il s'est

écoulé deux minutes et trente secondes dans *Val Abraham* et seulement une minute et dix secondes dans *Je rentre à la maison,* alors cette dernière scène s'étire : Gilbert s'arrête juste avant de passer la porte, épuisé, et au milieu de la montée des escaliers. Les pas qu'is fait sont terriblement lourds comme s'il se sentait attiré par le sol, et le plan final sur Serge, le petit fils, ne dure pas moins de trente quatre secondes, trente quatre secondes pendant lesquelles il va seulement s'appuyer à son tour contre le chambranle de la porte et laisser tomber son regard dans le vide. Alors que la scène finale de *Val Abraham* est deux fois plus longue, elle apparaît d'une étonnante fluidité par rapport à la scène finale de *Je rentre à la maison* : il n'y a pas un seul temps mort, Ema traverse l'orangerie, monte sur le pont et tombe ; même après sa chute, l'eau continue de bouger.

Chacun des deux personnages *traverse* quelque chose avant de disparaître. Ils traversent le bord du champ, quittant la réalité cinématographique, mais aussi un élément du décor, quittant la réalité narrative. Il y a donc une *frontière* entre deux réalités. La frontière est un des « Blasons du Fantastique » de Leutrat, elle aussi. Pour appuyer son argument, il prend l'exemple du vampire qui est à la fois mort et vivant et en tire cette conclusion selon laquelle, sans la frontière, le fantastique semble compromis :

> La notion de frontière est donc fondamentale dans l'organisation de l'espace de ces récits, qu'ils soient des œuvres littéraires ou cinématographiques. Sans frontière, sans limite, pas de fascination de l'autre, pas de transgression non plus. Toute topographique « fantastique » comporte un domaine dont il ne faut pas s'approcher, un territoire tabou dans lequel pénétrer entraîne les pire désagréments.[79]

Hors champ, Ema traverse l'eau et la porte ; visiblement, elle traverse autre chose : cette nature avec laquelle elle fait communion depuis le début du film. L'orangerie la ramène à ses souvenirs de jeunesse, à sa virginité, nous indique la *voix over,* mais surtout juste avant de traverser le ponton, elle passe sous un saule pleureur. Elle traverse, avant de disparaître, une sorte de rideau végétal, dont les milliers de branches souples semblent

79 *Vie des Fantômes* p58

former un entrelacs de limbes, une véritable frontière entre la réalité et l'Enfer. Au bout du ponton, un bateau, qui demeure dans le champ après qu'Ema l'ait quitté, semble l'attendre, ainsi que la barque de Charon conduisant les morts sur le Styx. On entend même les notes lancinantes de la musique autrefois jouée par son reflet maléfique, le violoniste Narciso.

Mais Ema quitte la réalité avant de l'atteindre, comme si elle se suspendait définitivement entre deux réalités. Ema est comme ce chat noir qui traverse le pont dans la nouvelle de Joyce pour rejoindre le Diable et comme le personnage principal de *Nosferatu le Vampire* de Murnau, qui traverse le pont pour rejoindre le manoir de Nosferatu, suivi par le célèbre carton « Et quand il eut passé le pont, les fantômes virent à sa rencontre. » Leutrat le cite dans son paragraphe sur la frontière, en tant qu'un « emblème du franchissement fatidique, celui qui fait passer de l'autre côté du miroir, dans l'autre monde. L'existence du récit fantastique est suspendue à ce franchissement. »[80] Et Ema traverse bel et bien un miroir, celui, liquide, de la surface de l'eau dans laquelle elle disparaît à jamais.

Exprimer l'inexprimable

La disparition de Gilbert en tant qu'être humain produit un écho par rapport à la disparition du Roi dans *Le Roi de Meurt* représenté au début du film. Dans plusieurs mises en scène, comme celles de Jorge Lavelli au Théâtre de l'Odéon en 1976, le personnage du roi interprété par Michel Aumont disparaît dans le sol de la scène en tendant désespérément les bras vers le ciel, comme s'il était aspiré par des sables mouvants. Dans la mise en scène de Oliveira au début de *Je rentre à la maison* la dernière scène que l'on aperçoit avant que le point de vue ne passe dans les coulisses, le personnage du Roi s'assoit sur son trône et on imagine qu'il meurt ainsi : on imagine également que Gilbert va mourir de la même manière. Mais on ne voit ni la mort du Roi, ni celle de Gilbert : difficile, ceci dit, d'exprimer physiquement quelque chose qui est une abstraction, telle que la mort ou le néant...hormis par un noir, qui dans le film intervient de très longues secondes après la disparition du cadre du personnage, ce qui laisse penser que le moment de sa mort coïncide avec le moment, brutal, du noir.

C'est en effet la lumière qui importe Ionesco dans ses indications scéniques dans

80 *Ibid.* p59

Le Roi se meurt comment dans *Je rentre à la maison* la scène de la mort du Roi se déroule dans le silence formé paradoxalement par les bruits de l'extérieur qui se confondent sourdement, un silence qui dans le film est presque gênant, et qui donne une force absolue au regard de Serge qui s'éteint, comme on éteint la lumière de la vie. Le Roi disparaît dans « une sorte de brume » et dans une « lumière grise » tout cela « très progressivement. » Cela rappelle la disparition du personnage principal de *Fin de Partie*, Hamm, qui assis sur son fauteuil roulant comme sur son trône, est interrompu dans son discours final par les « Un temps » redondants de la pièce, avant de se taire et de recouvrir son visage d'un vieux mouchoir. De la même manière, Gilbert disparaît progressivement. Chaque marche montée avec difficulté est une seconde de moins qui le sépare de la mort et il fait deux longues pauses, par fatigue ou par hésitation. Comme s'il écoutait son cœur, s'assurant qu'il battait toujours. Peut-être par prise de conscience de ce qu'il attend et de ce qu'il va chercher : le repos éternel.

Avant de rentrer dans la maison, Gilbert s'arrête à la frontière, frontière de la vie, porte vers la mort, miroir vers l'autre réalité. Le panneau est en effet vitré, et lorsque Gilbert s'appuie sur le chambranle de la porte entrouverte, son reflet fantomatique lui est renvoyé avec la vérité de ce qu'il est : un homme vieux, fatigué de jouer, tellement épuisé qu'il n'a même pas eu le courage d'enlever son dernier costume, et qui éprouve le plus grand mal à gravir les quelques marches du perron, contrairement à son petit fils qui arrive en courant et sautillant, pour rattraper le battant de cette frontière encore ouverte alors que son grand père est déjà en train de disparaître. Contrairement à Ema, Gilbert n'a pas été averti de la présence de cette frontière : parce qu'il la connaît déjà. Elle se profile depuis le début du film à travers la mort de ce Roi, à travers ce *quatrième mur* théâtral qui est aussi cette frontière invisible qui le séparait de la réalité, à travers ces multiples vitres qui en plus de le séparer de la vie lui renvoyaient chaque jour son reflet vieillissant. Si Ema rappelle le chat noir de Joyce, Gilbert, après avoir été lié à *Ulysses* en rappelle *Les Morts*[81]. A propos de ce plan, Jean-Claudes Guiguet déclare : « Avec ce plan suspendu dans le temps, nous sommes enveloppés par une douceur consolante comme tout ce qui suggère que notre monde n'est peut-être pas le seul. »[82] Et c'est peut-être parce que le petit fils de Gilbert a conscience de cela qu'il n'exprime aucune émotion, si ce n'est ce recueillement serein, bercé par l'environnement sonore de

81 Parallèle mis en exergue par Robert Bonamy, « Le fond sonore au cinéma », Filigrane [En ligne], Numéros de la revue, Traces d'invisible.

82 *Ibid.*

cette absence nouvelle.

> Dans *Val Abraham*, Carlos ne se tue pas, mais il ne peut survivre à Ema. Et Ema ne peut se survivre à elle-même. Ema est un cas très particulier. A la vérité, je vois en Ema de *Val Abraham* deux femmes : une tournée vers la fascination illusoire du monde, l'autre vers la transcendance, la poésie d'une éthique romantique où l'amour doit être comme un dieu très respectable.(...) Lorsqu'[on] meurt de maladie, [on est] déjà mort d'amour. (…) On peut dire que la mort est née avec l'amour. Si on ne peut pas naître sans l'amour, c'est l'amour qui donne la mort.[83]

> C'est la mort au cœur de la vie, dont, seule, la « Grâce », la confiance en Dieu, peut nous délivrer. Pourtant, force est de constater que ce non-goût de la vie, cet enfermement en soi, existe bel et bien, et il faut même essayer de comprendre en tant qu'expérience humaine cette étrange maladie de langueur du corps et de l'âme.[84]

Les personnages de Gilbert Valence et d'Ema Païva ont vécu toutes leurs expériences qu'on nous donne à voir avec la mort dans la vie. Dès le début du film, quelque part, leur esprit est déjà ailleurs, mais leur corps demeure. Ils sont portés par leurs habitudes et leurs souvenirs, l'amour pour ceux qui ont existé – pour Gilbert – et ceux qui n'existeront jamais – pour Ema. En eux se confrontent ces morceaux d'eux-mêmes qui se détachent les uns des autres sans parvenir à s'unir de nouveau. Tout le long des deux films apparaissent des messages, des indications que la réalité qu'ils vivent n'est plus tout à fait celle de ceux qu'ils côtoient et que cette mort qui les hante ne peut leur permettre de vivre comme ils l'entendent. Gilbert et Ema vivent de mort, et meurent d'amour. C'est lorsqu'ils lâchent prise qu'enfin, ils se transcendent, traversant la frontière de la réalité dans une ultime et définitive transformation, atteignant peut-être enfin, dans l'immatérialité, ce moi-même, cette identité qu'ils n'ont cessé de chercher.

---

83 *Conversations avec Manoel de Oliveira* pp102-103

84*Mythologie de la Saudade* p28

CONCLUSION
Âmes Tourmentées, Âmes Transcendées

Le 2 Avril 2015, durant la rédaction de ce mémoire, disparaît en pleine activité Manoel de Oliveira. Deux jours de deuil national sont décrétés au Portugal, trois pour la ville de Porto, où il s'est illuminé le 11 décembre 1908, puis éteint cent-six ans plus tard. Sa famille cinématographique se réunit à ses obsèques, les *Cahiers du Cinéma* publient trente-quatre pages d'hommages au cinéaste, parmi lesquels figurent notamment une lettre de Leonor Silveira, et de Luís Miguel Cintra, respectivement Ema et Carlos Païva dans *Val Abraham* ainsi qu'un entretien avec Valérie Loiseleux, monteuse d'une grande partie des films de Oliveira, tels *Val Abraham* ou *Je rentre à la maison.*
Trois témoignages qui sont des sources inestimables pour conclure notre réflexion.

En prenant appui sur le concept de la crise du personnage nous avons posé des hypothèses d'intégration des notions sur le roman et le théâtre, et que nous avons pu vérifier dans le domaine filmique par la suite. Nous avons insisté sur la complexité du personnage d'Ema, entre son caractère d'une mélancolie romantique, et le réalisme presque naturaliste des bases de sa famille sur lesquelles elle s'élève dans un libre arbitre total. Il en résulte, au fil de la narration, un être perdu entre son passé et son présent, dont l'absence visible d'avenir heureux la pousse à disparaître. Dans son article consacré au cinéaste, Jean-Philippe Tessé des *Cahiers du Cinéma* évoque le personnage comme « l'héroïne incomparable (…) qui en bonne « Bovarinha », est sujet et objet de discours, mais qui est aussi un nœud pulsionnel.(...)La pulsion est comme un défaut dans la cuirasse. C'est un vacillement(...). »[85] Ema Païva est à la fois tout et rien, tout le monde et personne, à la fois pour les autres et pour elle-même, cet état d'âme « qui balance ».

Nous avons ensuite évoqué ce double masculin, ce prolongement de l'errance qu'est Gilbert Valence, personnage théâtral sans substance qui semble incapable de se fixer sur sa véritable identité. Cette dernière, à chaque fois qu'elle a l'occasion d'être

85 « L'homme et sa circonstance » *Cahiers du Cinéma Mai 2015 n°711* p84

montrée, notamment par le biais du visage, se dissimule derrière un contre-champ, un pivot, une main, comme un Vampire se cacherait de la lumière. Gilbert est à l'image de cet « impersonnage » de Jean-Pierre Sarrazac, qui se met en question, subit peu à peu une perte d'identité dans un « devenir-fantôme », devient étranger à lui-même, incarnant une humanité multiple dans un « drame-dans-la-vie » qui le transcende. Diamant identitaire, personnage a la géométrie variable, il se rapproche de cette « image-cristal » que Gilles Deleuze déploie de l'acteur de théâtre, déchiré par des impulsions, habité par cet étrange sentiment portugais de la *saudade* malgré sa nationalité française. Jean-Philippe Tessé décrit d'ailleurs cette émotion comme « le point de fuite par lequel s'engouffre tout son cinéma [celui de Oliveira], même dans son versant intime. »[86]

Nous avons enfin supposé que pour nos deux personnages, si proches et si différents à la fois, la vie était une sorte de jeu – jeu des masques, jeu de rôle, jeu d'échecs – où Ema et Gilbert étaient mis à l'épreuve notamment par la perte d'un être cher. Ils trompent les autres en même temps qu'ils se trompent eux-mêmes par le discours quotidien qui fait un curieux écho – et inversement - au discours de théâtre, de cinéma, ou du chant. Il semblerait que leur échec soit presque prévisible depuis le début de la narration, alors qu'ils se perdent un peu plus à chaque fois qu'ils tentent de se (re)saisir. Le personnage d'Ema disparaît délibérément, voyant que sa recherche du bonheur pourrait se poursuivre pour l'éternité sans qu'elle ne soit pleinement satisfaite. Le personnage de Gilbert perd les piliers principaux de sa vie en la personne des membres de sa famille. Il ne peut assumer lui-même la place de *pilier* pour son petit fils, et l'acteur qui l'interprète sera confronté à ce rôle similaire dans *Habemus Papam* de Nanni Moretti, dix ans plus tard.

La figure de la mélancolie, qui domine la vie des personnages dans la narration, se manifeste également dans le domaine purement filmique des deux œuvres, notamment lorsqu'il s'agit de la musique. Cette dernière, qui par définition est une suite d'éléments que l'on entend mais que l'on ne voit pas, puisque dans plusieurs cas il s'agit de musique non diégétique, amorce quelques pas vers l'invisible et l'immatériel. Dans *Val Abraham* et *Je rentre à la maison* la musique en tant que suite harmonieuse exécutée par des instruments se fait rare, donc précieuse et significative. Elle intervient à des moments précis de la narration dans différents buts : révélant l'intériorité, elle est un déclencheur de prise de conscience, c'est cette petite voix révélatrice de la véritable

86 *Ibid.* p83

personnalité des personnages qui à force d'arpèges et de répétitions semble donner la nausée au personnage. C'est surtout un moteur de réminiscences, qui en ramenant les personnages vers un élément passé ou les projetant par un désir, dans un futur rêvé, opère une distorsion du temps.

La musique entretient dans ces deux films une relation étroite avec l'image. Au delà de la révélation de la perpétuelle remise en question de l'identité et de la rêverie mélancolique des personnages, elle est un catalyseur de l'errance : une errance géographique, caractérisée par la redondance de plusieurs séquences, mais surtout une errance dans ses propres choix, en soi-même. Associé à la picturalité même, comme le tableau de Vettriani dans *Je rentre à la maison* ou à de nombreux plans fixes méthodiquement orchestrés comme celui d'Ema dans sa chambre inspirant l'odeur des cigares, le son participe à la création d'une autre réalité et de la temporalité qui lui est associée, dans un voyage presque fantastique – voir psychotrope car Ema inspire la fragrance des cigares comme on inspirerait de la drogue. La répétition des différents thèmes musicaux, qui se ressent dans l'essence même du fonctionnement de l'orgue de barbarie de *Je rentre à la maison* traduit une routine sans substance, et un aller simple vers la mort.

Visuel et sonore considérés ensemble permettent de déceler des éléments qui n'apparaissent pas à la simple considération de la narration. Le temps s'étire dans l'utilisation cyclique du fond sonore, qui dans le cas de *Je rentre à la maison* n'est plus qu'un bourdonnement diffus, et dans l'illusion du rythme parfaitement calculé donné par le montage notamment lorsqu'il s'accorde à la musique. « On ne commençait pas un montage sans la musique, les premières coupes se faisaient avec et sur elle. On peut vraiment dire de *Val Abraham* que c'est un montage musical. »[87] confie Valérie Loiseleux. Illusion, car le rythme se répète sans cesse avant de s'essouffler, comme un vinyle rayé que le bras de la platine cesserait de faire tourner. Le domaine visuel et sonore des deux films est un engrenage, une prison, où les personnages purgent une peine a perpétuité.

On glisse alors vers une déshumanisation du personnage principalement orchestrée par l'artifice même du cinéma, qu'Oliveira lui-même considérait comme « une autre réalité ». La narration, appuyée par l'environnement médiatique de l'image et du son, pousse les personnages dans leurs derniers retranchements et nous donne à voir

87 « Sur un volcan : Entretien avec Valérie Loiseleux » *Ibid.* p95

la partie la plus sombre d'eux-mêmes, dans une sorte de fantastique sans effet spécial. Ema et Gilbert se détachent peu à peu de leur masque, de leur coque protectrice, comme un monstre perdrait son apparence charmeuse pour dévoiler toute sa puissance chaotique. Du réalisme, on se rapproche du surréalisme et de cette inquiétante étrangeté propre au fantastique qui semble gagner les protagonistes.

La perpétuelle remise en question de l'identité de ces derniers force un mécanisme de transformation qui finit par se détraquer, avant de se bloquer définitivement. Ema, métaphore diabolique d'une sorcière détruisant tout sur son passage par le simple don de sa beauté et de son discours, se révèle dans la séquence finale comme un personnage définitivement figé sur cette période de son adolescence qui semble tant lui manquer et qu'elle retrouve à travers les couleurs de son mariage et la déambulation dans l'orangerie. Gilbert, « devenir-fantôme » terrassé par la perte de ses proches, apparaît de plus en plus derrière une vitre, derrière le *quatrième mur* invisible de la scène de théâtre où il se produit, dans le reflet des yeux du réalisateur du film dont il ne finira pas la scène. Il évolue comme l'ombre de lui-même, de rôle en rôle aux échos sordides de son quotidien, spectre hantant toujours les mêmes lieux, avant de s'enfermer à son tour dans l'ultime costume qu'il n'a pas eu la force de retirer.

Gilbert Valence et Ema Païva semblent se trouver hors de la réalité depuis le début. Se plonger dans ses rêves, pour Ema, et dans ses personnages de théâtre, pour Gilbert, est peut-être l'une des seules solutions efficaces pour s'échapper de ce réel qu'ils ne supportent pas. Ils développent une vanité de la vie qu'ils laissent couler alors que eux s'immobilisent dans leur routine, allant jusqu'à apparaître au sens pictural du terme, sous forme de natures mortes. Suspendus entre la vie et la mort durant toute la narration, Ema et Gilbert jouent leur *fin de partie,* leur part d'inachevé, qu'Oliveira « *trouvait juste* »[88]. De manière visuelle, sonore et narrative, les deux personnages se vident de leur substance comme on se vide de son sang, jusqu'à disparaître dans une immatérialité énigmatique marquée par cette caméra qui, par deux fois, filme l'absence, l'*après, l'au delà.* Pour Oliveira « *La mort, on le sait, est une porte. Ce qu'on ne sait pas, c'est si c'est une porte d'entrée ou de sortie.(...) Quand on meurt, on rend l'esprit, le corps se vide, la personnalité meurt, mais l'Esprit ne meurt jamais, l'Esprit se joint à l'Esprit absolu. Comme les fleuves rejoignent la mer. »*[89] Durant tout le long des deux films, la frontière, visible, de la paroi de verre, ou invisible, du réel, est présente.

88 *Idem*

89 « Manoel, je vous regarde. » *Ibid.* p91

Malgré leur présence physique Ema et Gilbert tutoient en permanence cette limite du concret et de l'immatériel, avant de s'y fondre comme dans un miroir, rejoignant peut-être cette seconde partie d'eux-mêmes, cet Autre qu'ils niaient sans cesse.

Un jour, Oliveira a dit à Antonio Preto : « *Je sais que je vais devoir arrêter de filmer un jour. J'espère seulement arrêter de vivre avant.* » comme si le cinéma était indissociable de sa personne, comme si l'Art du jeu lui-même entretenait avec le cinéaste une relation intrinsèque, de la même manière que Gilbert, perdant un des outils principaux de l'acteur, la mémoire, décide de rentrer définitivement ; de la même manière que Ema, ne sachant plus tromper qui que ce soit, perde un des outils principaux de l'actrice, son public, décide de rentrer définitivement.

Les personnages de *Val Abraham* et *Je rentre à la maison* se retrouvent peut-être uniquement dans un retour à la maison, maison qui peut prendre toutes les formes possibles et imaginables tant que l'on s'y sent bien. Elle se différencie du refuge, que l'on gagne désespérément, temporairement, pour échapper à quelque chose. La maison, elle, est le début et la fin de toute chose, au sein de laquelle le désespoir se sublime en sérénité viscérale.

BIBLIOGRAPHIE

- ***Théorie du Théâtre***

=> ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne.* Première édition. Paris : Gallimard, 1994. 1 vol. 506p.

=> RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition.* - Première édition. Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales, 2006. 1 vol. 169p.

=> SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne de Henri Ibsen à Bernard-Marie Koltès.* Paris : Editions du Seuil, 2012. 1 vol. 402p.

- ***Théorie du cinéma***

=> *Les Cahiers du Cinéma n°711*. Paris : Cahiers du Cinéma, Mai 2015. « Hommage à Manoel de Oliveira : "L'homme et sa circonstance" (JP Tessé) ; "Une actrice improbable" (L. Silveira) ; "Sur un volcan : Entretien avec Valérie Loiseleux" (C. Béguin)" ; "Manoel, je vous regarde." (LM. Cintra) »

=> AUMONT, Jacques. *Du visage au cinéma.* Paris : Cahiers du Cinéma, 1992. 1 vol. 219p.

=> DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1 : L'image Mouvement.* Paris : Editions de Minuit, 1983. 1 vol. 298p.

=> DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2 : L'image Temps.* Paris : Editions de Minuit, 1985. 1 vol. 378p.

=> LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Modernes Flâneries du Cinéma.* Le Have : De l'incidence éditeur, 2009. 1 vol. 218p.

- *Oliveira et le cinéma portugais*
=> VIEIRA MARQUES, José. « Entretiens avec Manoel de Oliveira ». *Le Cinéma Portugais.* [Passek, Jean-Loup] Première Edition. Paris : Centre Georges Pompidou, 1987. p157-174

=> DE BAECQUE Antoine, PARSI Jacques. *Conversations avec Manoel de Oliveira.* Première Édition. Paris : Cahiers du Cinéma, 1996. 1 vol. 191p.

=> GODARD Jean-Luc . *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 2 – 1984-1998* Nouvelle Édition. Paris : Cahiers du Cinéma, 1998. Les Années Mémoires, Entretiens avec Manoel de Oliveira p. 265-270

=> LAVIN, Mathias. *La parole et le lieu : le cinéma selon Manoel de Oliveira.* Presses Universitaires de Rennes, 2008. 1 vol. 299p.

- *Val Abraham*
=> LAVIN, Mathias. *Val Abraham : L'illusion comme métier* Paris : Yellow Now, 2012. 1 vol. 105p.

=> MOUREN, Yannick. « Du Roman au Film – La Lettre, Val Abraham ». *Manoel de Oliveira.* [Estève, Michel & Gili, Jean A.] Caen : Lettres Modernes Minard 2006, p256-263.

=> « Interview de Agustina Bessa-Luis & Leonor Silvera » *Val Abraão [DVD]* Lusomundo Audiovisuais (date inconnue).

- *Je rentre à la maison*

=> BONAMY, Robert. « Le fond sonore au cinéma », Filigrane [En ligne], Numéros de la revue, Traces d'invisible, Mis à jour le 16/06/2011
http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=97

=> CUROT, Franck. « Je rentre à la maison – Un style simple entre réalisme et théâtralité ». *Manoel de Oliveira.* [Estève, Michel & Gili, Jean A.] Caen : Lettres Modernes Minard, 2006, p265-278.

=> « Interview de Manoel de Oliveira » *Vou Para Casa [DVD]* Lusomundo Audiovisuais (date inconnue).

- ***Théorie Littéraire et Picturale***

=> APOLLINAIRE, Guillaume. *Le Poète Assassiné.* Paris : Gallimard, 1979. Edition présentée, établie et annotée par Michel Décaudin. 1 vol. 310p.

=> ANDERSON, Crystal. *The Singing Butler.* Blog Poligrafi, 2012. (Consulté en Avril 2015.)
http://polygrafi.com/2012/09/11/270/

=> BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Pari, petits poèmes en prose.* [Kopp, Robert et Blin, Georges] Paris : Gallimard, 2008. 1 vol. 343p.

=> CLAUDIALUCIA. *Les Romantiques et la Lune.* Blog MaLibrairie, 2014. (Consulté en Avril 2015) http://claudialucia-malibrairie.blogspot.fr/2014/01/les-romantiques-et-la-lune-lamartine.html

=> DE GAULTIER, Jules. *Le Bovarysme – Mémoire de la critique.* Paris : Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2006. 1 vol. 338p.

=> GENGEMBRE, Gérard. *Le Romantisme.* Paris : Ellipses, 1995. 1 vol. 120p.

=> GIRARD, René. *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque.* Paris : B. Grasset, 2001. 1 vol. 375p.

=> HAYAT, Jeanine. « Apollinaire, la poésie, l'amour, la guerre » Le Huffington Post, 2013.
http://www.huffingtonpost.fr/jeannine-hayat/livre-guillaume-apollinaire_b_3390983.html

=> KOVACSHAZY, Cécile. *Simplement double : le personnage double, une obsession du roman au Xxe siècle.* Paris : Classiques Garnier, 2012. 1 vol. 420p.

=> LOUIS REY, Pierre. *Gustave Flaubert, analyse de l'œuvre.* 1 vol. 219p.

=> LOURENÇO, Eudardo. *Mythologie de la Saudade, essais sur la mélancolie portugaise.* Paris : Chandeigne, 1997. 1 vol. 205p.

=> MONTALBETTI, Christine. *Le personnage.* Paris : Flammarion, 2003. 1 vol. 254p.

- ***Théorie musicale***

=> Baudelaire, Charles. *L'Art Romantique : Littérature et Musique.* Paris : Flammarion, 1989. 1 vol. 440p

=> CHION, Michel. *Le son au cinéma.* Paris : Cahiers du Cinéma, 1994. Nouvelle édition revue et corrigée. 1 vol. 220p.

=> CHION, Michel. *La musique au cinéma.* Paris : Fayard, 1995. 1 vol. 475p.

=> CHION, Michel. *L'audio-vision : son et image au cinéma.* Paris : Nathan, 2000. 2e édition. 1 vol. 186p.

=> CLAUDON, François. *La musique des romantiques.* Paris : Presses universitaires de France, 1992. 1 vol. 274p.

=> TAGG, Philippe. « Les fonctions de la musique de film et terminologies diverses. » d'après LISSA, Zofia. *Ästhetik der Filmmusik.* 1959 trad. R. Rodolphe. http://www.tagg.org/udem/musimgmot/LissaFunxFr.htm (Consulté en Avril 2015) 1999

- ***Théorie du Fantastique***

=> FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais.* Paris : Gallimard, 1988. 1 vol. 342p.

=> GRIM, Olivier Rachid. *Mythes, Monstres et Cinéma : aux confins de l'humanité.* Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2008. 1 vol. 311p.

=> GLAUDES, Pierre & RABATÉ, Dominique. *Modernités 29 : Puissances du Mal.* Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. 1 vol, 472p.

=> LEUTRAT, Jean-Louis. *Vie des Fantômes, le fantastique au cinéma.* Paris : Cahiers du Cinéma, 1995. 1 vol. 204p.

=> VUILLAUME, Corinne. *Les enfers, une interrogation filmique.* Paris : Edition du Cerf, 2013. 1 vol. 483p.

Table des matières

INTRODUCTION.....1

PREMIÈRE PARTIE

LA CRISE DU PERSONNAGE

Héritage Romantique 6

Identité héréditaire : Généalogie, Milieu et Moment.....7

Identité romanesque : Prendre exemple sur un modèle littéraire.....9

Libre arbitre : Le patrimoine héréditaire n'est pas une fatalité.....11

Passé, présent futur : Nostalgie, Mélancolie, Mal de Vivre.....13

L' « indice bovaryque » : La poursuite vaine du bonheur.....15

L'instabilité perpétuelle source de fatigue et d'essoufflement.....16

De multiples apparences pour de multiples personnalités.....18

L'omniprésence de l'Autre.....19

L'état d'âme qui balance.....21

L'Identité Fragmentée des Rôles.....23

L'incertitude identitaire causée par le mélange des différents rôles.....24

Le visage en disparition.....26

L'antagonisme des deux parties.....27

La géométrie variable de la personnalité.....29

Une ombre aux impulsions contradictoires.....30

L'emprise de l'état unique de la saudade.....32

L'éloignement de soi-même.....33

La maladie de l'être.....34

« Je ne joue pas : je vis. ».....36

La théâtralité du quotidien en miroir.....37

La mise à l'épreuve de la perte.....39

Le trompe-l'oeil du discours.....41

Combler l'incertitude...en révélant ses similitudes : L'exemple du Roi.....43

Combler l'incertitude...en révélant ses similitudes : Madame Bovary.....44

Échec programmé : l'identité sans objectif et le vide prévisible.....45

Le chaos du moi insaisissable.....47

DEUXIÈME PARTIE
LA FIGURE VISUELLE ET SONORE
DE LA MÉLANCOLIE

Le catalyseur musique :.....50

Le son, partenaire de l'image.....51

Le son, au delà du visible (fonctions 6 & 7).....53

La musique diégétique de Val Abraham : Mélancolie et nausée (fonction 4 & 6).57

La révélation du Moi (fonction 4 & 6).....58

L'écho de la personnalité en sourdine (fonction 4 & 6).....60

Le désir : nostalgie de ce qui n'est pas encore (fonction 1 & 6).....61

La mécanique du cœur : nostalgie de ce qui n'est plus (fonction 8 & 10).....65

Le catalyseur image :.....68

L'Errance Urbaine de Gilbert Valence.....69

L'Errance Rurale de Ema Païva.....71

Le chez soi n'existe pas 73

Aller simple, retour impossible.....75

Errer dans le champ : n'être pas fixe ne signifie pas être en mouvement 76

Le montage ou la mascarade du rythme.....78

TROISIÈME PARTIE
L'EFFET DE DÉSHUMANISATION

Mise en abyme des artifices :.....81

Le cinéma comme seconde réalité.....83

Apollinaire et le surréalisme.....85

Freud et l'inquiétante étrangeté.....86

La monstruosité de Ema Païva : une « aberration de la nature ».....88

Le chat de la sorcière.....90

Le chaos diabolique.....92

Le prisme identitaire de Gilbert Valence.....95

Ombre et reflets, miroir et glace.....96

La ritournelle des lieux hantés.....99

Du réel à l'immatériel :.....101
Antagonisme Intérieur et Alter Ego.....103
Exorcisme et Catharsis.....105
Vanité de la Vie et Nature Morte.....107
Fin de Partie : Echec et Mat.....109
« Les fantômes vinrent à sa rencontre. ».....111
Exprimer l'inexprimable.....113
CONCLUSION.....116
BIBLIOGRAPHIE.....121

« Un personnage a vraiment une vie propre, marquée de caractères particuliers, c'est toujours *quelqu'un.* Tandis qu'un homme, en général, peut n'être *personne*. » explique Pirandello dans *Six Personnages en quête d'Auteur.* A huit ans d'intervalle cinématographique, Ema Cordenao Païva (Val Abraham, 1993) et Gilbert Valence (Je rentre à la maison, 2001) disparaissent énigmatiquement du plan final du film. Tout les sépare, de leur langue, à leur situation géographique, en passant par leur époque et leur sexe. Tout, sauf leur quête de l'identité stable et définitive. Partant de leur rapport intrinsèque au théâtre et à la littérature, se conduit l'analyse du périple des deux personnages à travers les procédés cinématographiques de Manoel de Oliveira, de la naissance de la flamme, au vacillement perpétuel, jusqu'à la déshumanisation de leur âme et l'immatériel.

Mots Clés : Oliveira – Manoel – Identité – Personnage

UNIVERSITE Stendhal GRENOBLE 3

Déclaration anti-plagiat
Document **à scanner** après signature
et **à intégrer** au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : GODIN PRENOM : HELENE

DATE : 23/06/15 SIGNATURE : [redacted]

Mise à jour mars 2013