



HAL
open science

“ L’ombre de la réalité ” : passeurs et passages fantastiques dans Les Cannibales (1988), Le Miroir Magique (2005), Singularités d’une jeune fille blonde (2009), L’Étrange Affaire Angelica (2010) de Manoel de Oliveira

Hélène Godin

► **To cite this version:**

Hélène Godin. “ L’ombre de la réalité ” : passeurs et passages fantastiques dans Les Cannibales (1988), Le Miroir Magique (2005), Singularités d’une jeune fille blonde (2009), L’Étrange Affaire Angelica (2010) de Manoel de Oliveira. Sciences de l’Homme et Société. 2016. dumas-01344530

HAL Id: dumas-01344530

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01344530v1>

Submitted on 12 Jul 2016

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 Grenoble Alpes
UFR Langues, Lettres et Arts du Spectacle, Information Communication
Département Arts du Spectacle



« L'OMBRE DE LA REALITÉ »
Passeurs et Passages Fantastiques

dans *Les Cannibales* (1988),
Le Miroir Magique (2005)
Singularités d'une jeune fille blonde (2009),
L'Étrange Affaire Angelica (2010) de Manoel de Oliveira.

Mémoire Master 2 Arts du Spectacle
Spécialité « Etudes Cinématographiques »

Présenté par :
Hélène GODIN

Directeur de Recherche :
Monsieur Guillaume BOURGOIS
Maître de Conférences à Grenoble Alpes

Année 2015-2016

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION Etapes d'une traversée.....	5	
PREMIER CHAPITRE : LES ATTRIBUTS DU FANTASTIQUE		
PREMIER MOMENT : Les Types.....	11	
<i>Les Passeurs de fantastique</i>		
Singularités du voyage.....	12	
Diablotins des Cannibales.....	13	
La mystérieuse pythie du train.....	15	
Chasseur de fantômes.....	16	
<i>Les Femmes, catalyseurs des passions.....</i>		19
Derrière les voiles.....	20	
Mélodies du Vent.....	21	
Artefacts du souvenir.....	21	
Dualité du féminin.....	22	
SECOND MOMENT : Les Lieux de Passage.....	25	
<i>La Fenêtre : Ailleurs c'est ici</i>		
Tableau Vivant.....	26	
De l'inaccessible.....	27	
Brèche Temporelle.....	28	
Brèche inter-monde.....	29	
Allées et Venues du Surnaturel.....	30	
Aller sans retour.....	32	
<i>Le Miroir et l'Escalier : Circuits et Traverses.....</i>		34
La part de l'Autre.....	35	
Amorces de la traversée.....	36	
Figure de retournement : le vertige.....	37	
Figure du retournement : la rétrospective.....	39	
TROISIEME MOMENT : Les Étrangetés.....	42	
<i>Poupée et Automate Animé</i>		
L'artifice du Coucou.....	43	
L'artifice de la boîte à musique.....	45	
Luisa, l'aliénée.....	46	
Le Vicomte, Marionnette Machine.....	47	
<i>Gargouilles, Monstres, Statues : Carnaval d'Animaux.....</i>		50
Là bas où prend fin le lys des vallées célestes.....	51	
Danse macabre et fossilisation.....	52	
« L'Enfer c'est les Autres ».....	53	
Sous l'être humain, l'animal.....	54	

SECOND CHAPITRE : LES ÉCHELONS DE L'ALTERDIMENSION

PREMIER MOMENT : Suggéré et Assumé.....	57
<i>Du Paradis à l'Enfer : Singularités et les Cannibales : Les voiles du réel</i>	
(Sur) Impressions.....	58
Voiles du fantasme.....	59
Luxueuses barrières de fer.....	60
Les discours falsifiés.....	61
<i>Le chant du vide.....</i>	
Retour aux sources : Le mime de Charles Chaplin.....	64
Retour aux sources : Le montage de Georges Méliès.....	65
Les ménades silencieuses.....	66
Reflets du néant.....	67
SECOND MOMENT : Suspecté.....	69
<i>De l'inquiétante étrangeté d'Angélica : Le fantastique des sons</i>	
Spectres de fumée.....	70
Musique intérieure.....	71
Mauvais œil.....	72
L'arrière-monde.....	73
<i>Le fantastique des images.....</i>	
La frontière du réel.....	76
La frontière du temps.....	77
La force d'y croire.....	78
Double consensus.....	79
TROISEME CHAPITRE : LES NIVEAUX DE RÉALITÉ	
PREMIER MOMENT : CRISTAUX ET SPECTRES DES ARTS.....	82
<i>Art total et Vanité dans Les Cannibales</i>	
De tous les arts.....	83
De tous les temps.....	84
Cristal Mourant : « Crépuscule des Dieux	85
Cristal fêlé : « Règle du jeu ».....	86
<i>Hallucinations Vraies dans L'Etrange Affaire Angélica.....</i>	
L'envers du réel.....	90
L'hypnose des médiums.....	91
Le triple imaginaire.....	92
Retour de lumière.....	93
SECOND MOMENT : LA GRANDE TRAVERSÉE.....	96
<i>L'épopée initiatique du personnage de Ricardo Trépa de Singularités à Angélica</i>	
DERNIER MOMENT : LA SYNTHÈSE FANTASTIQUE.....	106
<i>Le Miroir Magique, foyer des (ir)réalités</i>	
CONCLUSION : Compte rendu d'une traversée.....	117

INTRODUCTION

Etapes d'une traversée

Le *Réel* signifie *ce qui est*, tandis que la *Réalité* est reliée à la *résistance* dans notre expérience humaine. Le réel est, par définition, voilé pour toujours, tandis que la *Réalité* est accessible à notre connaissance. Il faut entendre par *niveau de Réalité* un ensemble de systèmes invariant à l'action d'un nombre de lois générales : par exemple, les entités quantiques soumises aux lois quantiques, lesquelles sont en rupture radicale avec les lois du monde macrophysique. C'est dire que deux niveaux de *Réalité* sont *différents* si, en passant de l'un à l'autre, il y a rupture des lois et rupture des concepts fondamentaux (comme, par exemple, la causalité).

Nicolescu Basarab, « Heisenberg et les niveaux de réalité »
Le Journal des Chercheurs, mai 2006

Le niveau évoque une idée d'étapes, d'échelons. Ce sont les échelons sociaux, comme ceux qui séparent les personnages de *Cannibales* en costumes baroques de leur spectateurs en civils, comme ceux qui séparent le personnage d'Alfreda du *Miroir magique* du reste du monde, comme ceux qui séparent les personnages de Macario et Isaac de *Singularités d'une jeune fille blonde* et *L'Étrange Affaire Angélica* de la famille de Luisa et la famille d'Angélica. Ce sont également différentes époques de l'histoire qui apparaissent parfois dans un même plan, comme l'époque baroque se juxtapose à l'époque contemporaine dans la scène d'ouverture des *Cannibales*, ou le travail de la terre par la force humaine à la modernité des camions dans la scène du champ de *Angélica*, ou qui défilent à l'écran par la force de la musique d'un violon, ou dans l'encadrement d'un miroir dans *Le Miroir Magique*. Ce sont enfin les niveaux du réel tel que nous le connaissons, comme dans *Singularités*, tel que nous l'imaginons, comme dans *Angélica*, tel que nous l'espérons, comme Alfreda du *Miroir* espère l'apparition de la vierge Marie, et enfin tel que nous le craignons, comme dans *Les Cannibales* où tout n'est que jeu et apparences. Dans tous les cas, les niveaux, les étapes, les échelons, évoquent la séparation : de deux corps, de l'âme et du corps, de deux temps, de deux îles, par une frontière : celle d'une fenêtre, celle d'un escalier, celle d'un fleuve ou de manière encore plus abstraite, celle de la mort. Ils évoquent une ligne à franchir, à outrepasser, à traverser ; le *sur-naturel*, le *au-delà*, le *paranormal*, le *fantastique*.

Ils évoquent *le passage*.

Le fantastique au cinéma rappelle les effets spéciaux, les manipulations visuelles. Il implique le doute et le scepticisme, la frontière avec la réalité dans laquelle nous évoluons physiquement mais aussi, les monstres et autres créatures incertaines : il est *l'ombre de la réalité* dit Oliveira. Il sous-entend la curiosité, la visite d'autres mondes, le conteur, la sorcière. Malgré sa connotation technologique dans le domaine, le cinéma explore d'autres dimensions du réel peu de temps après son avènement, lorsque Georges Méliès réalise son *Voyage dans la Lune* en 1902. Dès lors le cinéma fantastique se manifeste tantôt dans la monstruosité flagrante, tantôt dans le principe d'une incertitude de faits inexplicables, mais il concerne généralement une introduction brutale d'un élément surnaturel dans le monde réel.

Déjà évoqué dans de précédentes recherches comme étant le dernier stade de la recherche identitaire des personnages principaux de *Je rentre à la maison* et *Val Abraham* de Manoel de Oliveira, le fantastique s'introduit de manière subtile dans la vie quotidienne pour révéler les parts les plus profondes et les plus sombres de l'être humain en le confrontant à différentes manifestations d'une *inquiétante étrangeté* qui vont soit impliquer une fascination, soit une obsession menant aux limites de la folie. Il nous appartient ici de prolonger cette idée, relevant aussi bien du merveilleux que de l'horifique selon le média par lequel les phénomènes sont véhiculés : l'opéra, diction par laquelle s'expriment notamment les personnages des *Cannibales*, ou la photographie, média largement utilisé par le personnage principal de *L'Étrange Affaire Angélica*. Nous verrons que le fantastique est intrinsèquement lié aux engrenages techniques permettant de le produire, parfois plus qu'à l'histoire même, ou l'évocation de créatures surnaturelles.

Nous nous étions en effet déjà penchés sur la vision que Manoel de Oliveira portait sur le cinéma comme étant déjà une seconde réalité : « *L'artifice, c'est le cinéma.* »¹. De même, Cécile Kovaschazy évoque la proximité entre le double et le fantastique : « *espace entre le monde visible et le monde invisible comme deux composantes d'une même réalité.* »². Ils nous appartient de nous intéresser à un fantastique bien présent chez Oliveira, de manière particulièrement subtile, grâce, justement à des artifices qui tendent à séparer notre réalité en plusieurs niveaux, niveaux à traverser, à explorer par des personnages *passeurs* ; par exemple,

1 VIERA MARQUES, José. « Entretien avec Manoel de Oliveira ». *Le cinéma portugais*. [Passek, Jean Loup] Paris : Centre Georges Pompidou, 1987. p166

2 KOVACSHAZY, Cécile. *Simplement double, une obsession du roman au XXe siècle*. Paris : Classiques Garnier, 2012. p48

la photographie qui permet de sauvegarder, dans *L'Etrange affaire Angelica* la vision d'un personnage décédé, qui pourtant est en *mouvement* sur la photographie développée. L'idée est de démontrer que la capture de l'image, que ce soit par le cinéma, par la photographie, par ce que l'on choisit de décrire oralement ou par l'œil même – un œil caméra – est déjà un artifice fantastique dans le sens où elle manipule cette dernière et la transforme. On assiste à la réalité d'une démonstration de quelque chose qui est vrai. Mais cette chose, parce qu'elle est montrée, soustrait sa réalité à celle du médium qui la découpe ; on ne montre à quelqu'un que ce qu'on ne veut bien lui montrer, et ce quelqu'un ne voit que ce qu'il ne veut bien voir.

C'est ainsi que nous exposons différents niveaux de réalité qui peuvent être considérés soit conjointement, soit dans une sorte d'emboîtement selon la profondeur avec laquelle ils se déploient dans l'abstraction. De la même manière que l'image physique du spectre nous a permis de déterminer un angle de vue sur la question des différentes facettes de l'identité, l'incertitude de l'humanité de certains personnages et leur apparence parfois immatérielle, amène à suspecter l'existence de différents niveaux d'une réalité composée de couches, de voiles. Voile qui d'ailleurs est particulièrement présent dans *Singularités d'une jeune fille blonde* et qui notamment par ce moyen, suspecte un aspect fantastique de l'élément. Théâtre et opéra dans *Les Cannibales*, photographie dans *Angelica*, jeux d'apparences et de tableaux dans *Singularités...* contribuent à détacher les différents éléments et personnages de la réalité dans laquelle ils évoluent pour les diriger de manière plus (*Les Cannibales*) ou moins (*Singularités*) éloquents vers une transformation plus ou moins monstrueuse de la même manière que Ema de *Val Abraham* ou Gilbert de *Je rentre à la maison* exploraient inconsciemment les parts les plus sombres de leur âme vacillante jusqu'à l'immatérialité ; ou du moins, ce qui nous est invisible dans *notre* réalité.

D'un fantastique suggéré dans *Singularités* à un fantastique grotesque dans *Les Cannibales* en passant par un fantastique incertain dans *Angelica* nous procéderons à une ascension de l'échelle des niveaux de réalité explorés par Manoel de Oliveira entre 1988 et 2010, *Singularité* et *Angelica* entretenant eux-mêmes, nous le verrons, un rapport intrinsèque supplémentaire. Ces niveaux de fantastique sont appelés par des éléments d'*inquiétante étrangeté* qui seraient réunis dans *Le Miroir Magique* quatrième œuvre du corpus qui a la particularité de s'intégrer à la comparaison des trois autres tout en les englobant dans une totalité de la poétique du passage. L'analyse précise de ce corpus nous permettra de définir la mesure dans laquelle Manoel de Oliveira déploie une poétique du passage impliquant l'exploration de niveaux de réalités, qu'ils soient sociaux, temporels ou potentiellement

surnaturels. En d'autres termes il s'agit de s'intéresser aux moyens de la traversée de ces passeurs, à la façon dont on suit leur exploration, ainsi qu'à l'environnement dans lequel ils évoluent plutôt qu'à la finalité de leur voyage qui par son caractère éprouvant ne leur permet pas, bien souvent, d'en sortir indemnes.

Le potentiel fantastique naît dans la présence des personnages qui évoluent dans la narration : personnage masculin comme le personnage féminin est un élément fantastique déterminant à sa manière. Le personnage féminin est de différentes façons un catalyseur à la fois poétique et horrifique d'amour destructeur qui fait ressurgir les parts les plus obscures des hommes tandis que ces derniers sont des conteurs (*Les Cannibales*, *Singularités*) ou des magiciens (les photos du personnage principal de *Angelica* sont en mouvement). D'autre part les quatre films contiennent des éléments de passage d'une réalité à une autre composés d'un cadre et d'une surface à traverser : le miroir (la glace), la porte fenêtre (les rideaux) et la fenêtre (la vitre), de la même manière que dans notre précédente recherche Gilbert Valence et Ema Païva traversaient tantôt l'encadrement d'une porte, tantôt la surface de l'eau. Enfin nous nous intéresserons à ces êtres d'apparence humaine mais dont la constitution et la façon d'agir suggèrent le malaise et l'angoisse : la poupée, l'automate, la gargouille et le monstre, dans le sens où certaines d'entre elles sont bel et bien des personnages.

Il s'agira par ailleurs de constituer une échelle indifférente à la ligne chronologique des films selon laquelle ceux que nous identifierons comme les passeurs (ils agissent tous par couples) traversent d'une réalité à une autre de manière plus ou moins appuyée. La première étape de la traversée est *singulière* : un homme est fasciné par le charme mystérieux de sa voisine d'en face, d'une classe sociale supérieure, et met tout en œuvre pour obtenir sa main, malgré les obstacles matériels qui s'opposent à lui. La seconde étape est plus *étrange* : un photographe doit capturer les dernières images du corps d'une femme décédée et tombe amoureux d'elle de telle sorte qu'il est hanté par son fantôme qu'il tente de rejoindre jusqu'à l'épuisement. La dernière étape est d'un *grotesque assumé* qui quitte les confins du fantastique et du merveilleux pour plonger vers l'horreur : toujours dans le contexte d'une histoire d'amour, une dame de la haute société s'éprend d'un austère vicomte dont elle découvre la monstruosité physique tandis qu'il découvre la monstruosité morale de cette première. En marge de ces trois œuvres, *Le Miroir Magique* réunit un fantastique suggéré par la volonté d'élévation de l'âme d'Alfreda, suspecté par les « pouvoirs » du miroir qu'elle possède, et assumé par les personnages de José et Filipe qui font en sorte de créer de manière totalement artificielle une apparition de la Vierge Marie.

Cet artifice du passage réside dans l'univers même de Manoel de Oliveira où les passages entre les mondes, entre les films, entre les rôles, sont constants. Plusieurs mêmes acteurs jouent dans les quatre films (Silveira et Cintra) et Ricardo Trepa incarne, voire *est*, le personnage principal de trois d'entre eux, un personnage recelant de telles similitudes qu'on vient à se demander s'il ne s'agit pas d'un même personnage passeur qui traverse plusieurs univers au cours de la création d'Oliveira ; on en viendrait même à supposer que ces films sont leurs propres miroirs qui se renvoient en permanence les reflets des rôles, des situations, des initiations, selon un gigantesque voyage perpétuel dont les multiples frontières ne demandent qu'à être explorées.

PREMIER CHAPITRE

LES ATTRIBUTS DU FANTASTIQUE

PREMIER MOMENT : Les Types

Les Passeurs de fantastique

1 – **Le Conteur** : Le narrateur de *Singularités* raconte son histoire et le film est l'illustration de son récit, récit conté dans un train, donc une machine en mouvement dans laquelle se déroule la pellicule du récit visuel. Le violoniste « diabolique » et le conteur des *Cannibales* présente le conte à son public et accompagne ce dernier tout au long de l'histoire. 2 – **Le Magicien** : L'oracle aveugle et la sorcière au fanion de *Singularités*, le Vicomte des *Cannibales* nécromant qui ne retire jamais ses gants et possède du poison, et le photographe d'*Angélica* capable de ramener les mots à la vie par le biais de son appareil photo et attirant le mauvais œil sur sa maison.

Souvent attribué au conte – on parle des *Contes Fantastiques* de Théophile Gautier - et donc confondu avec le merveilleux, le registre fantastique est caractéristique d'une irruption d'un phénomène surnaturel perturbant un équilibre donné, et dont l'existence cause doute, incertitude et dans le pire des cas, folie.

Le merveilleux quant à lui explore des mondes différents de celui dans lequel nous vivons et où la présence d'entités surnaturelles est *normale*. Nous verrons que les deux cas sont envisageables dans notre corpus selon les œuvres, mais qu'avant tout ces dernières nous sont apportées, transportées et transmises par des protagonistes qui font figure de conteurs.

Déjà dans l'antiquité, les épopées étaient vraisemblablement rapportées par des aèdes qui contaient les exploits des héros en s'accompagnant souvent d'un instrument de musique ; ainsi on retrouve le conteur des *Cannibales* chantant l'histoire d'amour de Marguerite et du Vicomte, accompagné de son inséparable violoniste. Sans attribuer aux quatre films de notre corpus l'étiquette de conte, de récit merveilleux, ou horrifique, on peut constater que certains d'entre eux sous différents aspects, que ce soit par l'inspiration d'un manuscrit ou la présence de narrateurs pour une histoire donnée, tendent à s'approcher du genre et à se glisser doucement, avec plus ou moins de recul selon la méthode d'approche, et par l'intermédiaire de ces passeurs du fantastique, vers une autre dimension. Un autre niveau de réalité.

- ***Singularités du voyage***

Malgré le fait que les scènes de train ne représentent, en vérité, qu'une infime partie du film *Singularités d'une jeune fille Blonde* elles sont déterminantes dans la compréhension de la narration, puisqu'elles sont, si l'on peut se permettre, la *locomotive* de cette dernière : les narrateurs *passent* en permanence. Le train de *Singularités* est cette pellicule qui se déroule au fur et à mesure que le narrateur, qui est aussi le protagoniste de l'histoire de *Singularités*, ajoute les wagons les uns aux autres, les accrochant successivement à une ligne directrice qu'il a déjà dans sa tête au moment où il décide de raconter son histoire, mais qui n'apparaît clairement dans son ensemble pour ceux qui l'écoutent que lorsqu'il en a terminé la narration. Le film, qui n'est autre que l'illustration visuelle des paroles du personnage de Macario, est entrecoupé de courtes séquences – entre trente secondes et trois minutes – dans le train : la plus longue demeure la scène d'ouverture du film – cinq minutes – dans laquelle on assiste à la présentation visuelle des personnages dans un plan fixe sur lequel se superposent les lignes du générique. Le début de la narration de l'histoire est marqué par cette phrase indiquée par la voix-off « *Ce que tu ne dirais pas à une femme ou à un ami, dis-le à un étranger.* »

Le fait est que cette illustration de l'histoire de Macario se produit elle-même sans voix off : les images se déroulent dans une totale illusion scénique qui fait qu'en dehors des quelques encarts de scène de train, on oublie totalement que l'histoire s'est déjà déroulée par le passé et qu'on est en train de la raconter. Moins qu'un conteur, le personnage de Macario entreprend surtout d'émettre un regard critique sur son histoire tout en la racontant au personnage de cette dame inconnue, interprétée par Leonor Silveira, et cette dernière lui donne son avis sur certains détails tout en relançant la dynamique du récit, comme lorsqu'elle lui demande de continuer ce dernier parce que Macario a aiguisé sa curiosité. En dehors d'une courte scène dans laquelle la jeune première de l'histoire, Luisa, la jeune fille blonde singulière, lit une lettre écrite par Macario et de la première phrase du film, aucune voix-off n'intervient comme on aurait tendance à le supposer : c'était en effet le cas dans *Val Abraham* (1993), inspiré, comme *Singularités*, d'un récit³ où les paroles de la voix-off résonnent en contre-point de l'image.

Ainsi le conteur de *Singularités* ne guide pas l'histoire en imposant une vision des faits : il narre une expérience dont il ressent une profonde amertume, comme le lui fait

3 *Val Abraham* est adapté du roman du même nom de Augustina Bessa-Luis, lui-même librement inspiré de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, tandis que *Singularités* est adapté de *Une singulière jeune fille blonde* de Eça de Queiroz.

remarquer Silveira au début du film, comme s'il avait besoin de s'en débarrasser avant d'atteindre la destination vers laquelle le mène le train. A l'instar d'une pièce de théâtre classique, où le dialogue de deux personnages en marge de l'histoire donne des indices sur la compréhension de celle-ci⁴, les quelques interventions de Leonor Silveira guident la dynamique du récit, résumant en quelques mots ce qui aurait pu conduire à des scènes de plusieurs minutes – *Singularités* ne dure ainsi que soixante minutes. Et c'est à ceux qui veulent bien écouter son histoire de l'imaginer, de l'interpréter, et d'en tirer les leçons qui leur conviennent. La pellicule visuelle qui se déroule, tout simplement lancée sur ses propres rails par les premières paroles de Macario qui dressent le décor et la liste des personnages, semble posséder son intention propre et se déploie au rythme des émotions des personnages qui réagissent en fonction des péripéties qu'ils traversent. En revanche, le second couple de conteurs de notre corpus, celui de *Cannibales* semble avoir beaucoup plus d'impact sur notre façon de percevoir l'histoire, que celui formé par Macario et son inconnue.

- ***Diablotins des Cannibales***

Les deux conteurs des *Cannibales*, un chanteur et un violoniste, ont en commun avec les deux conteurs de *Singularités* cette notion de mouvement. L'inconnue et Macario sont, durant tout le film, en train, et le chanteur et le violoniste des *Cannibales* arrivent en voiture sur le lieu de l'histoire : un grand manoir. Dans les *Cannibales* les passeurs sont de passage eux-mêmes : non seulement ils orientent le regard de leur public dans l'illusion de l'histoire qu'ils racontent – comme le font l'inconnue du train et Macario – mais en plus ils suivent absolument toutes les scènes qui se déroulent dans le film, physiquement. Leur notion de proximité – ils sont souvent filmés en plan rapprochés et s'adressent aux spectateurs sur le ton de la confiance - attire l'attention car elle est étroitement liée à la notion de distanciation – le fait d'avoir conscience du caractère illusoire de ce qui se déroule devant nous - et de prise de recul qu'ils entretiennent par rapport au récit, qu'ils suivent dans leur intégralité tout en conservant un regard critique.

Ce concept est illustré dès le début du film lorsque les deux conteurs arrivent en voiture devant le manoir : un domestique ouvre la portière de la voiture pour les laisser sortir puis

4 Dans *L'illusion Comique* de Corneille, le personnage du magicien Alcandre montre au personnage de Primandant la vie de son fils à travers une projection, régulièrement interrompue par le dialogue des personnages qui permet de s'orienter dans la complexité de cette histoire à plusieurs intrigues.

entrer dans le manoir, mais les deux personnages refusent. Ils soutiennent quelques instants le regard du portier, cherchant une quelconque moquerie, ouvrent la portière opposée, dirigée vers la rue, et sortent par cette dernière. Le portier referme la porte qu'il a ouverte et le chauffeur redémarre, sachant que l'autre portière n'a pas été fermée. Quelques secondes après, le violoniste commence à jouer, le conteur à raconter. Il y a donc dès le départ une notion de passage physique et de prise de distance physique par le biais de la banquette arrière d'une voiture : les conteurs sortent par la portière de droite, vers la nature, alors que tous les autres personnages sortent de la leur par la portière de gauche, vers le manoir dans lequel ils rentrent. On constate alors une séparation des deux « réalités », celle de l'illusion de l'histoire se déroulant dans le manoir et celle dans laquelle officient les deux conteurs pour raconter une histoire.

On assiste à la même disposition de décor par un narrateur comme dans *Singularités*, mais le conteur des *Cannibales* installe le décor de manière très elliptique et lacunaire, expliquant qu'il ne peut situer l'action ni dans un contexte, ni dans un temps, car le manuscrit qu'il utilise n'indique rien de tel, et exhorte son public à penser l'action où il le souhaite, dans le palais le plus joli qu'il connaît. Cela renforce ce concept de conte merveilleux se déroulant dans une sorte de « pays imaginaire »...et nous verrons par la suite que les péripéties des personnages des *Cannibales* se prêtent tout à fait à ce genre d'atmosphère.

Le violoniste lui-même est décrit comme une entité suivant partout le conteur-chanteur, comme s'il avait passé un pacte avec lui. Le violoniste entonnant très régulièrement dans le film la mesure la plus connue du fameux *Caprice N°24* de Paganini – interprété en entier dans la scène finale, paroxysme du merveilleux-fantastique-horrifique du film – considéré comme un violoniste ayant passé un contrat avec le diable, on peut identifier le conteur comme une entité diabolique qui poursuit chaque personnage comme une ombre malsaine prenant plaisir à décrire les sombres desseins et destins des personnages.

En effet contrairement aux protagonistes de *Singularités* qui évoluent indépendamment du récit de Macario, très peu présent, ceux des *Cannibales* sont si bien suivis par le violoniste et le chanteur quelques soient leurs faits et gestes jusque dans les scènes les plus intimes – la nuit de noces du Vicomte et de Marguerite – qu'on pourrait avoir l'impression qu'ils sont en réalité des marionnettistes et que les personnages sont soumis à leur volonté.

De la même manière que *Val Abraham* que nous avons déjà évoqué, *Les Cannibales* présente

de nombreuses scènes dans lesquelles la trame de l'histoire s'exerce en contrepoint du chant du conteur et de la musique du violoniste. La narration des *Cannibales* n'est alors pas une succession de péripéties lancées à la vitesse d'un train sur les rails d'un récit propulsé par quelques mots, ni même une illustration : il est une portée supplémentaire de la partition de la sérénade diabolique des *Cannibales* rejoignant ainsi le chant du conteur et le son du violon, avec qui elle évolue conjointement tout au long du film. Les conteurs des *Cannibales* sont donc à la fois des passeurs de fantastique car ils guident le regard vers l'illusion, tout en faisant partie intégrante de cette illusion qui finit par les avaler tant et si bien qu'ils y disparaissent.

2

• *La mystérieuse pythie du train*

Les autres types de passeurs qui interviennent dans le basculement de la narration dans des tréfonds fantastiques, merveilleux ou au contraire horribles, vont parfois jusqu'à se situer dans la narration même ; c'est le cas des conteurs de *Val Abraham*. Nous avons ceci dit peu évoqué jusqu'à présent celle que l'on peut considérer comme le second conteur de *Singularités*, cette femme énigmatique, voisine de Macario dans le train, dont on ne connaît jamais le nom, qu'apparemment Macario n'a absolument jamais rencontrée auparavant, et qui pourtant accepte d'écouter son histoire jusqu'à s'y plonger elle-même tantôt pour connaître la suite et la fin, tantôt pour lui donner ses propres conseils. Ces derniers sont plus doux, plus sages, moins motivés par les pulsions amères que Macario peut ressentir en repensant à l'échec cuisant de cette relation amoureuse brutalement avortée par une mésaventure avec celle qu'il aimait.

Il se produit quelque chose de très particulier dans l'échange entretenu durant les séquences de train, entre Macario et cette inconnue interprétée par Leonor Silveira ; les deux personnages ne se regardent jamais dans les yeux quand ils s'adressent la parole, comme s'ils ne se voyaient pas, ou comme si leurs deux voix constituaient des monologues, comme s'ils se parlaient à eux-mêmes tout en dialoguant ; on se rapproche alors de l'esthétique de Robert Bresson.⁵ C'est un procédé très récurrent dans les scènes de dialogue des films de Manoel de Oliveira, particulièrement dans celles qui font intervenir seulement deux protagonistes. Ici, ce

5 BRESSON, Robert. « *A tes modèles : parlez comme si vous parliez à vous-mêmes. MONOLOGUE AU LIEU DE DIALOGUE* ». in *Notes sur le Cinématographe*. Paris : Gallimard, 1995 cop. 1975. p84.

style particulier est d'autant plus significatif que le regard extrêmement clair du personnage interprété par Silveira tend à supposer qu'elle est aveugle. Dans ce cas, son personnage d'apparence banale, sans identité et sans histoire, capable de donner de sages conseils sur une histoire qu'on vient tout juste de lui conter, prend une toute autre signification, bien plus importante.

Si on s'intéresse effectivement au style vestimentaire de la femme et à sa façon de se tenir, on remarque qu'elle porte un châle qui se drape autour de ses épaules comme ces toges des représentations antiques, et qu'elle semble toujours parler de manière songeuse, énigmatique, comme si elle était présente physiquement, mais que son esprit était ailleurs, à l'instar de la pythie antique de l'oracle de Delphes. Les sources selon la cécité de cette entité demeurent confuses, et il serait osé de prétendre à celle du personnage de l'inconnue sachant qu'elle regarde parfois le personnage comme si elle le voyait vraiment. Mais bien souvent, la cécité est associée à une exacerbation des autres sens et à un savoir qui se situe au delà de la vue : or, le personnage de l'inconnue devine très vite comment fonctionne le charme de la jeune fille blonde et la façon dont le personnage de Macario en est tombé amoureux, alors qu'elle ne connaît ni l'un ni l'autre.

- ***Chasseur de fantômes***

Si Luisa de *Singularités* et le Vicomte des *Cannibales* peuvent apparaître comme des magiciens, l'une avec son fanion, l'autre comme un certain vampire, le passeur le plus pragmatique d'une réalité à l'autre est sans nul doute le personnage d'Isaac de *L'Etrange Affaire Angélica*. L'intrigue du film s'élance lorsque le photographe, Isaac, est appelé en pleine nuit pour photographier le corps d'une jeune fille récemment décédée, Angélica. Au cours de cette courte séance de photographie, le corps de la morte reprend vie à travers l'objectif ; avant cette scène, trois manifestations, aussi courtes que banales à première vue, interviennent dans le premier quart d'heure de film, pour indiquer les quelques liens de ce personnage avec une autre réalité.

Les deux premières interviennent dans un temps très court, dans la seconde scène du film, celle où l'on voit Isaac pour la première fois dans « son élément naturel » c'est à dire dans la chambre qu'il loue dans une pension, et qui lui sert également d'atelier de développement de photos. Alors qu'on nous le donne à voir pour la première fois, Isaac est en train de réparer avec insistance une radio qui ne cesse de grésiller et sur laquelle il finit par

s'énerver : malgré ses efforts, le signal ne se fait pas et l'appareil ne cesse de cracher ses mauvaises ondes. Dans l'imaginaire paranormal, le brouillage des signaux radios est en effet l'un des premiers signes de la présence d'une entité surnaturelle. Le personnage d'Isaac s'énerve et fait tomber à terre une pile de livres sur le sol. Se penchant pour les ramasser, il tombe sur une illustration de Manuel Ribeiro de Pavia, représentant un personnage possédant dans la paume de sa main une étoile à cinq branches, symbolisant les cinq plaies du Christ qui peut être aussi interprétée comme un pentagramme inversé, signe de sorcellerie.

Il se plonge alors dans la lecture du livre et énonce à haute voix un poème de José Régio : « *Dansez, ô étoiles, qui suivez constantes, d'immobiles vertiges mathématiques ! Délirez et fuyez pour quelques instants la trajectoire à laquelle vous êtes enchaînées !* » Il s'arrête pour une remarque intérieure : « *C'est l'Ange* » et reprend : « *O temps arrête-toi, et vous, créations du passé, qui errez par de célestes et irréels chemins. Anges, ouvrez-moi les portes des Cieux, car dans ma nuit brille le jour et Dieu est en moi.* » Ce poème qui sonne comme une incantation est immédiatement succédé par des coups frappés à la porte lui indiquant qu'on le demande pour prendre les photos d'Angélica ; il répétera par la suite ces paroles devant l'entrée de la chapelle des parents de la défunte. Sa litanie « prédit » ou du moins « annonce » la venue d'un événement étrange sinon surnaturel.

L'autre manifestation, la troisième, se produit lorsqu'il vient de pénétrer dans la demeure de la famille de Angélica, alors remplie de personnages, certainement des proches, tous vêtus de noir, couleur traditionnelle des obsèques. Dès qu'il passe le pas de la porte l'ambiance déjà inquiétante car motivée par la pluie battant la nuit noire s'alourdit considérablement sous le regard sombre de ces personnes inconnues. Isaac est alors accueilli par une femme dont le code vestimentaire – puis les paroles – indique qu'elle est religieuse. Ils se présentent l'un à l'autre et la religieuse a un mouvement de recul teinté de mépris lorsqu'elle répète le prénom qu'il vient de lui donner en ajoutant par la suite : « Je suis religieuse ». Quand on sait que par la suite, la tenancière de la pension accuse Isaac d'avoir attiré le mauvais œil sur la maison et d'être menacé par les sorcières, on peut se demander si la religieuse a ce mouvement de recul à cause d'une différence de religion – Isaac est un personnage de religion Juive alors que la religieuse est ostensiblement chrétienne – ou parce qu'elle pressent une sorte d'aura de sorcellerie émanant du personnage...

Cette aura de sorcellerie se manifeste d'autant plus dans un second type de personnage sur lequel nous allons désormais nous pencher : il s'agit du personnage féminin qui, par son

rapport à la nymphe et à son symbole agissant comme un talisman d'invocation, constitue une figure supplémentaire du registre fantastique.

Les Femmes, catalyseurs des passions

1 – **Nymphes** : toutes en contact avec des voiles, toutes reliées au vent : Luisa est considérée comme une bouffée d'air frais, la première apparition d'Angélica est ornée d'un fond sonore uniquement constitué de courants d'air, Marguerite disparaît dans un courant d'air et reçoit du Vicomte un chant relié à la nymphe Echo, et le *Miroir* recèle d'une scène capitale entre Alfreda et une sœur secouées par des courants d'air.

2 - **Symboliques** : Luisa est associée à un fanion, Angélica à une rose blanche, Marguerite à la fleur du même nom et à la rose qu'elle porte sur la poitrine, et Alfreda au paon blanc. Elles sont à la fois fragiles, voire malades, et puissantes, possédant un pouvoir matériel, ou surnaturel.

Le personnage féminin est un être extrêmement présent dans le récit fantastique. Il inspire à la fois fascination, crainte, effroi, et quelque soit la forme qu'il prend, suscite en général l'éveil d'une passion amoureuse d'un personnage masculin, allant parfois jusqu'à la folie. C'est la Vénus de la *Vénus d'Ille*, de Mérimée, statue de bronze à priori inanimée qui menace de l'écrêteau de son socle le moindre prétendant : « *Prends garde à toi si elle t'aime* » ; c'est aussi l'andréide – d'apparence féminine – créée de toutes pièces pour satisfaire le modèle idéal féminin du personnage principal de *l'Eve Future* ; c'est enfin, parmi tant d'autres, *La Morte Amoureuse* de Théophile Gautier, où le personnage de Clarimonde drogue le personnage principal masculin afin de s'abreuver de son sang, l'apparentant ainsi à un vampire, et dont le récit est conclu par la phrase du personnage de Romuald : « *Ne regardez jamais une femme, et marchez toujours les yeux fixés en terre, car, si chaste et si calme que vous soyez, il suffit d'une minute pour vous faire perdre l'éternité.* »⁶

La femme dans ces quatre films Manoel de Oliveira est charmeuse : nymphe et sirène, elle attire l'homme dans des filets, dans son monde, dans sa réalité – avec succès, en général, ou en vain, comme dans *Le Miroir Magique* où le personnage masculin reste hermétique au charme du personnage d'Alfreda. La femme est aussi fatale dans le sens où elle cause, encore une fois dans les mêmes cas, la perte du personnage masculin, sauf dans *Le Miroir Magique* où c'est la femme même qui se perd. Mais c'est surtout une figure double et complexe, dont la notion même d'ambivalence rend l'expérience vécue avec elle risquée, dangereuse, et pour certains des personnages de notre corpus, létale.

6 GAUTIER, Théophile. « *La Morte Amoureuse* » in *Contes Fantastiques*. Paris : Gallimard, 2007. p59.

- ***Derrière les voiles***

La nymphe, cette créature féminine de la mythologie antique reliée à la nature, apparaît dans un film de Manoel de Oliveira lors d'une scène qui « permet » l'émergence d'un élément fantastique dans le monde réel puisqu'il s'agit d'une scène de représentation théâtrale. Dans *Je rentre à la maison* (2001), la troupe théâtrale dont fait partie le personnage de Gilbert Valence exécute et présente *La Tempête* de Shakespeare ; le moment capturé est celui où le personnage de Prospero appelle les nymphes et les esprits du vent. Au son d'une musique aux accents mystiques apparaît donc une nymphe habillée de voile jouée par une actrice, et les esprits du vent apparaissent sous la forme de voiles colorés agités au bout de fils à partir des cintres. Le voile et le vent sont clairement associés aux personnages féminins des quatre films.

Les voiles regorgent de la majorité du potentiel fantastique de *Singularités d'une jeune fille blonde* : ce sont en effet ceux, tendus devant la fenêtre, derrière lesquels disparaît la jeune fille lors de sa première apparition devant le personnage de Macario. Ils sont une manière d'estomper progressivement la présence de la jeune fille avant qu'elle ne sorte du cadre de la fenêtre, et sont comme autant de frontières traversées successivement par son corps, qui la séparent du monde « réel » ou du moins du monde de Macario.

Dans la scène de sa traversée de la fenêtre, Marguerite des *Cannibales* est vêtue d'une longue chemise de nuit constituée de différentes couches de voile qui cachent sa féminité aux yeux de son mari, alors que cette scène est celle de sa nuit de noces, destinée à la consommation du mariage et que son mari se dévoile entièrement à elle. La fenêtre devant laquelle elle passe maintes fois avant de la traverser, est parée de voilages.

Le personnage d'Angélica est par définition constitué uniquement de voilages puisqu'elle est habillée d'une robe blanche ressemblant à celle de ses noces et que sa constitution de fantôme rend translucide. Enfin le personnage de Alfreda souhaite l'apparition de la Vierge Marie dont l'interprétation est sensée être orchestrée par une comédienne uniquement vêtue de voiles blancs et bleus.

- ***Mélodies du Vent***

Ces voiles dissimulant plus ou moins les personnages, que ce soit par pudeur ou par protection du monde réel, suggèrent la légèreté des personnages qui les porte, qui entrent en contact avec eux ou qui les traverse. Ce sont des étoffes douces et fragiles qui sont aisément modulables par les mouvements du corps et le souffle du vent. Le vent est aussi un élément qui, souvent associé au voile, entre en étroite relation avec nos quatre personnages féminins.

En effet Luisa est considérée comme une bouffée d'air frais par le personnage de Macario, et lorsqu'elle l'abandonne à la demande de ce dernier, son absence est succédée par les courants d'air de la rue que Macario traverse désormais seul. Par ailleurs si l'apparition d'Angélica est souvent motivée par un motif musical, la scène dans laquelle elle fait voltiger le personnage d'Isaac possède un fond sonore uniquement constitué de vibrations et de courant d'airs. Le personnage de Marguerite disparaît très rapidement à travers la fenêtre, comme un courant d'air, un esprit frappeur dans sa robe blanche. Enfin une des scènes capitales du *Miroir Magique*, où le personnage d'une religieuse explique à Alfreda le concept de la vision, se situe dans un jardin possédé par un fort vent qui secoue les cheveux d'Alfreda et l'étoffe noire qui constitue l'uniforme de la religieuse.

Le voile, relié au vent, est donc très présent et intimement relié – physiquement, dans le vêtement qui recouvre le corps, comme émotionnellement, dans la symbolique qu'il entretient selon la scène – au personnage féminin. Il reflète leur fragilité et leur pudeur – sauf dans le cas de Alfreda qui ne rechigne jamais à exposer son corps aux yeux de Macario qu'elle veut séduire - ainsi que leur pouvoir à traverser, à passer d'une réalité à une autre, voire à entraîner quelqu'un à leur suite, comme c'est le cas d'Angélica.

2

- ***Artefacts du souvenir***

Si les présences de Marguerite et d'Alfreda sont très envahissantes, celles d'Angélica et de Luisa ont le goût de l'éphémère, de l'expérience qui se termine trop tôt et que l'on veut

réitérer. Alors les personnages masculins qui les convoitent s'attachent à des petits détails de la vie quotidienne qui deviennent rapidement des symboles de cet amour qu'ils veulent revoir, et qui symbolisent au final de manière significative les quatre personnages féminins.

Luisa est ainsi symbolisée de manière évidente par son fanion qu'elle porte toujours avec elle, ce petit éventail asiatique de toile tendue sur un arceau, orné de fourrure bleue, dont elle ne se sépare jamais, qui donne une image de sa haute condition sociale, tout en devenant, telle une baguette magique un moteur de son charme, mais surtout un moyen de suggérer son jeu d'apparences. Elle aime en effet y cacher la moitié de son visage pour ne laisser dépasser que ses yeux, et Macario fait de cet objet une obsession. Angélica quant à elle est symbolisée par une rose blanche qui symbolise sa pureté et sa délicatesse, couplée aux épines de la fleur. Cette dernière est recueillie par Macario lors de sa traversée rêveuse des airs avec Angélica et offerte à cette dernière. Il retrouve cette même fleur dans un vase sur la table le lendemain de son expérience et un raccord regard vers un plan rapproché de la fleur indique l'attention particulière que Isaac lui porte, couplée au souvenir qu'il a de cette femme.

D'une manière plus subtile, le personnage de Marguerite est symbolisé d'ores et déjà par le prénom qu'elle porte, celui de cette fleur printanière aussi fière que fragile, qui reflète sa jeunesse et sa condition de femme « à marier ». De même le premier plan que l'on a de Marguerite dans *Les Cannibales* n'est pas celui du visage de cette jeune première mais de sa poitrine, ornée d'une fleur. Enfin le personnage de Alfreda pourrait être symbolisé, au delà de la couleur blanche qu'elle porte en permanence, par le paon blanc dont on trouve un spécimen dans une scène du *Miroir* : Alfreda se baigne dans sa piscine et en sort, et alors qu'elle quitte le cadre, ce dernier n'est plus occupé que par le paon blanc, cet animal majestueux dont le spécimen mâle fait la roue pour impressionner ses congénères. Il reflète le caractère sophistiqué et l'appréciation de se montrer, deux caractères principaux de la personnalité d'Alfreda, en plus de la pureté du blanc, et sa fragilité suggérée par le plumage : paradoxalement, chez le paon, c'est le mâle qui fait la roue, or Alfreda est un personnage féminin, ce qui engage une ambiguïté supplémentaire sur son identité.

- ***Dualité du féminin***

Ces symboles qui rappellent la présence des jeunes femmes alors qu'elles ont quitté le cadre – ou du moins que leur visage ne s'y trouve pas – montrent aussi la dualité de leur caractère. Les femmes de ces quatre films sont complexes dans le sens où elles ont plusieurs

facettes radicalement différentes, une claire et une plus sombre pour simplifier. Et les personnages masculins s'ils sont attirés par leur part plus claire sont rapidement dépassés par leur part plus sombre : la seule exception est le duo José-Alfreda, dont le personnage masculin possède tellement de recul sur les notions religieuses qu'il ne se laisse pas influencer par le personnage féminin, et ce même s'il est perturbé par son apparence avantageuse.

Nous l'avons dit, ces femmes sont tout d'abord des entités fragiles : Luisa et Angélica le sont par évidence étant donné qu'elles sont des apparitions éphémères dont il faut chérir chaque instant car elles sont difficilement accessibles, l'une d'elle étant séparée de son prétendant par sa classe sociale, l'autre par sa condition psychique. Alfreda est fragile de par son obsession qui la rend malade et la fait tomber dans le coma. Enfin Marguerite est une jeune femme très émotive et portée par ses passions.

Mais ce sont aussi des personnages qui peuvent se révéler relativement puissants. On peut parler d'une puissance matérielle pour les personnages de Marguerite et d'Alfreda. Ce sont en effet des femmes de la haute société ; Alfreda est par ailleurs extrêmement cultivée, elle s'entoure de professeurs et autres spécialistes du domaine qui l'intéresse, et dirige sa maison d'une main de maître. Marguerite est par ailleurs décrite comme « une femme fatale », ce qui peut être à la fois compris comme une force de son charme mais surtout sa capacité à blesser par la force de ce dernier ; elle mène le Vicomte à sa perte et le tue par procuration, l'amenant à se suicider en se jetant dans les flammes de l'âtre comme les flammes de sa rage pour cette femme qui ne mérite que de « mourir dans le brasier qu'elle a créé ». Angélica, si elle est une entité de base inoffensive et souriante, « tue » tout de même le personnage d'Isaac qui meurt d'épuisement et dont l'âme quitte brutalement le corps à l'écran, corps qui s'écroule sur le sol alors qu'il lui fait face. Luisa enfin est une cleptomane expérimentée qui met par deux fois son prétendant dans des situations très dérangeantes notamment lorsqu'elle vole une bague dans une bijouterie ; elle fait gagner à son prétendant de l'expérience dans la vie de la même manière qu'elle le ruine en argent.

Ces entités féminines disposent donc tantôt d'une personnalité fragile et délicate, tantôt d'une force qui peut se révéler dévastatrice. Elles n'ont pas de caractère foncièrement méchant ; c'est l'orchestration de leurs agissements conjugués à l'amour porté par leurs prétendants qui cause la perte de ces derniers. Même s'il ne succombe pas au charme d'Alfreda, le personnage de José reste tout de même bouleversé par le passage de cette femme dans son existence. Ces femmes traversent la vie des personnages masculins et sans aucun

doute, ne leur permettent pas d'en sortir indemnes, passant dans leurs existences, jusqu'à, dans le cas d'Isaac dans *Angélica*, les faire trépasser, ou plus simplement *passer* d'un monde à l'autre, selon plusieurs systèmes de « portails » que nous allons détailler ci-après : la fenêtre, le miroir et l'escalier.

SECOND MOMENT : Les Lieux de Passage

La Fenêtre : Ailleurs c'est ici

1 – **Un Tableau et un Rituel Sonore** : Dans *Singularités* Luisa est longtemps encadrée par la fenêtre à travers laquelle elle se donne en spectacle ; comme elle est séparée de son prétendant par la rue, ce dernier ne peut que la toucher du regard, comme un tableau dans un musée. 2 – **Brèches** : Le contact avec la fenêtre, dans tous les films sauf *Le Miroir* se produit avec un son : la cloche de l'église dans *Singularités*, une sorte de larsen/bourdonnement et les camions dans *Angélica*, le chant et le cri dans *Les Cannibales*. 3 – **Appel Inconscient du surnaturel et de la mort (?)** : Dans la quasi totalité du temps, la fenêtre est *ouverte* comme si elle suggérait en permanence un dialogue possible avec un *ailleurs*. La fenêtre est, dans *Angélica* et *Les Cannibales*, un moyen de passage vers la mort (ou une autre réalité puisque les deux personnages sont capables de toutes leurs facultés après la traversée).

Dans son traité sur la peinture, Leon Battista Alberti parlait d'un tableau comme d'une « *fenêtre ouverte sur le monde* », « *une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'Histoire* ». Dans les œuvres qui nous intéressent il semblerait que la fenêtre ouverte soit un tableau, un tableau tout droit sorti de la Renaissance et ayant traversé le temps. Nous l'avons dit, les figures féminines de nos œuvres sont particulièrement liées au voilages et aux vents, donc aux drapés et aux plis. Le drapé est une composante très importante de l'art de la Renaissance, particulièrement chez les sculpteurs et peintres soucieux du détail qui s'appliquaient à rendre le drapé le plus réaliste possible : le premier n'est autre que Michel Ange, célèbre pour *La Pietà*, œuvre représentant la « Vierge douloureuse » qui constitue une inspiration majeure quant à son traitement du drapé ; Piero Della Francesca par « le souci et l'attention qu'il porte aux matières (...) travaille ses drapés à partir d'une maquette en terre qu'il recouvre de linges ou d'étoffes, ce qui lui permet de copier les plis des tissus de façon très précise. »⁷. Cité par *L'Express*, Jean Clair parle du drapé comme « *la présence en creux de l'énigme de tout langage* »⁸. Mystère, jeux d'apparence, énigmes sont autant de composantes des « tableaux » qui nous intéressent.

C'est le tableau dans l'encadrement duquel le personnage de Luisa dans *Singularités d'une jeune fille blonde* se donne en spectacle pour Macario, c'est le tableau dans lequel

7 DE LAFOND, Delphine. *Piero Della Francesca, le peintre mathématicien : la rencontre du réalisme flamand et de la rigueur toscane*. 50 minutes, Artistes N°58. Mis en ligne sur le site Google Livres le 23/07/15, consulté le 11/06/16. p14-15

8 GODELUCK, Armelle. « L'art du drapé et du plier » mis en ligne sur *L'Express* le 01/12/2002, consulté le 11/06/16.

Marguerite et le Vicomte jouent leur scène de ménage pour le plus grand plaisir de Dom Juan qui, installé dans un arbre, attend de tuer le Vicomte, c'est le tableau dans lequel l'esquisse d'Angélica – puisqu'elle est sous sa forme fantomatique – apparaît une fois la nuit tombée, projetée par les quelques photos qui lui font face, car quelque part, la fenêtre ouverte est elle aussi un écran de cinéma, un tableau dans le tableau de la mise en scène, tant cette dernière est parfois millimétrée et complexe.

Lors de leur première apparition, les battants des fenêtres sont aussi fermés que des rideaux de théâtre ou des couvertures d'un livre dont la narration de l'histoire n'a pas encore commencé, notamment dans la première scène d'intérieur d'*Angelica*. Elles sont alors signe hermétique de lassitude, d'agacement, de recherche de nouveauté, d'étouffement mais aussi de rêverie, par le caractère translucide du verre qui permet aussi le reflet.

Malgré tout, elles s'ouvrent rapidement, pour en général, ne plus se refermer, ou s'ouvrir d'elles-mêmes, comme dans *Le Miroir Magique*. Elles sont alors une possibilité d'entrée comme de sortie des éléments naturels et surnaturels, le son d'un camion, la projection d'un amour impossible, la fumée d'une cigarette, le corps d'un être qui tombe.

1

- ***Tableau Vivant***

La figure de la fenêtre comme tableau la plus évidente de notre corpus est sans nul doute celle qui apparaît dans *Singularités d'une jeune fille blonde*. La fenêtre est le biais par lequel le personnage potentiellement surnaturel de Luisa passe dans la réalité du personnage de Macario, car c'est par ce biais qu'il la voit puisqu'elle ouvre sa fenêtre. Lors de la première apparition, la fenêtre du bureau de Macario, qui donne sur la rue, est ouverte ; la fenêtre de l'appartement de Luisa s'ouvre alors, dévoilant le personnage de Luisa. Les deux mondes, celui de Macario et celui de Luisa, s'ouvrent alors l'un à l'autre, laissant l'un pénétrer dans l'autre uniquement par le regard.

La fenêtre dans laquelle Luisa apparaît est particulière. De très grande taille, elle est surtout rendue très imposante par le grand cadre de pierre qui lui donne de l'importance étant donné sa largeur – car il reste un simple relief dans le mur – et son léger grain contre le mur très lisse. Un deuxième cadre rejoint le premier, celui, vert foncé, de la fenêtre, qui vient donner de l'ampleur à l'image qu'il contient : celle de Luisa. Dans le fond de la pièce, en

général légèrement dissimulé par les voilages, on découvre vraisemblablement un salon au mur duquel siège un portrait de femme qui semble regarder en permanence Luisa et Macario, comme si elle les surveillait.

Mais ce tableau est immobile, tandis qu'en plus d'être mobile, le personnage de Luisa se penche à la fenêtre, s'accoude à celle-ci, stationnant en permanence sur la frontière qui la sépare de la rue et du personnage de Macario. On a donc un double tableau, tableau dans le tableau, toile immobile contre toile mobile, qui donne d'ores et déjà, aux premières minutes de la narration un côté singulier à cette rencontre.

- ***De l'inaccessible***

La singularité du personnage de Luisa tient aussi au fait que le physique du personnage est particulièrement lisse, toujours méticuleusement soigné, sans imperfections notables, comme irréel : Luisa s'habille de manière simple, mais coquette, arbore une longue chevelure blonde qui se termine en boucles entretenues, se maquille très légèrement mais juste assez pour se mettre en valeur et bien entendu, ne se sépare jamais de son artefact qui la symbolise, ce fanion très simple qui ajoute néanmoins une légère touche d'exotisme à son style et la rend justement, détachée du décor dans lequel elle évolue. Rajoutons un détail : l'un des voilages qui recouvre la fenêtre est un store que l'on baisse et que l'on ouvre en tirant sur une corde au bout de laquelle pendent deux petits pompons à franges, les mêmes que ceux qui pendent de la tige du fanion que Lisa ne quitte jamais. Or le lever des voilages devant la fenêtre est un des gestes qui « démarre » le charme du personnage de Luisa puisqu'elle ne peut pas se donner en spectacle à la rue et à son prétendant sans les relever. C'est comme si elle emportait un petit morceau de son charme partout avec elle à l'aide de ces pompons pendus à son fanion, et dont l'illustration du dragon témoigne de sa puissance dangereuse couplée à son apparente fragilité.

Ce qui nous fait convoiter quelque chose plus que tout, c'est souvent le fait de ne pas pouvoir le posséder, de ne pas pouvoir l'atteindre tout de suite ; cela lui donne une dimension supplémentaire qui cultive l'objectif à poursuivre, le désir. Luisa est inaccessible par définition dans sa condition sociale largement supérieure à celle de Macario mais surtout au départ, elle est inaccessible simplement par les lois de la physique ; Macario et elle se trouvent de part et d'autre de la rue. C'est au départ simplement la rue qui les sépare, et ensuite vient l'argument de la condition sociale lorsque Luisa visite la boutique du père de Macario et que Macario descend pour la voir, mais est renvoyé à son poste de travail. Le principal obstacle au départ

entre les deux protagonistes est cette rue qui les condamne au contact visuel simplement ; ils ne se parlent pas, ils ne font que se regarder. Luisa est un tableau vivant que Macario ne peut toucher qu'avec ses yeux, comme dans un musée. D'une manière générale, on le remarque quand Macario se rend dans un cercle de lecture, il est insensible aux œuvres d'art ; il semblerait que ce soit le tableau de Luisa qui réveille sa sensibilité.

2

- ***Brèche Temporelle***

La plupart des contacts directs avec les fenêtres se font cependant aussi de manière sonore, mais d'un son qui ne vient pas de la part des personnages eux-mêmes : un son qui vient de l'extérieur, puisque les fenêtres d'*Angélica* et de *Singularités* donnent sur une rue. Pour *Les Cannibales* le son est produit lors du passage à travers la fenêtre par le personnage de Marguerite qui se jette dans le vide ; pour *Le Miroir* il s'agit de celui du vent.

En ce qui concerne *Singularités*, le son vient de l'extérieur, de la rue, mais surtout de l'extérieur de la narration. Comme nous l'avons dit précédemment les deux personnages ne communiquent absolument jamais quand ils se regardent à travers la fenêtre. La seule communication est visuelle ou alors écrite, puisqu'un jour, Macario parti en voyage d'affaires écrit une lettre à Luisa que la jeune femme lit devant la fenêtre, en regardant par la fenêtre avec ennui, lassitude et nostalgie de ces moments où ils dialoguaient silencieusement l'un avec l'autre par un jeu de regards. Et encore, cette lettre est lue oralement par la voix off du personnage de Macario, de la même manière que l'action silencieuse des premiers regards intéressés est commentée par Macario alors qu'il est dans le train avec l'inconnue qui écoute son histoire.

La véritable relation sonore diégétique est celle des cloches. Comme mue par un réflexe de Pavlov, le personnage de cette entité picturale se rend à la fenêtre à chaque fois que la cloche de l'Eglise sonne. Et Macario le comprend bien puisque à chaque fois que cette cloche retentit et se répercute dans toute la rue, il lève les yeux vers la fenêtre de Luisa, pour voir si elle va apparaître ; et on se surprend à attendre nous-même de voir si elle va vraiment apparaître à chaque fois. Le son de cette cloche qui lance son apparition sonne comme un rituel, une invocation, et il contraste avec l'incroyable moment de silence – si l'on omet les

bruits de la rue – qui suit ce vacarme et pendant lequel le personnage de Luisa se donne en spectacle à toute la rue et évidemment, à Macario. La cloche sonne le début d'un moment de divertissement éphémère dont Macario doit profiter de chaque seconde, car lorsque la cloche retentit de nouveau, le personnage de Luisa disparaît ; elle ouvre une sorte de brèche dans le temps, un moment où tout s'arrête, et pendant lequel plus rien ne compte pour Macario si ce n'est l'apparition de cette jeune femme.

- ***Brèche inter-monde***

Il se produit exactement la même chose dans *Angélica* pour deux types de personnages différents. Dans les deux cas, deux sons régissent une courte période de temps : cela se produit notamment pour les travailleurs de la terre qu'Isaac suit avec son appareil photo. Ils ne sont pas en relation avec une fenêtre mais nous verrons plus tard qu'ils sont effectivement en rapport avec une traverse du temps, de l'espace et de la matière.

L'entité d'*Angélica* en revanche, apparaît dans l'encadrement d'une fenêtre une fois que celle-ci est ouverte ; elle apparaît, contrairement à Luisa, toujours de nuit, si bien qu'on distingue clairement sa forme spectrale bleue-blanche. Elle se situe toujours sur le balcon quand elle apparaît, dans le parfait encadrement de la fenêtre comme si ce dernier était son tableau dont le paysage extérieur était le décor – par ailleurs de jour il est très facile de confondre le paysage avec une toile peinte tant le traitement de l'image est particulier.

Angélica n'apparaît jamais seule, elle n'apparaît jamais d'elle-même. Elle est toujours appelée, ou en relation directe avec le personnage d'Isaac ; elle ne erre pas comme le ferait un fantôme de l'imaginaire commun, comme ce fantôme acteur de *Je rentre à la maison* (2001) qu'est Gilbert Valence. Angélica est intrinsèquement liée à Isaac et au regard d'Isaac comme le personnage de Luisa est lié au regard de Macario. La différence majeure se situe dans le fait que contrairement à Macario, Isaac peut rapidement « toucher » - tout est relatif quand on parle d'une entité immatérielle – le personnage d'Angélica, même si au départ, pour lui aussi, le contact se limite au contact visuel à travers la fenêtre de l'objectif de l'appareil photo avec lequel il capture la dernière image d'Angélica en tant qu'être solide de chair et d'os.

Angélica apparaît et disparaît à l'aide d'un son, mais ce n'est pas le même au début et à la fin. Lors de sa première apparition, Isaac a utilisé un instrument particulier qui est fait d'une seule corde ; la corde sur laquelle sont pendues les photographies du cadavre d'Angélica

nouvellement développées. Le personnage d'Isaac s'approche des photos et saisit l'une d'entre elle qu'il arrache de son épingle, occasionnant une vibration grave tout le long de la corde. Juste après ce son intervient la première apparition du personnage d'Angélica. Isaac *traverse* alors l'encadrement de la fenêtre. On comprend lorsqu'il se réveille après quelques minutes – qui sont des heures dans le temps de la narration puisqu'il fait jour – qu'il traverse à la fois la frontière de la vie et de la mort, et la frontière de la réalité et du rêve. Comme nous l'avons dit précédemment, le silence succède aux sons. Si seuls les bruits de la rue troublent l'échange de regards entre Macario et Luisa, seuls les bruits du vent troublent l'échange entre Isaac et Angélica.

Et s'ils se serrent « physiquement » l'un contre l'autre, l'échange est dominé par le regard.

Cet échange est brutalement rompu par deux types de sons ; Isaac est transporté dans deux mondes successifs, celui du rêve et celui de la mort, et il en sort par deux sons successifs et aussi brutaux que les sons de cloche. Le premier intervient lorsqu'il se réveille en sursaut dans son lit, en criant le prénom d'Angélica ; on comprend alors qu'il a rêvé. Il se lève, se rend alors à la fenêtre et est brutalisé par le bruit d'un camion qui klaxonne et de plusieurs autres qui passent sous sa fenêtre, le ramenant brutalement à la réalité pour l'arracher de cet ailleurs éphémère qu'il évoque secondes avant, en fumant sa cigarette, comme une hallucination, une étrange réalité, un espace absolu.

3

• *Allées et Venues du Surnaturel*

Ouvrir une fenêtre, ou la fermer, c'est ouvrir ou fermer l'accès à son intérieur, et l'intérieur étant une manière de nous représenter, c'est aussi une manière d'ouvrir le monde à nous, ou de nous ouvrir au monde. Dans *Singularités* comme dans *Angélica*, l'intérieur est très sobre, et souvent très sombre ; la fenêtre du petit bureau de Macario donne sur la rue étroite , ce qui réduit déjà la possibilité pour la lumière du jour d'y rentrer. L'intérieur de chacun des deux personnages représente la monotonie et la simplicité d'une existence que l'apparition d'une entité au visage féminin va complètement bousculer. Isaac et Macario étouffent dans leur vie actuelle, ils ouvrent la fenêtre alors qu'ils travaillent parce qu'ils n'en peuvent plus de tourner en rond dans leur vie précaire.

En revanche l'intérieur des personnages principaux du *Miroir* et des *Cannibales* est très luxueux, très sophistiqué, quand il s'agit du manoir des *Cannibales*, proprement surchargé : les fenêtres y sont – sauf deux rares exceptions – toujours fermées, et la seule porte qui est ouverte donne soit sur le jardin, soit sur la rue qu'on ne voit qu'une fois et qui est entourée de barrières physiques séparant les personnages de la fiction de leur public. Les fenêtres fermées de ces deux films calfeutrent leurs personnages à l'intérieur de leur monde, ce qui sied très bien à ces derniers. Le personnage de Alfreda ne quitte jamais sa maison qu'elle est occupée à diriger et se complaît dans sa solitude et dans son détachement de la civilisation tant elle est obnubilée par son envie de voir apparaître la Vierge Marie ; le personnage de Marguerite est déjà, si l'on peut dire, bien occupé par son mariage et sa romance avec le Vicomte pour sortir, en dehors du jardin dont les massifs sont si hauts qu'ils la cachent du monde extérieur.

C'est donc ce dernier qui pénètre de manière plus ou moins forcée dans leur intérieur et donc dans leur vie, alors que Macario et Isaac, vont vers cet *ailleurs* ; on parle alors d'un *voyage* autant pour le corps – c'est à dire dans le déplacement physique – que pour l'esprit – c'est à dire dans le déplacement par le rêve et l'imaginaire. On se rapprocherait alors de la pensée de Charles Baudelaire, qui dans son ensemble de poèmes consacré au thème du voyage semble se lancer dans cette quête d'un idéal, d'un absolu. Cependant il demeure aussi conscient de l'impossibilité d'accéder à cette destination et cette lucidité provoquer chez lui un ennui mélancolique, c'est pourquoi, dans *Voyage VIII* il ne semble voir comme seule solution que la mort : « Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !/Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons ! » solution que Isaac semble envisager dans sa course finale qui le mène à l'épuisement, puis à la mort, et donc aux retrouvailles en compagnie d'Angélica.

Dans une grande majorité de cas, pourtant, les personnages n'aiment pas l'extérieur – dans le sens « dehors » - parce qu'il leur fait vivre des expériences déterminantes mais souvent d'une manière négative. Cela va des malaises d'Alfreda, en passant par le vol de Luisa dans la bijouterie, jusqu'à la mort, ou une forme de mort des personnages d'Isaac et de Marguerite. Bien souvent d'ailleurs, l'extérieur est synonyme d'expériences plus (Alfreda) ou moins (Marguerite) bien vécues par les personnages selon les éléments qu'elles y rencontrent.

Encore une fois les personnages de Isaac et Macario se rejoignent, comme les personnages d'Alfreda et Marguerite. Ces dernières, en effet, ne font pas face à une pénétration du surnaturel dans leur vie par un simple geste comme celui d'ouvrir une fenêtre. Si Macario et Isaac vont simplement faire ce geste et, par la suite, poursuivre l'entité curieuse

qui les hante, ils sont un long moment protégés par leur propre frontière, celle de la prise de recul sur les éléments surnaturels et religieux, qui est d'ailleurs explorée dans toute sa splendeur par le personnage masculin du *Miroir* qui qualifie l'obsession du personnage d'Alfreda de *maladive*. Alfreda et Marguerite n'attendent pas l'irruption du surnaturel dans leur vie, elles le *forcent*. C'est ainsi qu'Alfreda s'entoure d'un cercle de messieurs convaincus de son idée et qu'elle veut faire le voyage en Terre Sainte, mais surtout qu'elle vit perpétuellement confinée dans ses idées comme dans sa maison, son seul extérieur demeurant son jardin – là où se produisent par ailleurs la majorité des manifestations surnaturelles. Marguerite est elle aussi très liée au jardin et c'est dans ce type de lieu que va avoir lieu sa seconde rencontre avec le Vicomte qu'elle va poursuivre et séduire jusqu'à ce qu'il accepte de se marier avec elle.

Pour Isaac le dialogue vers un ailleurs est possible et facilité. C'est l'*ailleurs* qui se manifeste à lui de deux manières : par l'animation du corps d'Angélica à travers la *fenêtre de l'objectif* et par les travailleurs de la terre qu'il voit au loin par la *fenêtre de ses jumelles*. Isaac a une idée de cet ailleurs et choisit d'aller de lui-même vers cet ailleurs. Tandis que pour Macario, l'ailleurs en temps qu'extérieur est difficilement accessible puisqu'il n'a pas le droit de quitter son bureau, et parce qu'il ne voit pas le paysage à cause du vis à vis flagrant sur lequel donne la fenêtre de son immeuble. Le seul ailleurs est donc représenté par Luisa, encadré dans une échelle de plan par la fenêtre.

- ***Aller sans retour***

Ce même concept de l'inaccessible se reproduit à l'intérieur même de l'inaccessible. Dans les *Cannibales*, les personnages du début du film habillés en civil regardent les personnages de la fiction arriver en voiture et le seul contact qu'ils ont avec eux est un contact visuel et sonore alors qu'ils les applaudissent. L'un des personnages qui descend de voiture éclate de rire en voyant le public comme s'il se moquait de leur inaptitude à les rejoindre, à se mêler à eux. Le même exact schéma se reproduit plus tard dans la fiction alors que nous sommes rentrés dans cette dernière depuis un moment, lors d'une scène charnière entre le second et le dernier tiers du film qui verra notamment se produire la disparition du Vicomte et celle du personnage de Marguerite.

Se déployant sur presque vingt minutes, c'est l'une des plus longues scènes du film, durant laquelle Marguerite force à nouveau le surnaturel en demandant à son mari lors de leur nuit de noces, pourquoi il est si mélancolique, et qui il est vraiment.

Il se déroule alors une longue scène de dialogue durant laquelle les deux personnages passent à plusieurs reprises devant la fenêtre et y restent de longues secondes. Ils sont épiés par le personnage de Dom Juan, qui juché sur un arbre un revolver à la main, attend le moment propice pour tirer sur le Vicomte et voir s'il en meurt. Malgré tout il n'y parvient pas, le Vicomte ne restant soit pas assez longtemps dans l'encadrement de la fenêtre, soit demeurant caché par les voilages de cette dernière, comme s'ils étaient soudain devenus incroyablement puissants. On retrouve cette même possibilité d'accessibilité éphémère que dans *Singularités*, et on se retrouve face à une double impossibilité d'accès : celle, physique, du vide qui sépare le perchoir de Dom Juan de la fenêtre des amants, et celle, émotionnelle, qui sépare Dom Juan de Marguerite qui n'est pas amoureuse de lui. Ce n'est que lorsque Marguerite se jette du balcon qu'il peut la rejoindre en sautant à son tour et en se suicidant d'une balle dans la bouche, par la « mort ».

Ce même rapport entre la fenêtre et une certaine forme de « mort » est visible dans *Angelica* car le personnage d'Isaac ne peut rejoindre « physiquement » – c'est à dire de sorte qu'ils puissent se toucher et s'étreindre – l'entité d'Angélica que lorsqu'il passe la frontière de l'anti-matière pour rejoindre ce qu'il appelle l'espace absolu. Le personnage d'Isaac ne rejoint réellement le personnage d'Angélica que lorsque son corps est physiquement trop épuisé pour le porter et qu'il chute sur le sol, ne laissant que son spectre, qui peut donc traverser la fenêtre et rejoindre son amour.

Toutefois le terme même de mort est discutable, puisque notamment le personnage de Marguerite est présent physiquement à la fin du film et se relève malgré sa chute en disposant de toutes ses capacités physiques, et Isaac, même s'il n'a plus son corps, peut encore bouger et circuler. On pourrait donc parler d'un passage vers une autre réalité qui, cependant, lorsqu'il est opéré, ne permet plus de reculer, comme l'indique la fermeture finale des volets de la fenêtre de *Angélica* qui empêche à jamais le retour du personnage.

Il existe cependant deux autres types de lieu de passage qui ne comportent pas des portes aussi physiques que les volets d'une fenêtre et qui, par leur capacité naturelle à vertige et à la distorsion, permettent des allers et retours : il s'agit du miroir et de son pouvoir de reflet, ainsi que de l'escalier, que l'on peut à la fois monter et descendre. Ces deux types de « liens » avec une autre réalité engagent des rapports avec *l'ailleurs* autrement plus complexes qui ne sont pas simplement des chemins comportant un départ et une destination, mais bien des circuits que l'on peut emprunter plusieurs fois.

Le Miroir et l'Escalier : Circuits et Traverses

1 – **Ambiguïtés réalité-fiction** : Dans *Singularités* au moment où le personnage principal rentre dans le manoir du notaire. Dans *Les Cannibales* le miroir déforme le visage du Vicomte.. Dans *Le Miroir*, un léger quiproquo intervient entre deux personnages lorsque l'un d'eux évoque la beauté de l'escalier et sa possibilité de mener au paradis. 2 - **Une distorsion de la réalité** : Dans *Angélica* au moment de la première apparition de cette dernière. Dans *Le Miroir*, lorsque le personnage principal rentre dans le manoir d'Alfreda pendant une fraction de seconde, un des trois personnages monte « dans la réalité » tandis que les deux autres montent « dans le reflet ».

Elément cinématographique narratif par excellence, théâtre de scènes d'action (*Le Cuirassé Potemkine*), d'horreur (*The Grudge*) ou même de folie (*Vertigo*), l'escalier demeure très souvent utilisé pour exprimer la psychologie d'un personnage : dans *Le Miroir*, il est l'un des premiers éléments qui nous font découvrir le lieu de vie du personnage d'Alfreda car les personnages principaux montent directement la retrouver à l'étage, avant de redescendre se promener dans le jardin. Le personnage principal de José a donc tout le loisir de découvrir la mégalomanie, le luxe, et la démesure dans laquelle vit le personnage d'Alfreda, ainsi que sa volonté d'accéder à une forme de spiritualité, car il monte l'escalier, dont l'ampleur et la beauté, saluée par les convives déjà présents chez cette redoutable maîtresse de maison, exhortent indubitablement à regarder vers le haut. Le miroir quant à lui occupe une part importante dans notre corpus. S'il se multiplie en autant de petits reflets que de facettes monstrueuses et déformées dans *Les Cannibales* dont il révèle la part la plus sombre et la plus diabolique des personnages, il donne une idée des jeux d'apparences dans *Singularités* quand il est donné à voir dans un luxueux manoir où Isaac et Luisa se retrouvent face à face pour la première fois, et ouvre une brèche vers un autre monde à l'apparence pourtant proche du nôtre dans *Angélica*, celui du rêve, à moins que ce ne soit celui de la mort.

Considéré comme magique dans le titre même du film *Le Miroir Magique*, l'objet suggère déjà un voyage, une porte vers une autre réalité, car dès les premiers plans du film, on remarque qu'il est placardé sur la porte d'une armoire, armoire qui dans *Le Monde de Narnia* permet d'accéder à un autre monde magique, qui possède la particularité de la distorsion du temps, comme le miroir d'Oliveira.

- ***La part de l'Autre***

Que ce soit d'une manière subtile comme dans *Singularités* ou très franche, voire grotesque, comme dans *Les Cannibales*, le miroir est cet élément impénétrable qui opère une prise de recul permettant de juger les personnages. Bien sûr il s'agit d'un objet qui n'a pas de volonté propre et ce sont les personnages qui lorsqu'ils se regardent dedans, entreprennent une introspection, souvent de mauvais augure, et dans le cas des *Cannibales*, rendue irréfutablement tragique par le traitement du chant par lequel s'expriment les personnages. C'est en effet dans la scène de la nuit de noces des deux amants, entre le second et le troisième tiers du film, dans cette scène qui figure comme l'une des plus longues, que le miroir – les miroirs – prennent toute leur importance.

Nous l'avons dit, cette scène de presque vingt minutes est d'une longueur supérieure à toutes les autres ; c'est celle, si l'on écarte la scène du jardin et la scène finale, qui se déroule le plus longtemps dans un même lieu qui est celui de la chambre. Si cette dernière favorise par conséquent l'intimité, donc l'introspection, la remise en question ainsi que les révélations des personnages, elle recèle d'une multiplication des miroirs et des reflets alors qu'on aurait tendance à attribuer ces derniers aux scènes mondaines où les jeux d'apparences sont primordiaux. Dès lors que la mise au point est réglée sur la bouteille de poison du Vicomte qui la présente à Marguerite, le temps se distend, comme répercuté par les dizaines de milliers de facettes de la bouteille taillée à la manière d'une pierre précieuse. Les reflets du visage du Vicomte commence à s'étirer dans les miroirs, à détendre son visage pour en montrer toute la monstruosité comme un avant goût de celle de son corps désarticulé.

Le miroir dans lequel le Vicomte s'examine durant la discussion qu'il entretient avec Marguerite est une plaque circulaire de métal doré, qui donne l'impression d'un gros œil avec lequel il regarde à l'intérieur de lui-même et qui donne une vision déformée de son visage, lui donnant une bouche monstrueuse et parfois de multiples yeux comme autant de spectres de sa personnalité ; c'est cette multiplicité qui inquiète Marguerite, qui le trouve énigmatique et difficile à cerner. Elle qui demeure un personnage complètement superficiel, obsédé par les apparences, est soudain terrorisée à l'idée de passer la nuit – et sa vie – avec quelqu'un qu'elle ne connaît pas, qu'elle « n'arrive pas à connaître ». C'est au cours de cette scène que le personnage du Vicomte exprime sa mélancolie de n'être qu'une « pauvre âme sans corps pour l'abriter ». La proximité de l'âtre de la cheminée diabolise le reflet du Vicomte en l'ornant de celui des flammes, et tandis qu'il se dévoile de plus en plus au personnage de Marguerite pour

montrer qui il est physiquement, et que ce physique effraie Marguerite qui se défenestre, un plan sur le miroir circulaire s'impose, possédé par le violoniste diabolique. Durant les vingt minutes de la scène, ce miroir aura suivi la révélation du personnage du Vicomte, sa désagrégation physique et morale, sa progression de l'énigme au mystère tragique, jusqu'à sa chute infernale vers le monde fantastique de l'horreur.

- ***Amorces de la traversée***

Comme nous l'avons déjà suggéré, le passage entre deux mondes, deux réalités, est suggéré de manière très subtile et concrète, dans *Singularités*. L'unique scène dans laquelle apparaît un miroir est par ailleurs très courte ; elle ne dure que les quelques dizaines de secondes durant lesquelles elle expose une partie du décor et l'arrivée du personnage de José accompagné par son ami qui lui a indiqué la soirée afin que le personnage puisse y rencontrer celui de Luisa. Pourtant elle est d'une réelle importance car elle est la seule, hormis celle du *Miroir* que nous allons évoquer plus en détail ci-après, qui intègre dans un plan vertigineux un escalier *et* un miroir. Ce procédé rend durant quelques secondes très difficile la perception de la réalité et de la fiction, du réel et du reflet ; ce n'est que lorsque le personnage de José pénètre dans le champ qu'il constitue pour notre œil un repère qui nous permet d'identifier la réalité, le présent. La distorsion du réel se fait alors très subtilement, très doucement, d'une manière presque imperceptible. Cette très courte scène prépare une entrée vers un autre monde auquel le personnage de José n'appartient pas : celui de la haute société, et dont le décor – si l'on omet le style vestimentaire des personnages présents – aurait aisément pu se retrouver dans *Les Cannibales*.

De la même manière dans *Le Miroir*, le passage vers une autre réalité est amorcé de manière très subtile par cet escalier. Durant tout le film, le rez de chaussée est presque tout le temps occulté, la plupart des scènes se déroulant dans les étages. Ceci dit, impossible d'omettre cet escalier de par son caractère monumental et par sa position ; une fois les immenses portes du manoir d'Alfreda ouvertes, il suffit de faire quelques pas seulement pour commencer à monter les marches. La proximité d'Alfreda nécessite presque tout le temps qu'on monte les marches de l'escalier pour la rejoindre dans son petit salon comme dans sa toute première rencontre avec le protagoniste principal de la narration. C'est une manière de s'élever peut-être spirituellement, mais aussi socialement, puisque le personnage d'Alfreda regarde presque toujours, naturellement, ses convives de haut et qu'elle se sépare

indubitablement de la plupart des personnages qui partagent le champ avec elle, de par sa condition sociale extrêmement élevée.

Élevée spirituellement aussi ; cette forme de montée vers un Paradis est évoquée alors que les personnages ne sont pas entrés depuis cinq minutes de film. Le frère de José est le premier à pénétrer dans le salon d'Alfreda et excuse José qui flâne dans l'escalier, émerveillé par sa beauté. Il est accueilli notamment par un personnage interprété par Michel Piccoli, qui confirme ses dires sur la beauté de l'escalier, disant qu'il ressemble à une réplique de celui qui monte au Paradis. Un très léger quiproquo intervient alors dans un bref échange de répliques entre le frère et ce personnage alors que retentissent les pas du personnage de José. Son frère l'annonce « Le voilà qui arrive ! ». Piccoli relève « Le Paradis ? » et son interlocuteur le reprend « Non, mon frère ». C'est une coïncidence curieuse sachant que quelques années plus tôt, en 2001, Oliveira réalise *Je rentre à la maison* où Michel Piccoli tient le rôle du personnage principal qui dans la scène finale interprète une action très énigmatique dans un escalier en colimaçon dont la montée difficile le fait disparaître du champ et laisse penser qu'il disparaît. Les relations à la religion déjà très présentes chez Oliveira se manifestent de manière encore plus importante dans *Le Miroir* et suggèrent d'elle-même l'existence d'une autre réalité, une autre réalité dans laquelle Alfreda semble évoluer depuis le début du film et dans laquelle elle finit par se perdre. Une réalité *au dessus* ; une réalité *au delà*.

2

- ***Figure de retournement : le vertige***

Cet au delà se manifeste dans sa dénomination la plus populaire dans *Angélica* puisque le personnage d'Isaac est confronté à la forme spectrale d'un personnage logiquement décédé. La première apparition de l'entité fantomatique du personnage féminin qui hante Isaac jusqu'à l'épuisement intervient au bout de la première demie heure de film. Elle est suivie par deux autres manifestations du fantôme, plus courtes et aussi moins étranges, soit parce qu'elles sont brèves, soit parce que leur succession nous permet de nous y habituer progressivement. Hormis l'artifice technologique permettant au personnage d'Angélica d'apparaître sous cette forme spectrale, et au personnage d'Isaac de voler dans les airs avec elle, des procédés sont employés pour détacher les scènes « fantastiques » des scènes « de réalité » et c'est la scène qui en contient paradoxalement le moins qui provoque la plus grande impression de mystère.

En effet la scène de la première apparition du fantôme d'Angélica se déroule de nuit. Elle est encadrée par deux mouvements reliés logiquement à ce moment de la journée : l'endormissement et le réveil du personnage d'Isaac. La faible luminosité de la scène permet au personnage d'Angélica de se détacher du décor et d'être perçue tout en étant étrangement illuminée par une sorte de clair de lune, auxquels se couplent la présence d'un lac et d'une fleur qu'Isaac donne à Angélica ; tous ces éléments tendent à créer un aspect romantique au sens émotionnel et au sens littéraire du terme. La nuit est un moment propice à la contemplation – le plus souvent mélancolique – au rêve et à la divagation dans le mouvement romantique, et c'est cette dimension du rêve qui nous intéresse.

L'un des plans les plus importants de cette scène est le premier : il est filmé à travers un miroir. Le personnage d'Isaac est couché dans son lit et on voit à ses mouvements qu'il ne dort pas. Il se lève et s'avance vers le miroir, qui comme dans *Le Miroir Magique* est lui aussi placardé sur la porte d'une armoire. Une fois à proximité du miroir, on croit qu'il s'y contemple, regardant un instant dans le vide, jusqu'à ce que ses yeux dévient vers la fenêtre ouverte que l'on voit dans le champ, derrière lui, et devant laquelle les photographies sont en suspension sur le fil tendu. Il exécute alors un mouvement décisif : il se *retourne*. Il part alors dans la direction de la fenêtre et on bascule sur un autre plan où il regarde les photographies à la lumière de la lune. Il en détache une, produisant alors ce son caractéristique que nous avons déjà évoqué comme s'il appelait Angélica, qui apparaît donc derrière lui. Il lâche alors la photographie et se *retourne* une seconde fois pour rejoindre Angélica. La scène se termine lorsque Angélica lâche le corps d'Isaac qui tombe dans le vide. Le plan suivant montre Isaac qui se réveille en sursaut, indiquant par logique qu'il avait potentiellement rêvé.

Par deux fois le personnage d'Isaac se retourne alors qu'il était en pleine contemplation d'un reflet de quelque chose, d'une représentation de quelque chose. Lorsqu'il se trouve dans le miroir on peut penser qu'il est dans un monde de rêve à l'apparence proche du monde de la réalité, qu'il hésite à retourner dans cette dernière, mais qu'il se *détourne* finalement pour rester dans le rêve : c'est le premier passage. Lorsqu'il se retrouve devant les photos, il est plongé dans la contemplation d'un reflet même de la réalité puisque Angélica est morte – et enterrée depuis la scène précédente – mais il se *détourne* une fois de plus de cette réalité pour passer cette fois-ci le cadre de la fenêtre afin de gagner la réalité où il peut toucher Angélica, celle qu'on appelle traditionnellement l'« Au-delà » : c'est le second passage. Et voici comment par un simple motif de retournement et un passage à travers deux cadres identifiés comme portails d'un monde extérieur, un personnage traverse deux mondes différents, celui du rêve,

et celui de la mort.

Lors des deux apparitions suivantes, beaucoup plus courtes, un filtre de nuances de gris est appliqué durant le moment où le personnage d'Angelica apparaît au dessus du lit d'Isaac. Il est donc logique qu'il soit en train de rêver, d'autant plus que le filtre disparaît lorsque le personnage est censé se réveiller. Par deux fois le personnage d'Angelica est associé à la suspension et à la chute, et se rapproche du domaine du rêve dont elle extirpe à chaque coup, brutalement, le personnage d'Isaac soudain victime d'une sorte de myoclonie, cette manifestation musculaire qui contracte les membres, donnant parfois l'impression que l'on est en train de chuter. Lors de la seconde apparition, on remarque une sorte de petit oiseau en papier qui est en train de voler dans la chambre, qui rappelle ce signe apparent utilisé par le personnage principal de *Inception* pour différencier le rêve de la réalité ; il utilise une toupie qu'il fait tourner et qui, selon si elle continue ou suspend son mouvement, lui indique qu'il rêve ou non. Or, plus tard dans le film, l'oiseau possédé par la directrice de la pension meurt et déclenche la fuite d'Isaac qui conduira à son épuisement mortel. A travers ce miroir, on ne sait donc jamais vraiment quelle réalité est traversée par Isaac, celle de la mort ou celle du rêve, ou peut-être les deux. Car si le miroir n'est pas réutilisé dans la troisième apparition, Angélica apparaît au dessus du lit de Isaac, vecteur et passage de rêve, qui à la fin du film, deviendra son lit de mort.

- ***Figure du retournement : la rétrospective***

Si ce motif du retournement du corps est, dans *Angélica* le moment décisif du passage du personnage à l'intérieur de quelque chose, c'est aussi une manière dans *Le Miroir* de passer à l'extérieur de quelque chose, de sortir d'un endroit, d'une période, d'un niveau de réalité, pour aller dans un autre. Il est par ailleurs, en connexion avec le miroir, le moyen de déterminer dans quelle partie de la réalité se situe l'action, si l'appareil est dirigé sur le reflet, comme c'est le cas dans l'une des scènes décisives du *Miroir* qui intervient au bout d'une vingtaine de minutes de film et qui est encadrée, au début par l'arrivée des personnages de José et de son frère au manoir d'Alfreda, et à la fin par la première rencontre avec Alfreda. Entre les deux se déroule la scène de la montée des escaliers qui, d'apparence banale, recèle pourtant dans son traitement d'une étrangeté certaine qui peut désarçonner au premier visionnage.

Cette scène est donc précédée par un court dialogue entre le personnage de José et de son frère. Ils sortent de la voiture et José en profite pour regarder l'étendue du domaine qui entoure le manoir. Lorsque le frère sort de la voiture, il indique une direction à José en lui expliquant qu'à l'horizon coule le fleuve du Lima, qui dans l'antiquité avait été emprunté par les romains qui, en le traversant, avaient oublié le chemin qui menait à chez eux, et l'avaient donc rebaptisé le fleuve de l'oubli, le Léthé. Il conclut sa petite anecdote d'apparence commune en souhaitant à son frère l'oubli et le début d'une vie nouvelle ; rappelons qu'en effet au début du film, le personnage de José se trouve en prison et accède à la liberté pendant les scènes précédentes du film, notamment une où il est obligé par un inspecteur de police à raconter une grande partie de son histoire et donc à *se souvenir*, un exercice qu'il dit, par la suite, avoir trouvé particulièrement douloureux. Le premier geste de retournement est donc purement émotionnel, comme si en pénétrant dans le manoir d'Alfreda, le personnage de José quittait une précédente vie pour en reconstruire une nouvelle, ce qu'on considère dans un domaine de croyances comme le fait de *se réincarner*.

Par la suite les deux personnages sont accueillis par une domestique qui leur indique qu'ils doivent gravir l'escalier afin de rencontrer Alfreda. La taille de l'escalier est telle qu'elle pourrait presque constituer une sorte d'épreuve pour le personnage de José ; une épreuve durant laquelle il se déleste à chaque marche des événements de sa vie passée – il descendra plus tard les escaliers pour se rendre au cimetière, prier pour sa mère décédée durant sa période d'emprisonnement – et une épreuve pour juger s'il est digne de rencontrer cette dame qui s'affilie si intensément à un symbole religieux. Le plan le plus curieux intervient par la suite en contre-plongée, comme si une force supérieure regardait les personnages monter : on voit alors en bas l'escalier qui s'élève vers un premier palier dominé par un immense miroir reflétant l'extérieur, l'entrée. Il se développe alors quelques secondes pendant lesquelles le personnage de la domestique monte et en face, les deux invités montent aussi, comme s'ils allaient se rejoindre de deux points différents pour se trouver face à face sur le même palier. C'est alors que le personnage de la domestique se *retourne* vers l'entrée et que l'on comprend que les deux hommes sont simplement en train de monter les marches *derrière* elle, non pas *en face* d'elle ; qu'ils ne sont pas dans deux réalités différentes séparées par un miroir mais bien dans le même monde, et c'est le retournement du personnage qui nous le fait comprendre. Mais pendant quelques secondes, à cause de la position de l'œil sur le palier supérieur qui cache l'entrée du manoir, on assiste à la cohabitation de deux réalités différentes, celle de la domestique et celles des deux hommes dont on ne voit au début que le reflet descendant, et qui, si le personnage ne s'était pas retourné, aurait peut-être pu créer le subtil paradoxe de

deux mondes qui s'entrechoquent.

Nous nous sommes désormais familiarisés avec les deux types de chemins de traverse : la fenêtre, qui est une ouverture vers l'imaginaire mais qui peut également attirer vers la mort tout en empêchant parfois de retourner sur ses pas, et le miroir et l'escalier, qui utilisés conjointement dans le même plans opèrent une distorsion de l'actualité pour la création d'un circuit virtuel. Les couples de passeurs que nous avons décrits précédemment mais aussi les personnages féminins emblématiques, empruntent ces passages ou attirent les protagonistes dans ces brèches vers une autre réalité : maintenant nous devons nous intéresser à de nouvelles figures fantastiques qui, à première vue, semblent secondaires. Certes, ce sont bien souvent des éléments subtilement disposés, presque invisibles, mais leur omniprésence contribue irréfutablement à la profondeur de l'ambiance fantastique : il s'agit de ces poupées, automates, gargouilles, et autres créatures attirant tout aussi bien la fascination que provoquant l'effroi...

TROISIEME MOMENT : Les Étrangetés

Poupée et Automate Animé

1 - **Les réactions aux sons** : Marguerite est un personnage superficiel motivé par des pulsions et un jeu d'apparences, qui réagit aux notes du violoniste des *Cannibales* ; Luisa est un personnage également superficiel qui « s'éteint » aux sons très forts : elle s'immobilise quand Macario lui crie dessus, et se recroqueville au son des cloches finales.

2 - **Les réactions aux émotions** : Les mouvements de Luisa sont motivés par l'attention qu'on lui porte : soit l'amour de sa mère qui l'emmène en sortie avec elle, soit l'amour de Macario ; le Vicomte est un assemblage de membres liés ensemble par une sangle qui reflète en un sens des « fils de marionnette ».

« *Le corps humain est une horloge.* »⁹ indiquait Julien Jean Offray de La Mettrie dans *L'Homme Machine*, successeur de son *Histoire naturelle de l'âme*, où il développait une conception du corps humain comme mécanisme, comme *machine*. A partir de La Renaissance où Galilée explique que la nature peut être traduite en langage mathématique, la manière d'observer le monde est révolutionnée. On conjugue les mathématiques, théories de l'abstraction expliquant des phénomènes, à la mécanique, domaine matériel qui permet de les concrétiser et de les mettre en œuvre. Jean-Claude Heudin déduit ainsi dans son ouvrage *Créatures Artificielles : Des automates aux mondes virtuels* l'alliance de ces techniques - à l'époque la mécanique horlogère et les connaissances scientifiques - permet d'aboutir à « *une conception mécaniste du monde.* » De cette manière le concept de l'automate prend une place extrêmement importante : il est « *considéré comme une machine animée, un prodige de la technologie horlogère qui posait la question de la nature du vivant.* » Descartes explore alors une théorie de la séparation du corps et de l'esprit, tandis que La Mettrie rejetait la notion d'âme, alors assimilée à un organe.¹⁰

Dans *Les Cannibales* et *Singularités* se pose sans conteste cette question du vivant telle que nous la connaissons lorsque nous apprenons peu à peu à connaître les personnages du Vicomte et de Luisa qui agissent d'une manière qui laisse dubitatif sur leur condition d'être humain. Leurs agissements, leurs réactions dans certaines situations, leur position par rapport au sentiment d'amour tendent à les détacher de la conception de l'humain comme être bipède

9 HEUDIN, Jean-Claude. *Les Créatures artificielles : des automates aux mondes virtuels*. Paris : O. Jacob. 2007. p53

10 *Idem*. p50-51

de chair et sang doté d'un langage, d'une conscience et d'une intelligence développée, pour glisser davantage vers ce que Heudin appelle *une créature artificielle*.

1

• *L'artifice du Coucou*

Par artificiel, on sous-entend « créé des mains de l'homme » et on pense aux êtres tels que Pinocchio et la créature du Docteur Frankenstein ; considérer les personnages des *Cannibales* et de *Singularités* comme des créatures artificielles serait alors quelque peu erroné. Mais prenons la racine du mot pour se pencher sur la notion d'*artifice* qui est un « *moyen habile visant à cacher la vérité, à tromper sur la réalité* »¹¹ ; de cette manière l'argument semble beaucoup plus pertinent car il concerne directement les personnages principaux de ces deux films qui ont pour première caractéristique d'évoluer dans un contexte social plutôt élevé, dont l'artifice principal est sans aucun doute l'argent. Dans les *Cannibales* on constate également l'artifice du langage soutenu, lui-même appuyé par le chant d'opéra, mais nous étudierons plus précisément cette question tout à l'heure. Si nous explorons principalement la personnalité des personnages de Marguerite et Luisa, on peut alors parler de personnalités *superficielles* c'est à dire « *qui est limité à la surface, qui n'affecte que la partie extérieure des corps, qui est incapable de s'intéresser aux réalités profondes* »¹². En un sens, le personnage de Marguerite fait la cour au personnage du Vicomte mais dès lors qu'elle doit l'accepter avec son défaut majeur, elle en demeure incapable ; de la même manière le personnage de Luisa accepte les attentions du personnage de Macario mais dès lors qu'ils peuvent se marier, le personnage de Luisa révèle malgré elle sa cleptomanie et par extension son unique intérêt pour les choses matérielles et non émotionnelles. Marguerite et Luisa sont donc deux personnages féminins superficiels à la façade construite de telle manière qu'on tombe amoureux d'elles mais qui, une fois que leur intimité est révélée, demeurent vides, sans substance ; une constatation qui mène à la déréliction de Luisa et au suicide de Marguerite.

La question du corps de ces femmes prend alors toute son importance puisque c'est ce dernier qui constitue cette façade principale avec laquelle elles doivent jouer de leurs

11 Définition du site *Larousse*.

12 Idem.

charmes. Cependant on peut constater que même si ces deux femmes semblent particulièrement puissantes – voire fatale dans le cas de Marguerite qui cause la mort du Vicomte en l'abandonnant - elles sont en vérité des êtres non seulement fragiles, à la physionomie délicate rappelée par le symbole de la fleur pour Marguerite et du fanion pour Luisa, mais surtout facilement manipulables et manipulées. On retrouve alors leur condition d'automate et particulièrement d'automate dans un vocabulaire d'horlogerie puisque Marguerite et Luisa ont cette grande particularité d'être très réactives aux sons, et surtout aux sons forts.

Le personnage de Luisa est le symbole même de la petite statuette des horloges à coucou puisqu'elle apparaît et disparaît par une *fenêtre* au son des *cloches* qui sonnent l'heure. Comme le coucou des horloges, elle n'apparaît que rarement en dehors du son des cloches, elle apparaît à la fenêtre mais surtout, elle n'y reste pas très longtemps. C'est ainsi qu'elle cultive à la fois le mécanisme pour Macario : « Quand les cloches sonneront, elles apparaîtra à la fenêtre et je pourrai la voir » et surtout le désir de Macario pour elle puisqu'elle n'apparaît que dans un laps de temps si court que Macario est obligé de profiter de chaque seconde de sa présence, de son petit spectacle qu'elle donne à voir à la fenêtre. Luisa reste cependant muette pendant une bonne partie du film et c'est l'immensité solennelle de la cloche de l'église qui se charge de donner à son apparition et à sa présence ce timbre imposant qui suscite la fascination et l'envie de la regarder encore. De la même manière que la petite figurine des coucous, Luisa est cependant un être nous l'avons dit fragile qu'il vaut mieux ne pas approcher et surtout ne pas toucher. C'est ainsi qu'à la fin du film, lorsque Macario, découvrant que Luisa a volé une bague dans la bijouterie, hausse le ton envers elle, Luisa se « bloque » : elle lève les bras, se fige et laisse tomber mécaniquement son sac sur le sol. Elle referme son poing de telle sorte que Macario doit lui arracher la bague des mains comme si elle était devenue soudain une statue de pierre dans la main de laquelle la bague est restée coincée. Macario semble alors dérégler son horloge si bien que lorsqu'elle rentre chez elle, un plan donne à la voir se laissant tomber dans son fauteuil et se recroquevillant sur elle-même, ainsi que la figurine de métal qui se replie pour tenir dans le coucou, ou le mécanisme qui se remonte jusqu'à la prochaine fois ; les cloches sonnent alors de manière démesurée, comme devenues folles.

- ***L'artifice de la boîte à musique***

Le même phénomène se produit avec le personnage de Marguerite mais il est légèrement plus subtile. Les personnages des *Cannibales*, nous l'avons dit, sont suivis en permanence par le violoniste et le conteur qui les accompagne. Outre le fait que les personnages semblent alors produits de l'homme parce qu'ils sont personnages du conte (à moins que les deux conteurs ne soient eux aussi personnages du conte) on peut parfois se poser la question suivante : qui contrôle qui ? Qui influence qui ? Est-ce que l'histoire est lancée telle qu'elle sur les rails ainsi qu'un gigantesque travelling comme celui qu'opère le violoniste pour avancer dans le temps, ou est-ce que c'est le conteur et le violoniste qui la contrôlent ? Est-ce qu'ils contrôlent les personnages du conte, influençant leurs gestes et leurs sentiments, ou est-ce qu'ils accompagnent leur progression dans l'histoire ? La subtilité est parfaitement difficile à cerner, en termes de sons, déjà dans la qualité du doublage des acteurs qui exercent simplement les mouvements des lèvres, mais surtout lorsque ces derniers accompagnent une séquence par petites touches. Ainsi au début de cette longue séquence au court de laquelle Marguerite suit le Vicomte, le personnage féminin descend les escaliers menant au jardin et exécute des gestes simples : elle essuie ses larmes, replace ses cheveux et tourne la tête. Ces très simples mouvements sont accompagnés par trois notes de violon. Sachant que le violoniste n'est absolument pas dans le champ à ce moment là, on peut interpréter ces gestes sonores de plusieurs manières : soit Marguerite exécute des gestes qui sont suivis par le son, soit le son impose les gestes à Marguerite, soit les gestes de Marguerite provoquent le son, ce qui n'est pas logiquement *possible* mais donnerait dans ce cas une portée d'autant plus irréelle à la situation – après tout, il s'agit d'un conte. Ce ne sont que quelques manifestations parmi tant d'autres qui instaurent un climat particulier – ici l'angoisse, puisque Marguerite est toute seule dans le noir – et questionne le caractère humain de Marguerite qui semble ici agir de manière presque mécanique, comme si elle était la petite figurine d'une boîte à musique ; cette hypothèse est d'autant plus crédible si on se rappelle que la danse finale des personnages et la « résurrection » des personnages soi-disant morts est orchestrée...par le violon qui semble agir alors comme le moteur d'une boîte à musique. On peut également appliquer cette comparaison au manoir d'Alfreda qui apparaît comme une grande maison de poupée, de par la façade bleu pastel évoquant l'enfance, et dont l'immense escalier aux multiples distorsions, ainsi que la salle de musique perpétuellement occupée par des musiciens différents, en seraient les engrenages inlassables.

- ***Luisa, l'aliénée***

Il semblerait cependant que le moteur des gestes de ces automates et autres poupées ne soit pas uniquement celui de la musique mais aussi celui des émotions. Si les personnages du Vicomte et de Luisa ne semblent pas particulièrement capables d'amour – ce sont les personnages de Marguerite et Macario qui tombent sous leur charme, pas l'inverse – ils sont dans leur artificialité capable de ressentir des émotions dont ils font l'expression : chez Luisa, celle que l'on voit de la manière la plus éloquente est la peur, la crainte, lorsqu'elle est surprise en flagrant délit par son mari en train de voler la bague. Le reste du temps, elle demeure nuancée, mesurée...peut-être parce qu'en dehors de cette forte réaction finale, elle n'éprouve en définitive pas grand chose. Dans son article « Automates et Marionnettes : l'humain à l'épreuve du mécanique », Caroline Jacot-Grapa définit l'automate comme « *une figure de l'aliénation* » qui « *répond à la demande, au désir, et non à sa propre fantaisie.* » en s'appuyant sur une citation de *Jacques le Fataliste et son maître* pour développer le concept « *d'idées limitées, des organes qui l'assimilent extérieurement à l'humanité mais une existence intermédiaire (« Il ne dort pas, il ne veille pas non plus » ; (...))* » où l'automate « *se laisse exister* »¹³.

Luisa répond à cette dynamique, d'une manière générale c'est un personnage qui se laisse porter, qui ne porte pas lui-même, qui n'a pas d'intentionnalités ; elle ne se laisse pas porter par ses émotions, mais par les intentions des autres et les émotions des autres ; elle vit à travers ce qu'on fait d'elle, ce qu'on pense d'elle, ce qu'on éprouve pour elle. On remarque que Luisa ne se déplace strictement jamais toute seule : certes elle apparaît seule à la fenêtre mais sa toute première apparition est d'abord précédée de celle de sa mère qui ouvre les volets puis la fenêtre comme pour annoncer sa venue, comme pour surveiller les alentours et signaler à sa petite protégée que la voie était libre. Dans les autres cas, elle suit sa mère, ou elle suit

13 JACOT-GRAPA, Caroline. « Automates et marionnettes : l'humain à l'épreuve du mécanique » in *L'Automate : modèle, métaphore, machine, merveille*. Textes réunis par Aurélia Gaillard, Jean-Yves Goffi, Bernard Roukhomovsky. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2013. p253

Macario ; elle accompagne sa mère au magasin de tissus où travaille Macario, elle l'accompagne également à la grande soirée chez le notaire et même dans cette soirée, alors que Macario tente d'engager la conversation avec elle, elle suit sa mère à la table de jeux, y entraînant son prétendant.

Elle n'aime pas la solitude : on le voit dans la scène finale alors que Macario, excédé, lui demande de partir, elle hésite. On se demande alors si elle hésite parce qu'elle l'aime, ou si elle hésite parce qu'elle ne veut pas se retrouver toute seule ; c'est après que Macario l'ait laissée rentrer seule qu'elle se recroqueville dans son fauteuil en rentrant, comme si elle s'était vidée de toute l'énergie qu'elle avait pu puiser en Macario. D'une manière générale Luisa est un personnage qui *attend*. C'est une poupée dans une étagère : quand Macario se rend dans un salon de lecture on lui désigne un présentoir où sont alignés des figurines des personnages des romans et nouvelles de Eça de Queiroz ; or *Singularités* est tiré d'une nouvelle de cet auteur, donc on peut supposer que la figurine de Luisa s'y trouve. C'est Macario qui vient la chercher à chaque fois et lors d'une scène de nuit, lorsqu'elle le laisse rentrer dans un hall aux allures de prison, Macario la prend dans ses bras pour l'embrasser : Luisa lève alors sa jambe à la manière des jeunes femmes des photos, d'une manière romantique mais surtout mécanique, renforcée par un son de cloche, sans doute animée par l'amour que lui insuffle Macario à travers son baiser. Luisa est ainsi un personnage d'apparence puissant mais au final fragile et sans substance, qui vit comme une poupée à travers les autres, comme un automate à travers le son des cloches et qui se laisse tristement tirer par ceux qu'elle croise, comme elle se laisse porter par la vie ; elle est un corps sans conscience, une sorte de Pinocchio qui dépourvu de son Jiminy Cricket, se recroqueville comme un objet désormais sans vie.

- ***Le Vicomte, Marionnette Machine***

Sans nul doute motivé par le moyen d'expression de l'Opéra, le personnage du Vicomte possède toujours un visage très expressif mais lui-même ne semble pourvu que d'un seul sentiment : la tristesse, ou la mélancolie. Lorsqu'il s'ouvre à la salle de bal devant les spectateurs émus, c'est la tragique histoire de la nymphe Echo qu'il chante, celle d'une amoureuse sans espoir ; effectivement c'est le son et non l'histoire qui émeut Marguerite au point qu'elle fonde en larmes. Si Luisa semble insipide de par ses très rares expressions faciales, le Vicomte semble au contraire perdu dans l'exagération perpétuelle de ses expressions, comme si tous les sentiments possibles et imaginables s'étaient mélangés en lui, ne faisant ressortir que cette extrême qu'il ne sait pas contrôler : un être humain demeure

rarement blanc ou noir, il possède des facettes. Or le personnage du Vicomte, malgré ce qu'on en décrit, ne semble pas si mystérieux : il est comme un instrument poussé en permanence au maximum de ses capacités sonores, un violon déraillé qui crie sa détresse permanente. Dans le monde d'artifice des *Cannibales* dont la superficialité est poussée à son paroxysme par l'ambiance qui rappelle l'époque de la noblesse du Roi Soleil ainsi que par l'expression de l'opéra, un personnage peut difficilement être mystérieux puisqu'il n'a pas de substance, trop centré sur son apparence, sur ce qu'il donne à voir aux autres. Pourtant le personnage du Vicomte semble posséder cette substance et il se présente comme un miroir inversé de toute cette société dont il se démarque : cette dernière, en le critiquant, prétend être pourvue d'un corps et d'une âme, alors que les membres qui la composent ne sont qu'artifices et apparences, de son côté le Vicomte, sujet à ses émotions, se décrit comme une pauvre âme sans corps pour l'abriter. Dans la longue scène de la nuit de noces à la fin de laquelle les deux personnages se suicident, Oliveira nous donne à voir la dualité du corps sans substance, et de l'âme sans corps.

Le Vicomte tend à être considéré comme une sorte de vampire dont il cultive l'apparence froide, le costume perpétuellement sombre et les gants blancs. Il se décrit à Marguerite qui n'arrive pas à le cerner comme « une pauvre âme sans corps pour l'abriter, un cœur ardent dans un corps froid comme la pierre d'un tombeau. » En un sens le Vicomte se considère comme déjà mort, alors qu'il semble plus vivant et substantiel que tous les personnages qui l'entourent ; trois de ces derniers vont d'ailleurs se nourrir de sa chair brûlée dans l'âtre de la cheminée comme d'un dernier dîner avant de passer la porte des enfers dont ils vont mener la danse infernale au son du violon. Le Vicomte se considère non pas comme un homme, mais comme « une statue, un nouveau mythe, un centaure moderne, moitié homme moitié machine » ; il évoque la réalité de son corps pourvu de jambes et de bras mécaniques qu'il doit retirer la nuit, avant de se dénuder, dévoilant à Marguerite l'étendue de son corps ceint par des sangles de cuir.

C'est à ce moment là que ce personnage se montre dans toute sa complexité puisqu'on ne peut pas réellement le qualifier : une statue, d'ordinaire, ne bouge pas ; un automate n'éprouve rien sinon les sentiments des autres ; une machine fonctionne à l'aide de technologie et d'engrenages. On ne saurait dire quelle modernité est évoquée par le personnage puisque *Les Cannibales*, comme la plupart des films de Manoel de Oliveira, ne posent aucun repère temporel auquel on peut s'accrocher. De quelle modernité le Vicomte peut-il donc parler ? Mystère. Les sangles qui retiennent les membres de son corps à son tronc qu'il jette de lui-même dans la cheminée en cette vision d'horreur achèvent de rendre le spectacle grotesque et

irréel puisque son mouvement est physiologiquement impossible à réaliser sans ses membres. Seul l'argument du conte permet de rendre cette tentative de suicide crédible mais dans ce cas, comment qualifier ce personnage qui semble réellement éprouver des sentiments, dans son « cœur ardent » ? Le Vicomte ne réagit pas spécialement aux sons, il *est* le son, puisqu'il chante ; il ne réagit pas aux sentiments, puisque c'est lui qui les éprouve, et qui dit « Je t'aime » à Marguerite. Il évolue de sa propre volonté, fait son entrée seul dans le palais. Il est à la fois marionnette tirée par les sangles de cuir, automate dont les engrenages sont dévorés par la substance de l'amour qu'il éprouve lui-même, poupée dont les membres séparés du corps ne sont plus que de vulgaires objets que l'on range dans un porte parapluie, statue de cire paralysée à jamais par le feu dans son expression de douleur et de terreur, morceau de viande dévoré par les cannibales. A la fin du film, c'est le seul personnage qui ne se réveille pas ; peut-être parce qu'il est réellement cette âme sans corps, ce flux qui circule entre les personnages dansants, dont la substance est métaphoriquement crachée par la fontaine du plan final, jusqu'aux dernières notes du violon.

Gargouilles, Monstres, Statues : Carnaval d'Animaux

1 - Indicateurs du destin d'un personnage : Dans *Angélica* la statue d'un homme désignant une direction pourrait être une manière d'illustrer le poème d'Antero de Quental et de cette manière de prédire le destin funeste du personnage d'Isaac ; dans *Le Miroir* la statue d'un ange apparaît au début et à la fin du film accompagnée de la *Danse Macabre* et du *Carnaval des animaux*, ainsi qu'une potentielle représentation de Bernadette Soubirous, connue pour avoir vue la Vierge Marie.

2 – Gardiens de l'enfer et témoins des parts sombres de l'homme : Les morts reviennent à la vie et certains personnages sont transformés soit en créatures monstrueuses, soit pourvues de dents. Ils mangent un personnage tous ensemble et dansent une farandole entrecoupée de plans de gargouilles et de statues qui figurent potentiellement un enfer ; monstruosité physique du vicomte mais monstruosité morale de Marguerite et de sa famille cannibale.

Dans *Vie des Fantômes : Le Fantastique au Cinéma* Jean-Louis Leutrat développe la conception de la statue dans l'antiquité pour relier ce type d'œuvre d'art à la mort¹⁴ :

Le Grecs construisaient des *colossoi*, statues qui représentaient les morts : les morts sont les doubles des vivants, et les *colossoi* sont eux-mêmes des doubles, ils représentent la vie dans l'eau delà, cette vie qui s'oppose à celle des vivants. Ils sont l'une des formes que peut revêtir la psyché, puissance de l'au-delà qui est une ombre obscure, une brume invisible : ils sont associés à l'image du rêve et à l'apparition surnaturelle.

Au delà de leur évidente signification surnaturelle, gargouilles, statues et monstres provoquent un effet d'étrangeté pour qui les regarde étant donné leur grande proximité avec un élément connu de l'imaginaire commun : un animal, une forme de folklore, ou tout simplement un être humain. Le fait est que les éléments purement artificiels – créés par l'homme – tels que les statues où les gargouilles sont figés dans l'immobilité perpétuelle, même si le sculpteur a choisi de donner une impression de fluidité et de mouvement : on se retrouve alors face à un être que notre imaginaire rattache au vivant et au mouvement, mais figé dans l'immobilité, que notre imaginaire rattache à la mort. Ajoutons à cela les mythes qui forgent chaque culture et une expression potentiellement effrayante et nous obtenons une indubitable sensation de malaise. Les œuvres d'art de ce type, tantôt statues au regard vide, tantôt gargouilles monstrueuses, sont autant de témoins que de rappels des parts des plus sombres des personnages d'autant plus qu'elles sont présentes en très grande quantité dans les quatre films.

14 LEUTRAT, Jean-Louis. *Vie des Fantômes – Le Fantastique au Cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 1995. p89

- ***Là bas où prend fin le lys des vallées célestes...***

Nous l'avons dit, les œuvres d'art sont particulièrement présentes dans ces quatre films notamment dans *Angélica* ; le fait que le personnage de Isaac y soit particulièrement sensible renforce leur importance. Il porte en effet grande attention, en tant qu'artiste au monde qui l'entoure, et si les plans d'œuvres d'art d'un film comme *Les Cannibales* sont intercalés aux plans de l'action sans – d'apparence – réel but dans la narration, ceux d'*Angélica* résultent en règle générale d'un raccord regard. C'est ainsi qu'en pénétrant dans le domaine *Quinta das Portas*, là où vit la famille d'Angélica, Isaac s'arrête un long instant sur le pas de la porte pour observer la sculpture d'un oiseau sur une plinthe ainsi qu'un relief au plafond, représentant un *mandala* : avec toute la portée du domaine de la sorcellerie que nous avons déjà évoquée, ces détails artistiques offrent une piste supplémentaire sur la pénétration du personnage de Isaac dans un autre monde – sachant que *Quinta das Portas* signifie *Domaine des Portes*.

Par ces deux exemples la présence d'œuvres indique déjà un décalage et surtout un rapport à la mort, ou à un passage vers le surnaturel, l'au-delà, mais on observe surtout la présence d'une statue qui apparaît par deux fois à deux moments très importants du film qui sont le début et la fin, la première et la dernière fois que Isaac va voir Angélica. Par deux fois il passe très rapidement (en voiture et en courant) devant la statue d'un homme debout, de trois quarts, tendant le bras et le doigt vers une direction comme s'il l'indiquait à Isaac et que le début du film nous fait attribuer logiquement à la présence d'Angélica. Antony Fiant dans son article *Présence d'œuvres d'art dans quatre films*¹⁵ relie la présence de cette statue au vers d'Antero de Quental énoncé au début du film : « *Là bas, ou prend fin le lys des vallées célestes, nos amours traverseront leur commencement pour ne plus jamais finir.* » le « là bas » étant la direction indiquée par la statue. Cela nous donne à penser que dès le début du film le destin du personnage était annoncé : sa place est et restera auprès du personnage d'Angélica et le personnage d'Angélica étant décédé dès le début du film, le destin d'Isaac semblait être, dès le départ, relié à un événement funeste.

15 FIANT, Anthony. « Présences d'Œuvres d'Art dans Quatre Films. » in *Les œuvres d'arts dans le cinéma de fiction*. sous la direction de Antony Fiant, Pierre-Henry Frangne et Gilles Mouëllic. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014. p107

- ***Danse macabre et fossilisation***

Le même phénomène se produit dans *Le Miroir Magique* où le lieu principal de l'action, le grand manoir de briques bleues, est lui aussi gorgé d'œuvres d'art, à commencer par son monumental escalier, dans la contemplation duquel se perd le personnage principal et son grand jardin, qui est présenté dans le premier plan du film. Ce dernier est occupé par la statue blanche d'un enfant, que l'on pourrait assimiler à un petit ange ; c'est alors un plan fixe accompagné de la *Danse Macabre* de Camille Saint-Saëns. La statue apparaît une nouvelle fois à la fin du film alors que deux personnages remontent l'allée du manoir en travelling d'accompagnement ; ils passent alors devant la statue et on comprend que cette dernière se trouve au niveau de l'entrée du domaine puisque quelques secondes plus tard, ils passent le grand portail qui permet d'y accéder. Cette statue semble figurer comme une sorte de gardien ainsi que les quelques autres que l'on peut voir dans les plans suivants alors qu'on observe que la porte de la maison est encadrée elle aussi de statues, de femme cette fois-ci.

De la même manière, *Le Miroir magique* est encadré par deux thèmes musicaux similaires : la *Danse Macabre* au début et *Le Carnaval des Animaux* à la fin, sachant que la seconde pièce possède un mouvement qui est une reprise de la première, avec des instruments différents, et qui est intitulée *Fossiles*. Si les statues sont reliées à la mort, elles sont aussi reliées à une forme d'au-delà, et surtout dans *Le Miroir Magique* à une sorte d'allégorie, c'est à dire une représentation matérielle d'une idée abstraite – à priori les anges n'existent pas. La *Danse Macabre*, comme son nom l'indique, développe une danse mortuaire où le claquement des os est représenté par le xylophone, et où le violon représente le diable. C'est comme si dès le départ le personnage de Alfreda était voué à ce coma, cette immobilisation du corps que l'on pourrait vulgairement appeler *fossilisation*, conclue par le thème final. Par ailleurs au tout début de la scène au cours de laquelle Alfreda discute avec la sœur pour la seconde fois, se place un plan en contre-plongée d'une statue qui pourrait représenter la sainte Bernadette Soubirous, cette catholique française qui aurait eu l'honneur de voir apparaître la Vierge Marie le 11 Février 1858 devant la Grotte de Massabielle à Lourdes alors qu'elle était en prière, réalisant ainsi son rêve, le même qu'Alfreda. Or à la fin de cette scène débutée par ce plan, se produit une manifestation potentiellement surnaturelle au cours de laquelle la fenêtre s'ouvre toute seule dans un éclat lumineux et sous un violent coup de vent ; la scène est suivie d'une autre où un coma d'Alfreda est évoqué. Les statues représenteraient ici non seulement des présences permanentes de l'au-delà dans le monde réel mais aussi des moyens de prévoir et

d' « enfermer » le destin du personnage entre deux gardiens d'un autre monde.

2

- « *L'Enfer c'est les Autres* »

Ces gardiens, s'ils semblent pacifiques, n'ont parfois absolument rien d'avenant surtout s'ils sont accompagnés d'un fond sonore grave et angoissant : c'est le cas dans les *Cannibales* ou gargouilles et statues semblent tout droit sorties des représentations de l'enfer. Elles n'ont en effet rien du caractère angélique des statues blanches du jardin d'Alfreda dans *Le Miroir* comme si elles contrebalançaient l'ambiance presque utopique des apparences princières du reste de l'environnement et qu'elles permettaient ainsi de montrer le monstre qui se cache sous les fards et les costumes de la noblesse. Juchées sur les colonnes et autour des portails, elles semblent surveiller le moindre faux pas des personnages jusqu'à ce que ces derniers deviennent fous. Elles sont accompagnées principalement de sons qui sont assimilés à des symboliques en général lugubres.

Durant le dîner de noces de Marguerite et du Vicomte on constate une grande présence des statues qui dominant la pièce comme si mêmes les événements source de bonheur dans le film devaient être menacés par une quelconque présence obscure, cette « *brume invisible* » décrite par Jean-Louis Leutrat ; Don Juan porte un toast aux époux avant de dire que l'amour est comme un tigre qui dévore ceux que l'on aime. Aux rires ironiques de l'assemblée se superpose le plan d'une statue effrayante accompagnée d'un rire maléfique. Plus tard minuit sonne, chacun des coups est une note de violon de l'instrumentiste infernal, et les cinq premiers coups sont accompagnés chacun d'un plan différent représentant une créature en position offensive : en général des aigles ou des dragons. Dans la scène suivante on entrevoit le Vicomte et Marguerite qui, alors qu'ils sont à peine mariés, comparent leur histoire d'amour à celle de Héro et Léandre, où ce dernier d'habitude guidé par la lampe d'Héro se perd dans les ténèbres lors d'une tempête qui éteint la lumière. Marguerite se demande alors quelle est la tempête qui va les briser, et vingt minutes plus tard, elle se suicide en sautant par la fenêtre, de la même manière que le personnage d'Héro, abandonné par Léandre dont le corps est rejeté par la mer, se suicide en sautant du haut de sa tour. Ainsi, si *l'Enfer c'est les autres*, même si les statues et autres gargouilles peuvent prédire un certain destin de mauvais augure, on peut tout de même se demander, sachant que les personnages morts se réveillent quelques scènes

plus tard une fois le jour venu, comme contrôlés par le violon, s'ils ne sont pas déjà en enfer depuis le début, et si leur sortie n'est tout simplement pas surveillée par ces statues effrayantes qui semblent menacer quiconque ose les défier.

- ***Sous l'être humain, l'animal***

Après tout, *Les Cannibales* est un conte, et passer la porte du palais pourrait être le moyen de passer dans un autre monde où tout est permis. Dans ce monde où tout est apparences et jeux de rôles, il n'appartient qu'aux spectateurs – comprendre le sens large de ce dernier c'est à dire la personne qui porte attention à une autre, comme les invités du bal portent attention au Vicomte qui chante – d'accepter l'illusion que quelque chose soit *possible* et *réalisable* même si l'action sort du champ de la réalité à laquelle ils ont l'habitude.

Ainsi il peut sembler tout à fait normal, que alors que la mort de Marguerite soit déclarée et que le personnage de Don Juan meurt à l'écran, ces derniers se réveillent subitement et se relèvent comme s'ils n'étaient qu'endormis au son du violon, petites marionnettes de boîte à musique actionnées par les notes frottées. Les personnages se donnent alors la main et entreprennent une farandole au son du *Caprice* diabolique et les plans de leur danse joyeuse autour de la fontaine sont entrecoupés de plans sur les statues et les gargouilles qui semblent à la fois les surveiller et prendre part à la danse dont le cercle n'est pas fermé, comme s'il les membres qui la composaient attendaient quelqu'un d'autre.

Cette danse semble être le point de non retour de leur folie où ils s'expriment dans leur intériorité sincère ; peu de temps auparavant, tous ces personnages ont subi soit une transformation monstrueuse – le père de Marguerite est transformé en cochon et ses frères en sortes d'ours – soit une révélation d'une dentition grotesque et exagérée avec laquelle ils se jettent tous ensemble sur le personnage du cochon pour le manger.

La cruauté de chacun des personnages est alors exposée physiquement par le biais d'une apparition monstrueuse ; le violoniste disparaît dans un nuage de fumée et son violon est repris par le cochon – donc le père de Marguerite. Ce dernier ayant dévoré son gendre, il devient la grande figure d'autorité de la maison et c'est lui qui se charge d'orchestrer la danse et de contrôler les autres personnages présents. La bestialité physique du vicomte dévoré se confond avec la bestialité morale du père de Marguerite qui l'a mangé, et cet amas de viande qu'il devient semble être un rappel de la chair calcinée restant du tronc du Vicomte – et de ce dicton qui dit : « Tu es ce que tu manges. ».

Le naturel désarmant avec lequel les personnages se transforment ou dévoilent leurs dents avec un profond regard caméra laisse penser que chacun était un monstre depuis le départ. Libérés de tout jeu de rôle puisque tous les invités sont partis, les danseurs peuvent se dévoiler comme ils le souhaitent ou comme le violoniste décide qu'ils le fassent. Il emporte dans sa danse folle, gargouilles, satyres et cannibales, désormais maître du temps et de l'espace.

Ce premier moment nous a permis de disposer les fondations de l'univers (et donc de notre réflexion) dans lesquels les protagonistes de nos quatre œuvres plongent peu à peu, subtilement puis de manière absolument éloquente. Des couples de passeurs orchestrent le voyage en direction d'un *ailleurs*, d'un *absolu* d'abord rêvé, fantasmé, qui finalement provoque bien souvent un effroi qui s'imprime durablement en chacun des protagonistes qui en réchappent. Ces autres réalités sont accessibles – rendues accessibles – principalement mais pas totalement, par les personnages féminins qui par leur aura et l'intérêt émotionnel qu'elles suscitent permettent la traversée de ces trois portails que sont la fenêtre, le miroir et l'escalier. On assiste alors à la découverte d'une réalité faite d'apparences et d'énigmes, peuplées de créatures étranges qui effraient autant qu'elles attirent l'attention, une réalité surtout piégée dans un écrin, une boîte, qui se referme peu à peu, coulant dans son étreinte les silhouettes qui s'y promènent, comme un témoin des expériences vécues, comme on enferme un insecte dans l'ambre, jusqu'à ce que la musique daigne s'arrêter. Sonate diabolique ou danse macabre, cette dernière témoigne de sa puissance sur le corps qu'elle transforme en marionnette sans âme, pourrie de l'intérieur, à l'instar des automates et gargouilles figés mais toujours aux aguets ; et l'objet cinématographique de devenir une sorte de fossile ambré dans lequel on ne perçoit bientôt plus que des traces. Désormais nous allons nous pencher sur les différents niveaux de réalité que nos protagonistes visitent dans trois des quatre films de notre corpus : *Singularités*, *Angélica* et *Les Cannibales*. Tantôt suggéré, tantôt totalement grotesque, le fantastique s'y déploie toujours avec une subtilité propre à l'univers qui correspond, et nous allons nous pencher précisément cette fois-ci, non pas sur l'essence fantastique de la narration, de l'environnement visité ou des créatures qui s'y trouvent, mais bien sur celle du médium cinématographique lui-même.

SECOND CHAPITRE

**LES ÉCHELONS
DE L'ALTERDIMENSION**

PREMIER MOMENT : Suggéré et Assumé

Du Paradis à l'Enfer : Singularités et les Cannibales

Les voiles du réel

1 – **Les voiles discrets de *Singularités*** : Incertitude perpétuelle et sensation de malaise qui laisse planer durant tout le film le doute selon lequel le personnage de Luisa appartient ou non à une autre réalité, si elle est transformée par la manière dont elle se donne en spectacle ou par le regard du prétendant. 2 – **La quadruple frontière exagérée des *Cannibales*** : Fantastique hermétique où on est contrôlé et dont on ne peut plus vraiment ressortir, créé de toutes pièces par le portail du conte, celui du discours rapporté du conteur, celui du langage de l'opéra ainsi que de la société luxueuse minoritaire.

Nous avons déjà évoqué le potentiel fantastique de la fenêtre précédemment, portail vers un autre monde, une autre réalité. La fenêtre s'ouvre toute seule dans *Le Miroir*, laissant deviner une présence ; elle est d'abord fermée puis constamment ouverte durant les nuits du personnage d'Isaac comme s'il attendait Angelica sur un balcon ; elle s'ouvre et s'anime dans *Singularités* au son de la cloche de l'église pour laisser voir Luisa et enfin, elle est le passage par lequel s'engouffre le personnage de Marguerite pour se suicider. Dans tous les cas ces fenêtres sont elles-mêmes pourvues d'une sorte de portail : elles sont soit encadrées par des voiles (*Singularités*), soit par des volets (*Angélica*), soit par des voiles et des rideaux plus opaques (*Le Miroir* et *Les Cannibales*). Selon leur degré d'ouverture, ces derniers constituent une mise à distance physique des personnages de film entre eux et des personnages de film face au spectateur qui accepte de croire à la fiction ; elle est plus ou moins suggérée dans *Singularités* et *Le Miroir*, suspectée dans *Angélica* et très assumée dans *Les Cannibales*.

La distance n'est par ailleurs pas uniquement physique dans ce dernier film : elle a tendance à le *devenir* par l'utilisation de procédés de distanciation principalement oraux et contextuels qui font que le fait d'« y croire » ou plutôt de « croire qu'il s'agit d'irréel » a plutôt tendance à se faire facilement dans ce film-là étant donné que les facteurs s'accumulent pour éloigner personnages et spectateurs de la réalité, les détacher de cette dernière de telle sorte qu'il ne peut s'instaurer ce *principe d'incertitude*, cette subtilité du doute que l'on retrouve surtout dans *Le Miroir* et le début de *Angélica* mais qui est poussée à son paroxysme dans *Singularités*.

- ***(Sur) Impressions***

Les fenêtres sont souvent entourées de voiles. Le voile « n'est pas une matière inerte destinée à cacher, il est paupière, symbole du Regard masqué ». Il est aussi, par les mouvements qui l'animent une figuration du trouble intérieur du personnage et celui du spectateur. Si la scène « fantastique », à l'instar de la scène racinienne, est doublement spectacle « aux yeux de l'invisible et aux yeux du spectateur. » (R. Barthes), le spectateur mêle en lui une position d'extériorité et une secrète connivence avec les ombres qui s'agitent sur l'écran.¹⁶

La comparaison du voile à la paupière d'un œil est intéressante dans notre étude où le rapport à la fenêtre est intimement lié aux personnages qui y passent devant où dans l'encadrement de laquelle ils s'immobilisent ; dans *Singularités* les amoureux se regardent mutuellement, chacun des personnages regarde et est regardé comme dans une sorte de voyeurisme consensuel, poussé à son extrême encore une fois dans les *Cannibales* où les personnages de Marguerite et le Vicomte sont très exactement espionnés par le personnage de Dom Juan perché dans un arbre, armé de son pistolet. Si le personnage de Macario se cache derrière un de ses papiers pour regarder Luisa comme Luisa se cache derrière son fanion, cette dernière a l'avantage de pouvoir réellement disparaître derrière les quelques couches de voiles qui pendent devant la fenêtre comme de multiples paupières. Ces voiles sont discrets mais ils prennent une réelle importance dans le sens où ils symbolisent l'un des deux arguments donnant à considérer *Singularités* comme un film fantastique. Si par son statut de spectre le personnage d'Angélica tend à être considéré comme une sorte de projection, la fenêtre devient un écran ; c'est exactement la même chose dans *Singularités*.

On se retrouve une seule fois derrière ce voile en compagnie de Luisa – trois en vérité, mais la fenêtre n'est pas comprise dans le champ à ce moment là. Lorsque cette dernière reçoit une lettre de Macario parti en voyage d'affaires, elle est lue en hors champ par Macario alors que Luisa a les yeux rivés sur le papier. Lorsqu'elle termine de lire la lettre elle se place devant la fenêtre à travers les voilages de laquelle elle constate le vide du bureau de Macario ; la voix de ce dernier couplée au regard de Luisa à travers les voiles laisse penser à l'écran de ses souvenirs provoqué par la vision du bureau, là où tout a commencé, sur lequel elle trace avec nostalgie les images du passé. Le voilage de la fenêtre devient donc à l'instar de l'écran de cinéma, une surface sur laquelle il est possible de projeter les images d'un temps révolu.

16 LEUTRAT, Jean-Louis. *Op cit.* p96

- ***Voiles du fantasme***

Un voile n'est cependant pas opaque, c'est ainsi qu'il *suggère*, mais plusieurs voiles placés les uns derrière les autres transforment peu à peu le corps qui les traverse en ombre, ainsi que cela se produit à la fin de la première apparition du personnage de Luisa à sa fenêtre. Cette dernière devient alors pur artifice fantastique puisqu'elle devient un écran de cinéma sur lequel se matérialise la vision de Luisa ; les voiles qu'elle traverse tour à tour figurent à la fois plusieurs portails d'un autre monde dont Macario est séparé par la rue, mais surtout suggèrent une technique de transparence du personnage de Luisa sur le décor que l'on appelle plus communément sur-impression, antique concept cinématographique qui donne au personnage de Luisa une consistance mystérieuse, rêveuse, presque « Epsteinienne ».

La technique de sur-impression est souvent associée au rêve d'un personnage. Mais dans ce cas, peut-on considérer que le personnage de Luisa est réel quand elle apparaît à la fenêtre ? Le soin tout particulier apporté à ses tenues en général claires, l'exposition de sa fenêtre à la lumière du soleil, les voiles blancs qui brouillent tout décor réaliste autour d'elle laissent penser qu'elle ne pourrait être qu'une hallucination, comme le pense Isaac quand il réfléchit à sa première expérience dans le « monde » d'Angélica. Si la fenêtre est un œil pourvu d'une paupière de voile, Luisa peut-être tout simplement un fantasme, pur produit de l'imagination du personnage de Macario qui cherche à s'évader de la sombre routine de son quotidien. Dans ce cas l'écran à travers lequel le personnage de Luisa disparaît est celui de l'œil de Macario, voilé par le fantasme, de la même manière qu'il est l'œil de Luisa lorsque cette dernière lit la lettre envoyée par son prétendant.

Néanmoins le voile demeure une frontière certaine que Luisa ouvre et ferme à sa guise même si le son de la cloche semble « commander » ses apparitions. Alors que Macario est parti, s'émancipant de son oncle, on assiste à une très courte séquence durant laquelle la cloche sonne. Luisa vient alors à la fenêtre et de chaque côté les frontières se ferment : le nouvel employé de l'oncle de Macario ferme la fenêtre, coupant tout contact avec le monde extérieur et Luisa rabat l'un des voiles, coupant le contact de quiconque avec son monde comme si elle avait décidé de ne pas apparaître. Elle semble d'ailleurs éconduite car lorsque quelques scènes plus tard le personnage de Macario est de retour, il adresse des grands signes de la main à Luisa alors qu'il se trouve dans la rue mais cette dernière ne le reconnaît pas, comme si elle se laissait regarder mais qu'elle ne voyait rien elle-même, comme si le contact visuel durant ses apparitions rares et éphémères ne pouvait se faire qu'à partir d'une fenêtre ouverte en même temps que la sienne pour faire communiquer les deux mondes.

- ***Luxueuses barrières de fer***

Si elles ne sont pas toutes physiques les frontières du réel des *Cannibales* n'en sont pas moins beaucoup plus franches et par conséquent beaucoup plus difficiles à traverser selon le sens dans lequel on les prend. Dès le début de la fiction les personnages qui vous nous intéresser le plus, vulgairement les princes et les princesses, sont séparés du « peuple » qui applaudit chacune des entrées dans le somptueux palais de la fiction comme on salue le générique d'un film ; ils sont séparés des acteurs-personnages par de grandes barrières de fer placées à distance de l'action, mais à distance de quel monde ? Celui des acteurs en tant que célébrités à protéger ? Ou celui des personnages de la haute société en tant qu'êtres qui ne doivent pas côtoyer les classes inférieures ? - la frontière est certes mince.

Les deux premières distances qui nous sont données à voir – en dehors de celle de l'écran de cinéma – développent le cadre dans lequel va se dérouler l'histoire et qui va complètement détacher les personnages et les acteurs de la réalité – la nôtre, celle de spectateurs, la leur, d'acteurs, et celle des personnages dans leur jeu d'apparence mondaine. On nous informe dès les premières minutes du film qu'il s'agit d'un *conte*. Un conte par définition explore un univers créé de toutes pièces, empruntant souvent des modèles de plusieurs folklores différents pour constituer un environnement qui est détaché de toute réalité telle que nous la connaissons : c'est une échappatoire qui dès ses racines a pour but de cultiver l'imagination de celui qui va l'entendre. C'est ainsi que le conteur informe dès le départ qu'il s'agit d'imaginer soi-même le palais dans une première mise à distance.

Dans celle-ci s'imbrique la seconde barrière qui est celle du contexte. On ne verra plus jamais de tout le film les civils que l'on entrevoit au début mais une hiérarchie est clairement mise en place durant toute la fiction : celle des personnages de la haute société et de la basse. On a donc tout de suite de nouvelles frontières entre plusieurs mondes qui se dessinent déjà dans l'univers du conte : on a affaire à des acteurs, qui jouent des personnages, qui eux-mêmes jouent un rôle mondain. Tout le monde croit tout savoir sur tout le monde. Les portes vers le réel se referment de plus en plus car l'environnement est déjà très cloisonné ; il se ferme au réel tel que nous le connaissons mais s'ouvre vers de nouvelles perspectives – celle des créatures magiques – tout en cloisonnant un peu plus ces personnages dans leur jeu d'apparences afin qu'on ne sache plus vraiment à la fin du film si ce sont les acteurs qui

dansent (qui saluent) ou les acteurs devenus fous car intrinsèquement liés à leur personnage.

- ***Les discours falsifiés***

La transition du monde réel au monde du conte, nous l'avons dit, est orchestrée – dans tous les sens du terme – par le conteur et le violoniste. Tout cet univers est d'une puissance importante dans le sens où il tient, concrètement, sur des mots. Le conte étant majoritairement sonore, il suffirait de fermer les yeux et de l'écouter en se pliant à la logique du récit, laissant notre esprit, guidé par le mots, esquisser ses propres images. Pourtant celles-ci nous sont imposées, directement créées par le conteur comme s'il construisait son monde au fur et à mesure de ses paroles. Une nouvelle distance est alors créée par la subjectivité inhérente du conteur : le discours est rapporté, indirect. Il y a donc potentiellement un jugement sur les actions des personnages au moment où le conteur développe l'action. C'est ainsi que bien souvent sa voix prime sur cette dernière, alors reléguée en arrière plan tandis que la mise au point est faite sur le conteur et le violoniste ; il dit au spectateur d'imaginer le palais qu'il lui plaît avant d'imposer sa version des faits et de commenter certains autres sans parfois nous les montrer, ainsi qu'un messenger d'une tragédie grecque servant la bienséance et nous cachant les images les plus terribles.

Le monde de l'aristocratie « où l'on chante au lieu de parler » se plonge alors dans le langage de l'opéra ce qui, exagérant les expressions des personnages ainsi que leurs – prétendus – sentiments, achève de détacher ce petit univers de la réalité alors même que le conteur prétend que cette histoire est vraie. Ce dernier monte un monde de toutes pièces qui se referme sur lui-même, comme un piège dans lequel il attire les différents personnages ainsi que les acteurs sans toutefois leur donner la possibilité d'en sortir. Exacerbé et grotesque, l'univers des *Cannibales* est bien loin de la poésie nuancée de *Singularités* : ici aucune apparition éphémère et aucun doute sur la réalité de la situation, on plonge directement dans une autre réalité tout à fait assumée. Portes et fenêtres ne sont que des portails vers d'autres mondes encore plus sordides dont les gargouilles et autres statues sont les farouches gardiens, il semble impossible de sortir de ce palais une fois que l'on y est entré – on ne voit pas les invités s'en aller, auraient-ils tous été dévorés ? Les voiles des *Cannibales* sont ceux de la voix du conteur qui disparaît lors de la scène finale - dans ce cas, comment différencier la réalité de la fiction ? – où ceux qui recouvrent le corps de Marguerite lors de sa nuit de noces et se confondent avec ceux de la fenêtre qu'elle traverse lorsqu'elle se suicide.

Dans leurs manières d'accéder à un autre monde, *Singularités* et les *Cannibales* témoignent

ainsi de deux traversées, deux manières de passage radicalement différentes et opposées : là où le premier est poétique et nuancé, le second est exacerbé, infernal, damné.

Le chant du vide

1 – **Festin sonore des Cannibales** : Procédé de distanciation accru par les moyens techniques : opéra baroque doublé qui engage un surjeu aristocratique mais aussi expressif comme au temps du cinéma muet, montage cut des transformations des personnages ; retour aux sources techniques du cinéma de Méliès et Chaplin (*Les Lumières de la Ville*). 2 – **Échos d'une romance anéantie** : *Singularités* dispose de très peu de sons, y compris dans les paroles, surtout celle des femmes, rendant ainsi les quelques sons que l'on entend à la fois particulièrement importants et agaçants (son de cloche et mouvements de la rue) ; parallélisme de la soirée mondaine à la chanson dramatique décrivant une relation amoureuse vouée à l'échec.

Au plan des *Cannibales* nous donnant à voir le dîner de noces de Marguerite et du Vicomte succède un plan d'une statue au visage déformé par une expression oscillant entre le cri et le rire diabolique, rire qui retentit par montage du son sur l'image à cet instant précis. Gérard Grugeau dans son compte rendu sur le film¹⁷ lors de sa présentation au festival de Cannes de 1988 nous informe qu'il s'agit du dieu antique Bacchus, dieu du vin, de la fête et de la démesure qui en découle. Il est relié à la dévoration de la chair crue ce qui a donné certaines interprétations l'assimilant à un dieu dévorant ou dévoré, donc intimement relié au cannibalisme. A cette scène succède la scène de la nuit de noces que nous avons maintes fois évoquée, ce qui donne à penser que le rire de Bacchus, nouveau maître de cette cérémonie au destin funeste, indique le début des hostilités démesurées et exagérées qui vont imprégner chaque action suivante jusqu'à la fin du film, particulièrement sur le plan sonore.

Les films de Manoel de Oliveira se manifestent précisément comme des films au traitement sonore particulier : non pas parce que le son sous toutes ses formes est omniprésent, mais parce qu'il prend une importance capitale, parfois en tant que véritable personnage – personnalisé par le violoniste dans *Les Cannibales* – dans son rapport à l'image, selon s'il en figure le contrepoint ou s'il la remplace ; car chez Oliveira, point d'illustration mais un véritable jeu d'acteur et de performance sonore. Avec *Les Cannibales* et *Singularités* nous avons encore une fois deux extrêmes dans le traitement sonore : le premier par le choix de l'opéra, impose une musicalité présente du début à la fin du film, tandis que le second tant

17 GRUGEAU, Gérard. « La quête du sacré et de l'éphémère ». *24 images*, n° 39-40, 1988, p. 14-15.

dans la faible présence de la voix que de la musique traduit le vide de son intrigue.

1

- ***Retour aux sources : Le mime de Charles Chaplin***

Sans prétendre critiquer les capacités vocales des acteurs des *Cannibales* on peut néanmoins affirmer qu'ils ne sont pas chanteurs d'opéra. Ainsi comme l'indique le générique du film, les comédiens sont bien évidemment doublés et doivent exécuter les mouvements des lèvres et du visage adéquat afin que le procédé de doublage puisse être appliqué. Nous sommes en 1988, le cinéma est entré dans l'ère du parlant depuis plus de soixante ans ; pourtant certains mécanismes utilisés dans le film rappellent sans conteste ces techniques utilisées alors que le cinéma, s'il était muet, n'en demeurerait pas moins sonore.

Nous l'avons dit, la musique des *Cannibales*, omniprésente est très souvent un contrepoint des actions des personnages, elle n'est pas une illustration de ces derniers. Nous avons notamment évoqué le fait qu'elle accompagnait le mouvement, donnant l'impression que le mouvement lui-même est producteur de son. De la même manière certains sons qui doivent provenir logiquement des objets – l'horloge par exemple – sont exécutés par le violoniste ce qui crée un décalage certain avec la réalité. C'est une technique qui a été utilisée plusieurs fois par le cinéaste Charlie Chaplin au début des années 1930 ; le cinéma entre dans l'ère du parlant en 1927 et *Les lumières de la ville* paraît en 1931. Ce film totalement muet manifeste sa particularité par son utilisation de sons d'instruments pour appuyer – souvent d'une manière comique – certains mouvements du quotidien à commencer par la démarche aussi célèbre que singulière du personnage de Charlot.

La diction de l'opéra même oblige les acteurs à moduler les expressions de leur visage en conséquence, en l'occurrence : à les exagérer. Il s'agissait de la même problématique du temps du cinéma muet ; si les émotions ne passaient pas par les paroles, elles devaient passer par les expressions du visage. C'est cette symbolique du cinéma muet, celle du mime, art silencieux par excellence auquel était particulièrement attaché Charles Chaplin et à la pratique duquel les acteurs des *Cannibales* semblent s'adonner. Ainsi même si l'on retirait les paroles du film, il y aurait toujours une matière sonore : celle du violon et celle, intérieure, que nous imaginons nous-mêmes en accordant les mouvements aux sons que nous connaissons. Même

le cri final de Marguerite avant qu'elle ne se jette dans le vide par la fenêtre peut être produit soit par le violon, soit par notre esprit quand on considère son visage déformé par la peur ; l'hybris sonore des *Cannibales* est ainsi présente certes dans l'utilisation de l'opéra, mais elle naît déjà dans l'expression même des acteurs par le mime.

- ***Retour aux sources : Le montage de Georges Méliès***

La marque de décalage suprême par rapport à la réalité dans *Les Cannibales*, si elle est accompagnée d'une manifestation sonore est sans nul doute la transformation des personnages du père et des frères de Marguerite respectivement en cochon sur deux pattes, sorte de satyre infernal adapté à la fiction, et en créatures apparentées à des ours. La transformation est d'autant plus grotesque qu'elle se produit à l'écran d'une manière extrêmement brutale par simple changement d'image. Malgré le fait que cette technique soit considérée comme un effet spécial traditionnellement relié à une modernité technologique, les effets spéciaux sont utilisés au début du cinéma ; ils sont alors davantage considéré comme des trompe l'œil et des actes de prestidigitation. C'est ainsi que le premier cinéaste à les démocratiser dans le cinéma, Georges Méliès, est aujourd'hui encore surnommé le ciné-magicien. Le principe est simple, il suffit d'arrêter la caméra sans modifier sa place et de modifier les éléments apparaissant à l'écran. Avec l'arrivée des nouvelles technologies, de la modélisation en trois dimensions et autres fonds verts et bleus, les transformations et phénomènes surnaturels à l'écran se produisent de manière beaucoup plus fluide, favorisant l'illusion.

Or elle est totalement brisée par ce type de procédé mais elle ne nous rattache pas pour autant à la réalité puisque nous restons ancrés dans le fait que la fiction se déroule dans l'univers d'un conte ; l'apparition ou la disparition plus ou moins carnavalesque – le violoniste disparaît dans un nuage de fumée – d'un personnage monstrueux est somme toute justifiée sinon tout à fait attendue. Le fait qu'elle se produise sur un effet de montage tout à fait brutal ne fait que renforcer cette folie furieuse dans laquelle le film se glisse tout doucement jusqu'à la farandole finale. En une seconde, un clignement d'œil, le drap de l'obscur se lève, l'univers se retourne et l'écran nous donne à voir dans sa pure laideur tant exagérée qu'elle est est comique la part monstrueuse et animale des trois personnages, traduisant physiquement l'horreur morale dont ils ont fait preuve en dévorant le Vicomte. On est donc tiraillé entre l'incohérence de la transformation presque plastique – compte tenu des costumes – de ces frères en monstre à deux têtes qui mime au sens « propre » du terme le fait de dévorer le

personnage du père ainsi que la danse dans laquelle se lancent les personnages jusqu'à la fin, et le fait de se rappeler que même si l'histoire est dite « vraie » il s'agit d'un conte, donc une histoire à caractère merveilleux dont le champ des possibles est aussi large que l'imagination de chacun. Mais dans ce cas, qu'est-ce qui est vrai ? Que l'histoire tirée du conte de Alvaro de Carvalho existe réellement, ou que trois hommes en ont réellement mangé un quatrième ?

2

- ***Les ménades silencieuses***

En comparaison, *Singularités* semble désespérément silencieux. La seule manifestation musicale issue d'un instrument de musique intervient au bout d'une vingtaine de minutes de film, durant la soirée mondaine chez le notaire où Macario espère trouver Luisa ; il s'agit de la *Première Arabesque* de Debussy interprétée par la harpiste Ana Paula Miranda (dans son propre rôle). En dehors de ce morceau, les manifestations sonores notables sont celles des voix, du train, de la rue et des cloches qui retentissent pour annoncer l'arrivée ou le départ de Luisa à la fenêtre. Ici donc, point de festin sonore, point de fêtes, point de ménades telles que celles qui sont attribuées au dieu ; *Singularités* observe d'une manière générale un rythme beaucoup plus lent, une ambiance beaucoup plus étrange, qui permet d'orchestrer avec subtilité ce décalage avec la réalité dont on doute en permanence.

On remarque en toute objectivité que si la voix féminine de Marguerite et des chœurs des nobles commères prend une place très importante dans *Les Cannibales* le personnage principal de *Singularités* et les femmes présentes dans le film, observent un relatif silence. Si l'on peut se rapprocher du charme antique de la muse avec la harpiste, on est bien loin du sortilège séduisant de la sirène Marguerite. Luisa se laisse porter par les mouvements qu'on lui impose et enchaîne rarement plus d'une phrase à la fois, quand Macario se perd en lettres, en excuses, en récits et autres déclarations d'amour ; l'inconnue qui écoute son histoire ne parle que pour relancer sa dynamique ; la mère de Luisa accueille son prétendant, tout aussi avare de mots ; quant à la harpiste, elle s'exprime pendant plusieurs minutes selon une autre forme de communication qu'est la musique – elle salue modestement quand elle est présentée, sans un mot. D'une manière générale les personnages féminins se font discrets et c'est peut-être ce qui donne davantage de sens à la phrase de Macario quand il dit que Luisa est une bouffée

d'air frais. Ainsi, les manifestations sonores dites « délicates » ou « agréables » rendent celles de la rue particulièrement brutales et déroutantes. Les cloches et les bruits de la rue, le roulement du train, viennent briser sans vergogne les moments de contemplation poétique – qui génèrent une tension à leur manière - en ramenant brusquement le personnage et les spectateurs à la réalité, ce qui fait que *Singularités* nous plonge dans son ensemble dans un perpétuel balancement entre l'illusion et le réel ; dès qu'on commence *potentiellement* à croire en quelque chose de surnaturel, la tension retombe brutalement alors que le voile rêveur du charme est déchiré par les manifestations sonores.

- ***Reflets du néant***

Ces dernières semblent constituer un perpétuel obstacle à l'illusion totale du surnaturel : de la même manière que les apparitions du personnage d'Angélica, qui noient peu à peu le scepticisme de Isaac dans une croyance du paranormal, sont suivies du bruit tonitruant des camions circulant sous la fenêtre, la disparition de Luisa est marquée par le tintement imposant des cloches qui se répercute dans toute la rue, comme s'il refermait la frontière entre les deux monde que le regard partagé des deux personnages avait ouverte. Ce n'est qu'une petite manifestation indiquant que d'une manière ou d'une autre, la romance entre Luisa et Macario est très difficile à mener, sinon impossible et vouée à l'échec.

D'une manière générale l'intrigue de *Singularités*, très courte – une heure – tourne sur elle-même dans les multiples tentatives de Macario et l'apparente indifférence de Luisa face à tous ses efforts. Le personnage masculin se bat pour obtenir la dignité nécessaire à la demande de sa main, se coupant peu à peu de la lumière et du monde pour vivre dans des endroits de plus en plus rudimentaires, jusqu'à ce que les murs soient même dépourvus de fenêtres, coupant totalement son contact avec un quelconque monde extérieur : les plans d'intérieur se multiplient par ailleurs et il passe une porte presque blindée pour aller ne serait-ce qu'embrasser sa belle, comme si elle était retenue dans un château fort. Sa pénétration dans le monde surnaturel est de plus en plus limitée au fur et à mesure que l'action se développe.

Si dans les *Cannibales* le mythe d'Echo chanté par le Vicomte est une manière de prévoir que la romance entre ce personnage et Marguerite est vouée à l'échec, *Singularités* met en scène le même type d'événement : au cours de la soirée mondaine, à l'interprétation de l'*Arabesque* succède la présentation d'un poème de Caeiro par Luis Miguel Cintra dans son propre rôle – intéressant de relier cette constatation au fait que le Vicomte est lui aussi

interprété par cet acteur – au cours duquel il indique l'aveuglement de Macario par cette femme, elle même aussi aveugle de la souffrance qu'il va ressentir à force de la poursuivre : « *Tout le mal du monde vient de ce que nous nous intéressons aux autres, pour faire le bien comme pour faire le mal (...) Vouloir davantage c'est tout perdre, c'est être malheureux.* » Ce moment de poésie est brisé tantôt par les applaudissements, tantôt par la chute d'un jeton de poker que Luisa subtilise ; il est révélateur, quarante minutes avant le dénouement de l'intrigue, du malheur dans lequel Macario va se perdre, payant les dettes d'un ami arnaqueur comme celles de Luisa quand elle va subtiliser la bague dans la bijouterie. Dans *Singularités* les moments d'illusion poétique sont rares, mais ils sont significatifs du vide, comparé à l'exagération des *Cannibales*, quand tous deux expriment la vanité de l'existence humaine.

SECOND MOMENT : Suspecté

De l'inquiétante étrangeté d'Angélica

Le fantastique des sons

1 – Espace absolu : Le rêve d'Isaac part en fumée comme le jour se lève, le fascine autant qu'il le terrifie. Il en est arraché par le bruit d'un camion qui le conduit à se perdre dans la contemplation de la photo d'Angélica revenue sur son fil, et dans une musique intérieure lui rappelant des souvenirs de son expérience. **2 – Anti-matière :** Les réflexions des ingénieurs sur la matière, le réel et l'immatériel conduisent le personnage d'Isaac à prendre conscience de la potentielle véracité de ce qu'il a pu vivre dans la nuit et achèvent de le considérer comme un être étrange qui se détache peu à peu du monde vivant, créant ainsi son propre silence.

Le thème de la duplicité inscrit pleinement *L'Étrange Affaire Angélica* dans le registre fantastique. Le réel possède deux dimensions : la réalité qui nous entoure, purement matérielle, puis celle du monde des morts, échappant au matérialisme, que seuls quelques rares privilégiés peuvent contempler, tel Isaac lors de ses voyages nocturnes. Dans l'une des scènes au petit matin, la lumière du jour fait apparaître en transparence l'image derrière la face blanche des photographies sur le fil. Le moment est représentatif de ce que l'œuvre oliverienne cherche à accomplir : permettre à ces deux dimensions du réel de communiquer et de mêler leurs traits, peut-être jusqu'à ce qu'on ne puisse plus les différencier.¹⁸

Le fil sur lequel sont pendues les photographies prises par Isaac est une frontière : se trouvant juste en face de la fenêtre, moyen de traverse par excellence du film pour rejoindre la même réalité qu'Angélica, il est représentatif de la finesse de la membrane qui sépare les deux mondes, de la ligne en pointillés des dessins en perspective qui montre que même si on ne voit pas certaines choses sur le plan tel qu'on le regarde, elles sont belles et bien là. C'est cette membrane dans laquelle Isaac creuse une brèche lorsqu'il arrache l'une des photographies qui y sont pendues et c'est cette membrane qui ainsi agitée va vibrer comme une corde permettant d'invoquer le fantôme. Le fantastique d'*Angélica*, tout comme celui de *Singularités* prend, dans beaucoup de cas, naissance dans les sons qui sont produits et demeurent extrêmement rares. A l'instar du personnage de Luisa, le personnage d'Angélica, sans doute privé de sa capacité par sa condition de spectre, ne parle pas ; elle laisse ainsi tout le loisir au personnage d'Isaac mais aussi aux personnages de l'ingénieur et du Docteur Matias de proférer des paroles qui, alors qu'elles sont sensées intellectualiser un événement potentiellement surnaturel pour le rapprocher du réel, ne font en vérité que prolonger les certitudes du personnage d'Isaac sur

18 BOURGOIS, Guillaume. « Souvenir du Rivage des Morts » *Angélica ! L'Étrange Affaire Angélica de Manoel de Oliveira*. Lille : De l'incidence éditeur, 2013. p49-50

l'existence d'un monde parallèle.

1

- *Spectres de fumée*

La fin de la première apparition du personnage d'Angélica en tant que spectre est marquée par le réveil brutal d'Isaac qui crie son prénom après sa chute alors qu'elle le lâche. L'aspect surnaturel de l'action ne s'arrête pourtant pas là. Chaque mouvement du personnage principal se décompose précisément à partir du temps où il se réveille. Un silence pesant suit son cri, si bien que l'on entend que le souffle lourd de sa respiration erratique, qui laisserait presque penser avec tension que quelqu'un d'autre se trouve dans la pièce, derrière Isaac – on le voit de dos pendant de longues secondes. Lorsqu'il se réveille la lumière de la pièce oscille encore entre celle du jour et une espèce de traitement de l'image très contrasté qui plonge cette dernière dans une lueur à la limite du noir et blanc, marquant ainsi le long retour du personnage à la réalité. Tel l'artiste qu'il est, Isaac s'assoit dans son lit, allume une cigarette et engage un dialogue avec lui-même pour tenter de comprendre ce qu'il vient de se passer. La lumière du jour s'est alors brutalement introduite dans la chambre, comme si Isaac avait mis un certain temps avant de se redresser et de s'extirper de sa transe – le même phénomène se produit plus tard alors qu'il change plusieurs fois de vêtements dans une même scène, laissant penser qu'un certain laps de temps s'écoule au sein de la même action.

Isaac se questionne et emploie un vocabulaire qui relie sans aucun doute son expérience à quelque chose de surnaturel : « étrange », « hallucination » et notamment « espace absolu ». Jusqu'au XXe siècle l'espace absolu était défini par Newton en temps qu'espace matériel dans lequel le corps pouvait exécuter des mouvements ; à partir du XIXe est évoqué le principe de l'éther, milieu immatériel inclus dans l'espace absolu et dans lequel se propagent les ondes lumineuses ; la réflexion d'Isaac est poursuivie dans la scène suivante par les deux ingénieurs discutant dans la salle à manger mais pour le moment le personnage d'Isaac s'enferme dans une divagation durant laquelle s'insèrent des plans du mur de la chambre contre l'obscurité duquel se détache la fumée de la cigarette qu'il exhale. Le spectre de la fumée apparaît d'abord blanc, translucide, puis s'évanouit dans les airs, à l'instar du spectre d'Angélica dont Isaac semble essayer de saisir désespérément à la fois le corps mais surtout le souvenir. Mais ce serait comme attraper de la fumée avec les mains ; c'est impossible et c'est cet impossible dont il prend conscience quelques secondes plus tard, se

laissant saisir par l'angoisse, avant que le grondement infernal du camion ne l'extirpe brutalement de sa divagation.

- ***Musique intérieure***

Le personnage d'Isaac se lève, pose alors sa cigarette dans le cendrier et s'engage sur le balcon pour se pencher par dessus la rambarde. Encore une fois, le temps se distend et au bruit de montage, comme au cri d'Isaac, succède le silence. Un plan fixe qui s'étire lui aussi durant de longues secondes, semble indiquer le réveil définitif d'Isaac, la sortie du second monde – rappelons que l'on avait supposé précédemment qu'Isaac avait pénétré dans deux mondes successifs : celui du rêve et celui des morts. Le personnage d'Isaac reste penché par dessus le balcon de longues secondes après que le camion soit passé sous sa fenêtre, nous donnant à voir dans le même plan fixe, presque photographique, toutes les frontières de la réalité : les photographies dont on voit effectivement en transparence avec le soleil l'autre face, donc les deux faces de la réalité ; la cigarette dont la fumée continue de s'élever dans les airs ; les vapeurs exhalées par Isaac qui demeurent, se détachant sur le mur sombre, et bien sûr le personnage d'Isaac toujours penché dans le vide, comme s'il allait sauter comme Marguerite des *Cannibales* pour essayer de rejoindre de nouveau Angélica dans cet autre monde ; tout cela dans le plus grand silence, comme suspendu dans le temps.

C'est alors que le personnage d'Isaac se redresse et se retourne pour faire face aux photographies qu'il a accrochées, détachant l'une d'elles qu'un raccord regard nous montrera comme la photo d'Angélica au cadrage le plus serré, photo que Isaac est logiquement sensé avoir fait tomber par terre dans la scène précédente et qui est pourtant de nouveau accrochée – et pas au même endroit – laissant penser qu'il a simplement rêvé. A partir du moment où son regard rencontre les photos retentit un morceau de piano, extrait de la *Sonate pour Piano n°3 en Si mineur Op 58* de Chopin ; il s'agit des mouvements du dernier tiers du morceau, quelques cinq minutes des plus lentes de la sonate qui observe durant tout le reste de la partition un rythme très soutenu. Cette musique retentit hors champ, elle n'est pas dans la fiction, on pourrait presque penser qu'elle retentit à l'intérieur de la tête d'Isaac et qu'elle véhicule, par ses simples et lentes notes les souvenirs que le personnage a de cette expérience dans le monde d'Angélica ; on pense à la *Sonate au clair de lune* de Beethoven qui retentit dans *Val Abraham* alors que le personnage de Ema, inspirant la senteur d'une boîte de cigarillos subtilisée à son prétendant, se souvient du bal mondain où elle l'a rencontré. Sans images, la musique seule, couplée au regard d'Isaac sur la photo, véhicule des souvenirs d'une

délicate tendresse qui reflètent à la fois la lenteur des mouvements de toute cette scène, et bien sûr la poésie de la première rencontre de ces deux personnages dont le seul souvenir matériel est la fleur blanche en vase de la scène suivante.

2

- *Mauvais œil*

Isaac est présent dans la scène suivante avant même qu'il n'y apparaisse, par la voix des personnages attablés qui discutent de son état, se confiant leurs impressions selon lesquelles Isaac demeure étrange depuis qu'il est allé photographier Angélica. Par la simple parole des personnages présents – Justina, l'ingénieur, Dr Mathias et Dona Rosa – Isaac est mis à l'écart de leur réalité : pour son intérêt pour les méthodes anciennes des bêcheurs, pour son intérêt pour un personnage décédé alors que les deux hommes sont préoccupés par la crise économique actuelle et l'avenir, et enfin de manière plus subtile parce qu'il est de confession juive et que Justina, évoquant la Sainte Vierge, parle évidemment d'une autre religion. Cette scène est donc chargée de tension dès les premières minutes car Isaac n'est pas le bienvenu avant même qu'il pénètre dans la pièce et, hormis par Justina, est tout de suite observé comme un étrange spécimen par les autres quand il passe devant la table, alors que l'ingénieure Clémentina qui fait son entrée juste après, est davantage considérée.

Le personnage d'Isaac se met à l'écart de lui-même, ne souhaitant que timidement le bonjour aux convives ; dès qu'il se place devant la table, un silence pesant prend de nouveau place. Il se produit alors une succession de plan rapprochés reliés par un raccord regard ; Isaac est filmé en plan rapproché épaule dans le même cadre que la cage dans lequel vit l'oiseau nourri par Justina ce qui rappelle à la fois, encore, ce plan célèbre de *Val Abraham* où le visage de Leonor Silveira interprétant Ema est filmé dans le même champ que deux canaris en cage alors qu'elle évoque la prison dans laquelle va l'enfermer son mariage. Isaac baisse les yeux et le plan suivant nous montre ce qu'il regarde : cette fleur blanche de son « rêve » dans un vase. Le silence lourd qui règne nous permet d'entendre, hors-champ, un battement d'ailes, que l'on peut relier soit au vol vécu par les deux personnages durant la nuit, soit à l'oiseau, sachant qu'un peu plus tard dans le film, l'une des scènes d'apparition d'Angélica sera caractérisée par le vol d'un petit oiseau de papier et que dans la scène suivant cette apparition,

on va découvrir que l'oiseau en cage est mort pendant la nuit, provoquant la panique d'Isaac. Ce dernier papillonne des yeux après cette étrange vision, comme sorti d'une absence, pour reculer alors que Justina lui sert son petit déjeuner. A la fin de la scène, quand tous les personnages sont sortis de la pièce, la caméra reste fixée sur l'oiseau dans sa cage et un chat noir qui le regarde : ce même chat noir qui symbolisait la diabolique Ema Païva de *Val Abraham* et qui rappelle le mauvais œil que Justina craint, et dont elle accuse indirectement Isaac de l'avoir apporté dans la maison.

- ***L'arrière-monde***

L'ingénieure Clémentina qui fait son entrée semble remplacer Isaac en tant que centre de l'attention. L'ambiance s'allège alors qu'elle s'installe à son tour, son tempérament solaire et souriant écrasant la figure taciturne et mélancolique d'Isaac resté en retrait. Ce dernier se convainc alors de se retirer de leurs conversations qui ne l'intéressent pas et se détourne tout simplement de la table, son regard fixé hors-champ, *au-delà*, vers ce qu'on imagine être la fenêtre puisqu'il s'agit de la source de lumière de la pièce. Derrière lui se déroule une conversation sur la situation économique actuelle ; durant tout ce temps, sa tasse entre les mains, le personnage d'Isaac ne bouge pas. Il est régulièrement associé à la cage de l'oiseau dans les changements d'échelle de plan. La mise au point de l'appareil se fait sur sa silhouette sombre et d'une étrangeté fascinante ; il est debout, immobile, le visage fermé, vêtu de noir et de blanc comme s'il était en deuil, tandis que les autres sont attablés, souriants, vêtus de vêtements plus clairs. La séparation est ainsi nette ; Isaac demeure à la fois plus grand et plus net mais surtout complètement en dehors de la réalité dans laquelle discutent les autres personnages. Dona Rosa elle-même finit par prendre congé sans doute parce qu'elle ne saisit rien de toutes ces considérations scientifiques – nouvelle figure féminine réduite au silence.

Ce n'est que lorsque se met en place une discussion sur l'anti-matière que le regard d'Isaac glisse vers les ingénieurs sans pour autant qu'il ne se retourne. La conversation prend alors deux sens distincts dans l'évocation d'un arrière-monde, un monde invisible et secret : le sens purement scientifique des ingénieurs, et le sens plus métaphysique et surnaturel que choisit de saisir Isaac en s'intéressant à leur conversation qui tout d'un coup prend une tournure très importante dans le sens où elle justifie presque ses angoisses ressenties dans la scène précédente par des mots scientifiques, par une théorie explicable. Le Docteur Matias explique que lorsqu'une particule rencontre sa correspondante dans l'anti-particule, elles se

confondent dans une étreinte qui les transforme en leur essence la plus pure : l'énergie. Ce à quoi, Clémentina rajoute que la matière est une forme d'esprit, et que si elle rentrait dans un accélérateur de particules au maximum de sa puissance il ne se produirait pas grand chose, rien des grands effets spéciaux hollywoodiens. En quelques minutes avec leur dialecte scientifique, les ingénieurs expliquent et résument exactement la rencontre qu'Isaac a fait la nuit précédente et achèvent de lui donner une forme de consistance : la particule matérielle et spirituelle de Isaac a rencontré la particule immatérielle d'Angélica, et les deux se sont confondues dans l'énergie produite par l'amour.

On se rapproche de la notion d'arrière-monde dont la théorie a été amorcée par Schopenhauer (dans le sens où il rejetait totalement cette idée puisque selon lui aucun *au-delà* n'existe) et reprise par Nietzsche qui considère deux mondes : un monde apollinien – l'idéal, le rêve, le Beau – et un monde dionysiaque – l'instabilité et le chaos – qui s'opposent, chacun étant invisible. Barbara de Negroni définit l'arrière-monde comme « *une réalité supérieure à la vie pour dévaloriser la vie terrestre (...) l'arrière-monde est un monde imaginaire, inventé par la religion, qui prétend être plus réel que le monde sensible. Opération de travestissement qui fait passer le réel pour l'apparent et l'imaginaire pour le réel.* »¹⁹. Sans relier la pensée d'Isaac à la religion on retrouve ce doute inhérent au registre fantastique : qu'est-ce qui est réel, et qu'est-ce qui ne l'est pas ? L'adjectif « apparent » est intéressant dans le sens où l'important n'est pas ce qui *est* mais ce qui *apparaît* au personnage d'Isaac et qui laisse planer la suspicion sans énoncer un fait. Il y a la suggestion perpétuelle de cet espace absolu, invisible, qui cohabite avec le monde sensible, dont on peut seulement suspecter la présence – notamment par le rêve – avant de revenir brutalement au monde réel : on pénètre alors dans le caractère fantastique de l'image.

¹⁹ DE NEGRONI, Barbara. *Rêver*. Paris : Rues de l'Echiquier. 2011. Extrait publié sur Google Livres le 16/02/14, consulté le 12/06/16.

Le fantastique des images

1 – La frontière du réel et du temps : Les phénomènes surnaturels en des concordances de temps qui tendent à faire croire au personnage d'Isaac à un événement dépassant la réalité dans laquelle il se trouve ; c'est le cas lors de la scène du « réveil » du personnage d'Angélica et de l'apparition des petites filles. Ces frontières se replient : le portail du cimetière se ferme et les travailleurs de la terre deviennent des fantômes, des faucheurs, qui donnent l'impression d'enterrer son corps. **2 – La frontière du réel et du cinéma :** le fantastique réside dans le choix du spectateur à croire que Isaac est en train de faire croire qu'il croit que Angélica fait croire qu'elle est morte, et donc de croire qu'en fait elle est bien vivante ; les échelons du fantastique se situe dans la fiction même mais aussi dans celui que les spectateurs tant des manifestations surnaturelles que de l'objet filmique veulent bien se représenter.

Le cours d'eau traversé par Isaac pour atteindre les travailleurs de la terre qu'il aime photographeur figure comme l'un des points de passage les plus éloquentes entre les deux mondes : celui de la modernité et celui des technologies plus anciennes, voir archaïques. Guillaume Bourgois dans son analyse du film identifie les travailleurs de la terre comme des fantômes²⁰, comme ceux qui viennent à la rencontre du personnage d'Hutter dans *Nosferatu* de Murnau ; lorsqu'il est évoqué dans le blason fantastique de la frontière par Leutrat, ce dernier indique que « *L'existence du récit fantastique est suspendue à ce franchissement.* »²¹ Cela remet en cause une partie de notre hypothèse selon laquelle les manifestations fantastiques, en général reliées à Angélica – son réveil à travers l'objectif et ses apparitions au balcon - se produiraient uniquement de nuit. Force est de constater que ce n'est pas le cas puisque si les travailleurs, reliés par essence au passé dans leur technique de travail, sont des fantômes, Isaac va toujours les photographier de jour. De la même manière plusieurs autres manifestations surnaturelles apparaissent aux yeux du personnage principal de jour : ceci dit elles interviennent après le « réveil » d'Angélica, comme si ce dernier avait ouvert une brèche signifiant que « *c'est à partir de ce moment que le personnage principal peut circuler entre deux mondes.* »²² Le personnage profite de cette brèche et s'y engage totalement, allant et

20 BOURGOIS. *Op cit.* p59

21 LEUTRAT. *Op cit.* p59

22 BOURGOIS. *Op cit.* p56

venant entre les différentes dimensions dont les pans se referment peu à peu sur lui, des battants du portail du cimetière où est inhumée Angélica jusqu'à la mort elle-même qui vient le saisir dans les dernières minutes du film.

1

- ***La frontière du réel***

De la même manière que la brèche entre les deux mondes dans *Singularités* est ouverte par la fenêtre et le soulèvement des voiles comme les paupières des yeux, celle d'Angélica est réellement ouverte par les yeux de cette dernière lorsque son regard croise celui d'Isaac à travers l'objectif de l'appareil photo alors qu'il prend les derniers clichés d'elle. Dès le moment où la scène commence, elle prend déjà des accents étranges, presque irréels. Juste après les quelques mots échangés entre Isaac et Maria des Douleurs, la sœur d'Angélica, l'horloge sonne trois heures : le caractère surnaturel de la scène est donc annoncé, comme tous les autres jusqu'ici, par un son, celui de la cloche de la petite horloge qui se trouve dans un couloir reliant le vestibule à cette sorte de boudoir : ce couloir figure ainsi presque une sorte de couloir de la mort, de passage vers un autre monde.

La scène du réveil d'Angélica est d'une méticuleuse picturalité : Maria et Isaac s'avancent jusqu'au corps d'Angélica étendu et mis en scène par sa mère, agenouillée devant le divan elle est allongée. Il se produit alors un long plan fixe dans le cadre duquel la plupart des personnages sont presque immobiles eux-mêmes comme s'il s'agissait d'un tableau mettant en scène un adieu au personnage d'Angélica. Du côté gauche du cadre, Isaac et Maria se tiennent debout. Du côté droit du cadre, Angélica est allongée, sa mère et une domestique penchée sur elle. Tout autour d'eux, dans la pénombre, sont assis des personnages vêtus de noir qui figurent une inquiétante assemblée presque fantomatique, voire démoniaque. On a alors l'impression que les ténèbres entourent la petite bulle de lumière qui abrite alors la mère d'Angélica, Angélica et la domestique, et que le personnage d'Isaac va obtenir l'autorisation de pénétrer cette petite bulle.

Il va jusqu'à demander d'en modifier l'éclairage et se met alors à l'œuvre quand les conditions sont réunies, ainsi qu'un médium, un exorciste. Il n'y a désormais plus qu'Angélica et lui dans cette curieuse communion silencieuse et tout autour ces personnages dans l'obscurité qui les observent sans vraiment les voir. Isaac prend alors une première photo et lorsqu'il s'apprête à prendre la seconde, on voit le processus de l'intérieur, à travers l'objectif : Angélica s'éveille et

lui sourit. L'objectif devient alors cet œil, cette frontière vers l'autre monde, et les différents réglages de mise au point, cette paupière, ces différents voiles qui se lèvent, un à un, comme des frontières successivement traversées, jusqu'à ce qu'Angélica apparaisse dans toute sa netteté Angélique. Isaac se redresse, apeuré ; personne n'a rien remarqué, mais le portail vers l'autre monde est ouvert, et Isaac en emporte quatre photos, quatre clés, avec lui.

- ***La frontière du temps***

Par la suite Isaac développe donc les photos qu'il rapporte, après les obsèques, pour que la mère d'Angélica puisse commander les photos pour les mettre dans un album de famille. Isaac pénètre dans l'entrée et trouve l'album photo qu'il se permet d'ouvrir pour le feuilleter. Il ouvre alors, sans le savoir, une brèche au niveau du temps et des souvenirs de la famille d'Angélica : c'est le temps qu'évoque la mère quand elle pénètre dans le champ, disant qu'Isaac est en retard. Ce retard a une double signification : le retard de l'horaire et le retard du personnage d'Isaac lui-même sur le temps, sur la technologie qui continue d'évoluer, sur la modernité qui le rattrape alors qu'il est perdu dans sa quête de l'amour d'Angélica.

La mère d'Angélica se penche néanmoins dans cette brèche en feuilletant l'album à son tour pour indiquer une légende orale aux photographies qu'elle donne à voir. Elle lui dévoile alors une photo prise d'Angélica par son frère, lorsqu'elle était petite. A cet instant, un rire retentit et le plan change : deux petites filles apparaissent dans l'encadrement de la porte et s'y arrêtent pour regarder les adultes. Pendant quelques instants, on croirait que c'est Angélica elle-même qui vient de faire irruption avec sa sœur alors qu'elles étaient encore petites ; le passé pénètre alors dans le présent sans le moindre effet puisque ce sont d'autres personnages qui apparaissent simplement dans le champ et en disparaissent, leurs mains dans celle d'une nourrice qui les fait sortir du cadre. C'est la mère d'Angélica qui nous ramène à la réalité en les présentant les filles d'Antonio, le frère d'Angélica ; Isaac n'en demeure pas moins troublé par cette étrange apparition qu'il a du lui aussi apparter à Angélica. Il en oublie d'ailleurs les photos dont la domestique doit lui rapporter elle-même l'enveloppe alors que Isaac s'époumone, agrippé à la grille fermée du cimetière, aux syllabes du nom d'Angélica. Les frontières se referment tout doucement ; même l'apparition dans la scène suivante n'aboutira pas puisqu'il n'arrive pas à la saisir. A la fin du film lorsqu'il tente une ultime fois de la rejoindre en traversant la nature, Isaac s'épuise. Il est ramené dans sa chambre, inconscient, où un docteur le visite. Il se réveille alors, attiré par l'apparition d'Angélica sur le balcon et son

corps se détache de son spectre qui rejoint Angélica ; les deux personnages s'envolent. On constate le décès d'Isaac qui est recouvert d'un drap blanc par Justina qui pose un crucifix sur sa silhouette ; on entend alors comme s'ils étaient juste à côté de nous, les travailleurs de la terre labourer cette dernière à coup de pioche en entonnant un chant aux accents graves, comme s'il s'agissait d'un chant funèbre et qu'ils étaient déjà en train d'enterrer Isaac, refermant la brèche temporelle à le tour. C'est à Justina de refermer la dernière, la plus importante, en rabattant les volets de la fenêtre, abolissant ainsi la source de lumière.

2

• *La force d'y croire*

« *Le cinéma est le seul art qui, suivant la phrase de Cocteau (dans Orphée je crois) « filme la mort au travail ».* La personne qu'on filme est en train de vieillir et mourra. On filme donc un moment de la mort au travail. Le cinéma est intéressant, car il saisit la vie et le côté mortel de la vie. » indique Jean-Luc Godard.²³ C'est pourtant à un photographe que l'on demande de saisir la mort d'Angélica. Il est étrange de constater que c'est un moyen de représentation immobile, destiné à figer un instant, qui va imprimer au personnage d'Angelica, le mouvement inhérent à la vie alors que le photographe, thanatopracteur improvisé, l'embaume des dernières images produites par l'appareil. Qui fait bouger le cadavre ? Le cinéma trop habitué à filmer le mouvement qui va jusqu'à en contaminer les êtres décédés ? La photographie, paradoxalement à son pouvoir de pétrification éternelle ? A moins que ce ne soit, dans une certaine mesure, l'attention toute particulière, artistique et émotionnelle, que lui procure le personnage du photographe et qui dans sa puissance, tend à provoquer quelques mouvements significatifs parmi lesquels s'ébauche un sourire que personne d'autre ne voit.

La relation entre les êtres d'un certain au delà avec les appareils de reproduction visuelle et sonore commence chez Edison et elle est d'abord purement scientifique, biologique, puisque l'inventeur du phonographe nécrotique est persuadé que la personnalité

23 GODARD, Jean Luc. *Godard par Godard*. Paris, Cahiers du Cinéma. 1998. p 222.

d'un être décédé persiste dans l'au delà, et qu'il est possible d'en capter les unités de vie à travers des appareils de reproduction, ici, sonores. Elle est aussi spirituelle, dépendante de croyances ; abstraites, comme chez Lenne qui considère que la photographie est un procédé magique permettant à la fois de marquer une conclusion, donc la fin d'une chose, et d'ébaucher de nouveaux chemins, donc le début d'autre chose ; et plus rationnelles, comme du point de vue de Berton, qui évoque le cinéma comme figure de l'hypnose des personnages mais aussi des spectateurs du film qui par leur attention se figurent leur propre ectoplasme, leur propre image spectrale et surnaturelle. Il y a dans cette scène du début du film une distorsion de l'espace physique et temporel ; le mouvement et l'immobilité du temps s'entrechoquent brutalement dans un trouble qui apparaît sur l'objectif de l'appareil d'une manière aussi rapide que subtile. C'est le choc ondoyant d'une pierre jetée sur la surface plane du quotidien du photographe et qui remet en question toute sa réalité matérielle dans l'artifice même du procédé cinématographique.

- ***Double consensus***

Ainsi l'illusion fantastique est réellement créée en chacun de nous selon la façon dont nous décidons « d'y croire ». Nous l'avons dit : le fantastique réside dans le doute et l'incertitude que vont éprouver les personnages face à un élément étrange et détaché de la réalité qui va brusquement faire irruption dans leur quotidien, contrairement au merveilleux qui intègre déjà les éléments fantastiques comme part inhérente de ce quotidien, quelque chose de normal. Or le fantastique réside dans ce qui n'est *pas* normal, dans ce qui n'est absolument pas *banal* et il appartient pour que le charme fonctionne d'y *croire*, et c'est le fait que l'esprit d'abord plutôt cartésien du photographe va basculer peu à peu dans la croyance d'un événement surnaturel qui forme quelque chose de suffisamment important permettant au personnage d'exister.

Absolument personne ne voit Angélica dans ses pleines capacités de mouvements que son apparence spectrale lui donne durant tout le film : même lorsque le personnage d'Isaac est en présence de plusieurs personnages, comme au tout début et à la fin du film, il est le seul à qui la vision du mouvement de la morte est donné à voir si bien qu'il se considère fou ou halluciné. Le début et la fin du film sont opposés par deux grandes forces de croyance : la croyance religieuse des membres de la famille d'Angélica et la croyance scientifique du médecin dont Isaac bouscule les lunettes en se levant de son lit de mort pour lui permettre de

ne rien voir et de constater, scientifiquement et logiquement, sa mort physique quelques secondes plus tard. Toute l'existence d'Angélica réside donc dans le fait que Isaac accepte peu à peu la vérité qui est la sienne, qui est l'apparition de Angélica *pour lui*, et qu'il *croie* à cette apparition. Le second niveau de consensus qui parfait le fantastique se manifeste dans la pure attention portée par le spectateur à l'artifice du cinéma, et à *croire* ce qu'on nous donne à voir : c'est *l'actrice* qui joue Angélica qui se réveille, mais *nous* l'intégrons en tant que personnage *déclaré mort* par *confiance* aux autres acteurs qui nous l'exposent et décidons de nous fier à l'opinion d'Isaac qui nous *fait croire* qu'il *croit* qu'elle est morte. Le personnage d'Isaac est donc à la fois un embaumeur, un passeur qui amène le fantastique dans la réalité diégétique mais surtout un passeur du cinéma lui-même qui va emporter les spectateurs avec lui vers cette nouvelle réalité dans laquelle les phénomènes surnaturels existent : les éléments de réel se mélangent selon des hallucinations successives qui font émerger des doutes selon le fait que les événements aient lieu ou non ; ce qui nous donne à penser qu'au delà du médium dont on se sert, la plus grande force et le plus grand sens de l'attention avec lesquels on fait exister les choses, réside dans le regard.

TROISEME CHAPITRE

LES NIVEAUX DE RÉALITÉ

PREMIER MOMENT :

CRISTAUX ET SPECTRES DES ARTS

Art total et Vanité dans Les Cannibales

1 – Toutes les facettes : *Les Cannibales* opèrent une synthèse de tous les arts et de tous les temps. Opéra, cinéma et théâtre se mélangent et tendent à former un concept de cinéma total où toutes les disciplines sont évoquées ; toutes les époques se confondent en une incertitude perpétuelle, où l'éternité et à la fois vanité de l'existence où les lendemains n'existent pas.

2 – Cristaux en décomposition : La profondeur de champ qui se rétrécit perpétuellement reflète le manque de substance des personnages dont les barrières sociales et émotionnelles tombent peu à peu pour révéler des personnages superficiels qui sombrent peu à peu dès lors que chaque événement joyeux est contrebalancé par une fatalité ; les circuits d'apparence s'épuisent et éclatent en fragments de folie.

Entre deux faces distinctes, un doute subsistera toujours, nous empêchant de savoir laquelle est limpide, laquelle est sombre, eu égard aux conditions.(...) Le cristal ne se réduit plus à la position extérieure de deux miroirs face à face, mais à la disposition interne d'un ferme par rapport au milieu.(...) 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. 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 : il y aura une entreprise privée de l'acteur, une sombre vengeance, une activité criminelle ou justicière singulièrement obscure. (...) L'image virtuelle du rôle public devient actuelle, mais par rapport à l'image virtuelle d'un crime privé, qui devient actuelle à son tour et remplace la première. On ne sait plus où est le rôle et où est le crime.²⁴

Quand il expose la théorie de l'image cristal, Gilles Deleuze traite la connexion d'une image dite « actuelle » avec une image dite « virtuelle » selon un circuit minimum : passé et présent, rôle et réalité, s'entrechoquent, se mélangent, se substituent perpétuellement l'un à l'autre. L'image cristal se manifeste en cinq principaux circuits : le miroir, la scène de théâtre, le navire, les grandes pièces et plus généralement les grandes étendues. Acteurs, comédiens, reflets dans le miroir, navigateurs ou simples passagers des étendues sont donc intrinsèquement liés à l'image cristal d'un environnement, et incarnent une image cristal eux-mêmes dans le sens où ils se constituent de facettes, visibles ou invisibles, qui forment un « tout. » Le « tout » dans *Les Cannibales* c'est cet excès, ce grandiose, ce mélange des arts, cette œuvre totale qui favorise le circuit théâtral des personnages monstrueux qui se dévoilent peu à peu au fil des actions se déroulant dans le film ; c'est un cristal qui se fragmente, se fêle, et qui finit par exploser à force d'aller et retours, de rebondissements des images les unes

24 DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2, L'image temps*. Paris : Ed. De Minuit. 1985. p96-98

contre les autres, de confusions d'actuel et de virtuel, d'illusoire et de réel.

1

- ***De tous les arts***

« Le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs. » indique William Shakespeare ; notion baroque dont vont s'inspirer beaucoup d'auteurs Européens du XVII^e siècle, siècle d'or et de démesure. Ce monde entier tient dans le cocon des *Cannibales* : il se tisse des paroles de ses deux conteurs qui façonnent un univers où chacun est acteur de sa condition sociale, tout en étant personnage d'une histoire. *Les Cannibales* est un dôme de l'Histoire, une poupée gigogne où nappes de réel se mettent perpétuellement en abyme ; les réalités s'enchâssent et leurs facettes se répondent à l'infini, jusqu'à la dissolution totale de ce petit univers. C'est « l'illusion comique », la tragi-comédie : dans l'artifice du cinéma, s'encastre celui du conte, dans lequel se développe le théâtre, et les jeux mondains. Chaque entité est un acteur, un personnage, un comédien, un échelon sociétal.

« L'artifice, c'est le cinéma » dit Oliveira, un charme de sorcellerie qui effraie tout en donnant d'innombrables possibilités, c'est un immense chaudron dans lequel on a placé des éléments qui malgré leurs contrastes et parfois même leurs contraires parviennent durant un temps à constituer une harmonie, et c'est surtout une œuvre extrême jusqu'à son intitulé dont même la notion est politiquement incorrecte. *Les Cannibales* constitue l'essence même du paradoxe, de l'oxymore et il dépeint la lente descente aux enfers d'une utopie où la civilisation a cru rejoindre l'animalité. Dans les utopies, tous les éléments concordent et évoluent en autarcie selon une hiérarchie précise ; ils forment un microcosme qui avance dans le temps, à l'instar d'un *château ambulante*. Théâtre tragique, comédie, farce, cinéma dramatique, cinéma horrifique, opéra machine, adaptation cinématographique d'un texte littéraire, danse, poésie, doublage se développent dans la plus grande démesure dans un grand orchestre où chaque famille d'instruments est poussée à son volume maximal ; et le chef d'orchestre s'anime durant plusieurs dizaines de minutes – plusieurs périodes de temps ? - jusqu'à ce que sa baguette tombe à terre et que les éléments s'affolent, les engrenages se détraquent sans qu'aucun demiurge ou *grand horloger* ne puisse venir les réparer. L'utopie vire à l'anarchie et le beau cristal de ce microcosme indépendant se fissure au rythme des images et des circuits qui se mélangent. Les personnages vivent-ils leur jeu ou jouent-ils leur vie ? Quelle distance peut-on

accorder à son jeu d'acteur, à son jeu social, à son chant ? Extrême, pluridisciplinaire : *Les Cannibales* est une œuvre d'art totale Wagnérienne.

- ***De tous les temps***

Si l'œuvre d'art total et l'art baroque n'appartiennent pas à la même époque, *Les Cannibales* recèle de nombreux marqueurs de temps contradictoires, tant visuellement que dans les paroles des personnages. Une fois de plus le film s'affirme comme un microcosme temporel qui traverse plusieurs périodes de l'Histoire – de quel pays, à priori, on ne le sait pas – de la même manière qu'il est traversé par le temps, lui-même elliptique : on ne sait pas combien de temps s'écoule entre la scène de la déclaration d'amour de Marguerite au Vicomte et la nuit de noces de ces derniers ; sans les paroles du conteur, on pourrait presque croire que tous les événements se déroulent dans une même soirée. Le foisonnement d'indices temporels différents des uns des autres occasionne un brouillage de la situation si bien qu'on ne saurait la situer : c'est une remarque que l'on peut faire couramment chez Oliveira, ou en général le temps permet d'être approximativement deviné à l'aide des considérations politiques. Dans notre corpus elle se révèle notamment présente dans *Angélica* où les voitures des années 2000 rencontrent la technologie du travail de la terre et de l'appareil photo argentique, ou encore dans *Singularités*, où la tenue civile du X^e siècle des personnages rencontre une époque potentiellement classique dans le manoir du notaire.

Dans *Les Cannibales* plusieurs époques sont représentées : les personnages arrivent en voiture, technologie du XX^e siècle, devant des civils habillés selon un code vestimentaire vraisemblablement des années 1990 ; les comédiens sont eux vêtus de vêtements qui les apparentent à une période oscillant entre le XVIII^e et le XIX^e ; l'Opéra se développe principalement au XVI^e siècle et traverse les années jusqu'à notre époque ; l'image du protagoniste montant dans un arbre pour tuer un rival à l'aide d'un pistolet puise aisément dans des racines romantiques ; le conte d'Alvaro de Carvalhal, dont est inspiré le film se déroule au XIX^e et a été écrit au XIX^e. Il y a donc une pluralité des temps comme il y a une pluralité des arts ; des cristaux de temps, comme il y a des cristaux des arts, qui se façonnent et s'éparpillent sans que leur concordance ou leur vérisme historique ne compte particulièrement. Il s'agit cependant d'une manière d'illustrer concrètement cette idée de l'image actuelle et de l'image virtuelle, l'image virtuelle étant, dans ce cas un souvenir des époques passées ou une projection vers une époque future : en effet si les personnages évoquent souvent des

événements révolus ou des (dés)espoirs d'avenir, ils ne se satisfont jamais du temps présent ; même le bonheur est voué à être emporté par le malheur, la tempête, ou la mort. La pluri-temporalité est aussi une éternité, alors que même la vie telle que considérée comme mouvement du corps ne prend jamais fin.

2

- ***Cristal Mourant : « Crépuscule des Dieux »***

Gilles Deleuze s'appuie notamment sur l'œuvre de Luchino Visconti pour donner des exemples de sa théorie de l'image cristal. Le circuit principal emprunté par Visconti est celui des grandes pièces et des intérieurs grandioses : c'est l'opéra de *Senso*, le bal du *Guépard*, le château de *Ludwig ou le Crépuscule des Dieux* ou encore l'hôtel de *Mort à Venise* ; *Les Cannibales* emprunte également ce circuit, avec ce grand palais qui doit être imaginé d'après le conteur comme « le plus joli que nous connaissons ». De cette image cristal ressortent deux principaux fragments : celui, synthétique, du monde des riches, décrit par ailleurs par l'abbé du *Guépard* comme un monde « dont nous ne pouvons saisir les lois » et celui, peu glorieux, de la décomposition, décomposition de l'Histoire par la guerre et décomposition des corps. Dans *Le Miroir*, José répond au directeur de la prison dans laquelle il est incarcéré au début du film que la vie n'appartient pas tant aux gens qui ont l'esprit vif, qu'aux riches ; lorsqu'on lui demande s'il est poète, il répond que les vers enjolivent, mais ne cachent pas la crasse.

Le cristal de l'univers des *Cannibales* se présente sous cette double facette de reflets, d'apparence et de chants, dissimulant une facette sombre, immorale, putride : c'est une image faite de *vers poétiques*, ceux de l'opéra déclamé par les personnages, mais aussi de *vers de terre*, ceux qui rongent les corps en perpétuelle décomposition, qui se cachent sous les beaux drapés et les beaux bijoux, qui grouillent dans ces corps vides depuis longtemps de toute substance. Les personnages des *Cannibales* sont préservés dans leur petite atmosphère par le palais dans lequel il sont enfermés : ce dernier constitue un joli petit écrin de dorures, de diamants et de miroirs qui permettent de renvoyer perpétuellement des reflets recouvrant les squelettes, les monstres que sont en réalité les personnages. Cet écrin est présenté par des plans très larges au début du film, montrant des extérieurs, donnant une profondeur de champ qui se resserre progressivement au fur et à mesure que les personnages gagnent des endroits

de plus en plus petits jusqu'à la chambre nuptiale, voire l'âtre de la cheminée.

Les plans plus intimes sont certes entrecoupés de plans plus larges – au plan du boudoir dans lequel s'enferment le père et les deux frères de Marguerite succède le plan de la cour à la fontaine – et le film figure comme un cœur gigantesque qui se gonfle et se contracte au rythme de l'action mais qui s'essouffle, qui pourrit progressivement étouffé par les défauts de plus en plus flagrants qui le rongent. Les plans resserrés cadrent de plus en plus au fur et à mesure que l'on se rapproche de l'action finale, ne prenant plus en compte une masse de personnages comme dans le bal, mais bien chaque personnage dans sa singularité monstrueuse : c'est le Vicomte dans son miroir déformant ou dans l'âtre de la cheminée qui figure un enfer, c'est Marguerite dans son expression de terreur lorsqu'elle découvre le Vicomte décomposé dont les membres ne tiennent plus en place que grâce à des liens de cuir, ce sont les deux monstres des frères, ou les domestiques qui découvrent leur dentition branlante au moment de dévorer le père. Tous ces plans sont rapprochés, serrés, étouffants ; il donnent à voir l'âme absente et dévorée par la monstruosité à travers les yeux des personnages, ainsi que les travers de leurs visages crispés, ridés, en pleine vieillesse, que les fards, les reflets, et les vers ne peuvent plus cacher. Ils ne restent plus aux personnages que leur esprit qui bascule peu à peu dans la folie ; même le flux de la fontaine – flux du temps pour reprendre l'expression de Didier Coureau²⁵ - dans le plan final ne parvient plus à couler. Il semblerait presque que *Les Cannibales* est la déchéance, le dernier acte, le crépuscule d'une histoire de ces dieux de la société, ces entités supérieures, figée dans l'éternité de leur fin, dans leur jeu d'échecs vital : *c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir*.

- ***Cristal fêlé : « Règle du jeu »***

Cette méthode de la profondeur de champ, couplée au plan fixe et au plan séquence, se retrouve également chez Jean Renoir, dans sa *Règle du Jeu*, où tout est jeu de miroirs et de profondeur ; il ne serait pas étonnant que Renoir soit une inspiration pour Oliveira qui le considère comme un de ses « maîtres au cinéma » (parmi Buñuel, Linder et Dreyer)²⁶ ; ici c'est donc bien le circuit du miroir qui est mis en place : facette des hommes et des bêtes, facette des domestiques et de leurs employeurs, facette des personnages et facette du rôle qu'ils

25 COUREAU, Didier. *Flux cinématographiques, cinématographique des flux*. Paris : L'Harmattan, 2000. Le premier chapitre s'intitule « Flux Temps (Matière et Mémoire) ».

26 Entretien du 15/05/1988 entre Serge Daney, Manoel de Oliveira et Paulo Branco sur *Les Cannibales*. Disponible sur le site Ina.fr <http://www.ina.fr/audio/00338740>

tiennent en société. La profondeur de champ occasionne des cadres qui sont autant de tableaux et de miroirs qui s'échelonnent les uns dans les autres selon des niveaux de réalité tant actuels que virtuels, pour reprendre cette idée de circulation des deux types d'images dans l'image cristal. La règle du jeu s'applique au jeu en tant que distraction, mais aussi au jeu en tant que jeu de rôles. De la même manière que dans les *Cannibales*, les protagonistes de *La Règle du Jeu* évoluent dans un jeu théâtral.

« "Où donc commence le théâtre, où commence la vie ?" reste toujours la question posée par Renoir. Selon Renoir, le théâtre est inséparable, à la fois pour les personnages et pour les acteurs, de cette entreprise qui consiste à expérimenter et sélectionner des rôles jusqu'à ce qu'on trouve celui qui déborde du théâtre et entre dans la vie. »²⁷ On se rappelle du personnage comédien de Gilbert Valence de *Je rentre à la maison* et de sa phrase très significative lorsque son meilleur ami le qualifie de très bon acteur autour d'un café : « Je ne joue pas, je vis. »

Dans *Les Cannibales* le monde est incontestablement un théâtre, et le théâtre, c'est la vie : chacun jour son rôle dans cette vie, chacun donne l'image qu'il veut donner et cette image change selon la personne à qui on la dévoile. Et c'est à partir de là que image actuelle et image virtuelle s'entrechoquent ; mais quelle est la réelle, quelle est la virtuelle ? Est-ce la même du début à la fin ? Est-ce qu'elles changent dans le film ? Et surtout : est-ce que l'image virtuelle d'un personnage est la même image virtuelle que celle de l'autre personnage ? Deux personnages dans un même plan vivent-ils seulement dans la même image ? Dans l'univers Oliveirien où les vivants peuvent voir les morts, où les êtres humains peuvent voir les monstres et où les personnages vraisemblablement humains agissent comme des automates, difficile de répondre précisément à ces questions. Si le basculement de l'image réelle de l'être humain à l'image virtuelle du personnage de théâtre pose question à l'entourage de Gilbert Valence de sorte qu'ils s'inquiètent pour lui, ce n'est pas le cas pour les personnages de nos quatre films, hormis pour Alfreda que José considère simplement comme malade. Mais surtout, dans *Les Cannibales* : c'est *normal*. Encore une fois on se trouve face à ce manque total de certitudes qui permet de créer la subtilité du fantastique et l'échelon des niveaux de réalités. Dans *Les Cannibales* les niveaux, images actuelles, réelles, virtuelles, ne sont pas échelonnées : elles sont *mélangées, brouillées, explosées* par les personnages qui les créent.

27 LACUVE, Jean-Luc. « Jean Renoir ». Site du Ciné-Club de Caen.
<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/re noir/re noir.htm>

Le circuit d'images se rétracte tant et si bien que les images ne cessent de se répercuter les unes contre les autres et de se renvoyer à elles-mêmes ; ainsi elles se confondent en une seule et même réalité où les personnages mêmes sont constitués de deux images : l'image réelle du personnage et l'image virtuel du rôle qu'ils jouent. Virtuel devient actuel, actuel devient virtuel. Il ne s'agit alors plus de savoir dans quelle réalité les personnages se trouvent mais quel niveau de réalité a été créé de la coexistence, de la lutte puis du mélange de tous ces types d'images dans ce circuit vaniteux de l'artifice et de la décomposition. Toute action est fatale, sans retour, dans ce circuit de plus en plus mince, abjuré, froissé, berceau d'hallucinations vraies ou hier n'existe plus et où demain est déjà mort.

Hallucinations Vraies dans L'Etrange Affaire Angélica

1 – Expériences irréprésentables physiquement : Le choc des réalités photographiques et cinématographiques provoque une expérience que Isaac veut conserver donc il alimente la substance du souvenir, le film de sa mémoire, à l'aide des photographies prises du corps d'Angélica ; on peut rapprocher l'expérience vécue par Isaac de l'hypnose, hypnose produite par la photographie sur Isaac est produite par le cinéma sur le spectateur. **2 – Derniers souffles** : Angélica vit à la fois à travers la photographie une micro expérience de mort qui permet à l'appareil photo d'Isaac de lui asséner le coup fatal qui la la considérer comme définitivement décédée ; et une dernière expérience de vie à travers le médium mobile du cinéma qui va permettre à Isaac d'alimenter en mouvements spectraux les photographies qu'il développe de la morte.

Ces ombres grises ou sépia, fantomatiques, presque illisibles, ce ne sont plis les traditionnels portrait de famille, c'est la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée, libérées de leur destin, non par les prestiges de l'art mais par la vertu d'une mécanique impassible ; car la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption.

Dans cette perspective, le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité cinématographique. Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant, comme dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. (...) La distinction logique de l'imaginaire et du réel tend à s'abolir (...) La photographie représentait donc une technique privilégiée de la création surréaliste puisqu'elle réalise une image participant de la nature, une hallucination vraie.²⁸

Dans *L'Etrange Affaire Angélica* ce sont deux niveaux de réalités différents, opposés même, qui convergent, s'entrechoquent, se mélangent : le cinéma, médium du mouvement par excellence et la photographie, figure de l'immobilité. Malgré tout l'image immobile fait partie intrinsèque de l'image mobile puisque le cinéma fonctionne à vingt-quatre images par seconde ; même si *La Jetée* (1962) de Chris Marker est constitué presque totalement de photographies, la succession de certaines arrive à faire croire à un ralenti cinématographique. Les réalités du mobile et de l'immobile fonctionnent ensemble dans *Angélica* : elles permettent à Isaac de garder un souvenir physique du corps bientôt inhumé, qui s'anime des derniers mouvements de la jeune femme à travers l'objectif. Isaac serait alors un embaumeur²⁹ : son appareil permettrait de séparer l'âme du corps, ce premier pouvant être enterré, cette seconde vivant à travers le souvenir, gagnant un statut d'éternité.

28 BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Les Editions du Cerf, 1985. p14-16

29 Bazin parle du film comme « momie du changement » p14.

- *L'envers du réel*

C'est dans le naturalisme, le quotidien, que se produit l'insolite et le fantastique ; nous l'avions déjà dit, c'est le doute permanent de l'esprit cartésien et rationnel perturbé par quelque chose d'inexplicable et d'inconnu. Ici, c'est le chasseur de réel, le photographe, qui est placé devant le concept inexplicable de la mort, mort qui effraie car personne n'en revient pour raconter comment les choses évoluent « de l'autre côté » mais surtout devant quelque chose d'irreprésentable : problématique pour quelqu'un qui produit couramment des images de la réalité. C'est certainement pour cette raison que la séquence surnaturelle durant laquelle le corps d'Angelica s'anime se produit en présence de deux médiums : la photographie et le cinéma, en étroite relation chez Gérard Lenne :

En fait nous donnons un sens tout autre, désormais, à la photographie, depuis qu'elle est entrée dans les mœurs populaires : celui d'un témoin chargé d'un potentiel de nostalgie, un signe de passé donc de continuité, donc de changement. (...) Si le mouvement artificiel du cinéma est bien un mouvement de mort, l'image fixe est son inverse, elle préserve ce qu'elle contient, elle fonctionne comme une garantie que la vie continue.³⁰

On retrouve ce principe d'immortalité qui peut verser parfois dans quelque chose de presque malsain, comme dans *Angelica*, alors qu'on ressent l'obsession pour la photographie représentant la jeune femme comme une volonté de la retenir dans le monde des vivants – comme lorsqu'il s'accroche aux barreaux du portail du cimetière en hurlant le prénom de la jeune femme sous le regard étonné d'un passant. Cette manière de figer la production picturale sur quelque chose qui reste même s'il s'use rappelle les milliers de représentations en sculpture ou peinture des figures religieuses qui ont traversé le temps. Elles sont figées, elles s'usent, et comment tiennent-elles ? Parce qu'on leur porte de l'attention en les restaurant. Il en va de même pour les souvenirs ; on les alimente, ce qui leur permet de demeurer. Le photographe alimente la substance mémorielle d'Angelica par ces trois photos perpétuellement pendues devant la fenêtre qui vont finir par produire une sorte de projection du personnage sur le balcon – elle apparaît toujours à cet endroit. La vie continue, mais d'une autre manière ; et il semblerait que son cours ait été brutalement perturbé durant cette scène ou le médium en

30 Gérard Lenne. *La mort à voir*. Paris : Editions du Cerf, 1997. p39

mouvement, le cinéma, est entré en contact avec le médium figé, la photographie, ce qui a provoqué cette illusion presque divine.

- *L'hypnose des médiums*

Cette illusion produite par le médium cinématographique sous forme d'un ectoplasme n'est qu'une infime partie de la réflexion de Mireille Berton sur la puissance du cinéma sur l'attention d'un spectateur qu'elle considère comme fascinante au point d'être hypnotisante. Elle rappelle que l'hypnose est « un état modifié de conscience qui privilégie un fonctionnement psychique différent de la pensée rationnelle proche de l'inconscient (...) et dans lequel domine(nt) l'atténuation du principe de réalité. »³¹, ce qui nous rapproche de l'aspect contradictoire de la vie menée par le photographe qui voit brutalement apparaître dans sa vie quotidienne un événement irrationnel qui appartient difficilement à la réalité. Elle relie par la suite ce concept au cinéma en ces termes :

Le public de cinéma serait ainsi lui aussi capté, captivé et absorbé par l'image lumineuse projetée, le dépossédant momentanément de son moi conscient et le plongeant dans un état de sous-motricité propice à l'évasion dans l'imaginaire, voire dans la transe. (...) L'image animée exerce sur le public un pouvoir de fascination menant jusqu'à une forme d'hallucination.³²

En s'appuyant sur ces réflexions, on remarque qu'elles sont particulièrement applicables à notre sujet photographe : ce dernier est littéralement capté, hypnotisé par l'image en mouvement qui apparaît à travers l'objectif de l'appareil. C'est cette image qui va le fasciner par la suite – le mouvement va réapparaître sur l'une des photos développées – voire le plonger dans un état de transe dans l'une des séquences durant laquelle le personnage physique et le personnage spectral d'Angelica exécutent un vol dans les airs dans un paysage nocturne ; à aucun moment il n'est précisé s'il s'agit d'un rêve ou de la réalité et c'est là que revient ce doute propre au fantastique et au surnaturel. Le personnage exécute à chaque apparition un mouvement de tête qui implique parfois le corps dans une optique de rejet comme s'il revenait brutalement à la réalité, se réveillait, cherchait à s'arracher d'une emprise, d'une hypnose. Et il place une telle croyance dans le personnage d'Angelica qu'il finit certainement par l'imaginer, voire la croire réelle, puisque l'appareil photo capte forcément quelque chose « qui a existé », qui « s'est passé ». Dans un processus d'hypnose, un médium

31 Mireille Berton, « Cinéma et hypnose » 1895 58. p3

32 Idem. P 4 et 5

physique, une personne, place en hypnose un être sous sa volonté ; ici, le médium n'est plus une personne mais un processus, le cinéma, et l'hypnose est certes prodiguée sur le spectateur de cinéma mais d'abord et surtout, sur le spectateur-photographe qui regarde à travers l'objectif. On observe alors une mise en abyme de l'hallucination : ce doute instauré dans l'esprit du spectateur par le film de fiction, et ce doute instauré dans l'esprit du photographe par l'événement surnaturel à travers l'objectif. Et puisqu'il est impliqué émotionnellement, le photographe ne peut prendre le recul nécessaire pour s'en détacher...sentimentalement : au contraire il finit par se détacher simplement de son corps.

2

• *Le triple imaginaire*

Dans ses notes sur la photographie, Barthes distingue quatre forces, quatre imaginaires : « Devant l'objectif, je suis à la fois celui que je me crois, celui que je voudrais qu'on me croie, celui que le photographe me croit et celui dont il se sert pour exhiber son art. »³³ Très rapidement, il va assigner la photographie à la mort : « Imaginairement, la Photographie représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet, ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort : je deviens vraiment spectre (...) de cette mort dans laquelle son geste va m'embaumer »³⁴

Barthes évoquant alors une photo portrait, nous ne pouvons considérer le premier imaginaire puisque le sujet de la photographie n'est pas considéré comme étant doté de conscience. Ceci dit, on considère « celui que je voudrais qu'on me croie », car le corps est méthodiquement mis en scène pour qu'Angelica donne l'impression de dormir (avec succès puisqu'un membre de l'assistance fait remarquer qu'« on dirait qu'elle n'est pas morte ».) ; également, « celui que le photographe me croit » puisqu'on assiste à cette « renaissance » temporaire à travers l'objectif ; et aussi « celui dont il se sert pour exhiber son art » dans le sens où la mère d'Angelica lui laisse « son regard d'artiste ». Malgré tout on peut se demander quel est cet art ; est-ce celui simplement de la photographie ? Celui de rendre un être au plus

33 Roland Barthes. *La Chambre Claire : note sur la photographie*. Paris, Ed. De l'étoile, Gallimard, Seuil, 1980
p29

34 Idem. p30

beau de lui-même ? Ou celui de transformer l'éphémère en éternel ? Voir de ressusciter temporairement un être décédé ? Nous parlions déjà d'embaumement précédemment puisque cette action de sauvegarde de l'image du corps est la dernière qui aura logiquement lieu ; le verbe « immortaliser » un objet dans son état prend alors tout son sens.

Si on considère qu'Angelica vit une micro-expérience de la mort à travers l'objectif, est-ce que l'on peut considérer que le déclic – quatre précisément – de l'appareil est une manière de définitivement la considérer comme décédée et donc permettre à sa famille de l'abandonner à son état mortuaire pour ne continuer à vivre éternellement que dans le spectre de leurs souvenirs ? On pourrait alors imaginer que le photographe est l'écrivain de la conclusion de la vie d'Angelica ; sa mort est attestée d'une manière différente de la pierre tombale qui va demeurer au cimetière. Il y a la preuve, le témoin, que l'idée de la mort est effectivement réelle et représentée dans cette double immobilité : immobilité du corps mort mais aussi immobilité de la photographie qui par définition est un élément figé à jamais, scellé par le développement de la pellicule comme un cercueil.

Il y a alors deux manières de voir le personnage du photographe dans *Angelica* : celle d'un thanatopracteur qui va par le processus photographique procéder d'une certaine manière à l'embaumement du corps, et celle du passeur, c'est à dire celui qui va officialiser le passage de l'être du monde des vivants à celui des morts. Certes Angelica est déjà morte quand la photo est prise mais elle n'est pas morte dans l'imaginaire collectif de ceux qui sont présents pendant la photo : la mère qui la met en scène et la sœur d'Angelica, une religieuse, notamment. Et elle ne sera pas plus morte pour le photographe par la suite puisqu'il y va y avoir refus de cette mort et imagination du personnage d'Angelica pour continuer à faire vivre son souvenir alimenté par les photographies affichées devant la fenêtre.

- ***Retour de lumière***

De la même manière le personnage d'Isaac continue à faire vivre les travailleurs de la terre en les prenant en photo ; on remarque qu'au fur et à mesure de ses visites, les techniques utilisées par les travailleurs changent, évoluent. Ainsi il les prend au début alors qu'ils bêchent, et la dernière fois qu'il se rend de ce côté de la rive, il photographie un tracteur qui remplace tous ces faucheurs chantant. Isaac est entouré, traversé par le temps qui s'écoule malgré le fait qu'il se perd dans cette volonté de faire vivre l'entité d'Angélica. On parle de la construction d'un pont, de l'évolution des théories scientifiques, on voit passer tracteurs et camions, et pourtant Isaac poursuit son chemin, dans son propre espace temps. Sur le fil de

ses photos, il mélange clichés en noir et blanc, et clichés en couleur : paradoxalement, les travailleurs vivant et évoluant, sont en noir et blanc, Angélica, figée dans l'immobilité de la mort, est en couleur. Les lignes de temps se mélangent : on attribue généralement le noir et blanc à ce qui est passé, la couleur à ce qui est présent. La notion de temps, comme dans *Les Cannibales* se brouille inévitablement. Isaac, par sa volonté de rejoindre les travailleurs utilisant ces techniques qualifiées d'obsolètes, par celle de continuer à photographier de cette manière alors que l'ère du numérique se profile, par celle de s'attacher à un personnage décédé, semble vouloir fuir mentalement et physiquement ce monde moderne qui ne lui plaît pas, dans lequel il ne trouve pas sa place au même titre qu'il n'a même pas l'envie de s'installer à la même table que les ingénieurs obnubilés par l'avenir et le progrès. Il est hanté par cette image en trois échelles du personnage d'Angélica qui sur le papier s'endort et dans le film de son esprit se réveille, comme le personnage de *La Jetée* de Chris Marker est « hanté par une image d'enfance. »

La Jetée est célèbre notamment pour son utilisation des deux médiums : la quasi totalité du film est construite en photos, donc en images immobiles reliées par une voix narratrice. Seule exception : quelques cinq secondes de film au cours de laquelle un personnage féminin allongé regarde l'objectif, battant des paupières, semblant se réveiller après une nuit de sommeil. Dans la scène où Isaac photographie le corps, on sous-entend qu'Angélica n'est pas morte, donc peut-être qu'elle est simplement assoupie, et lorsque le point de vue bascule d'une vue d'ensemble de la scène à l'intérieur même de l'objectif de l'appareil, on passe alors de l'immobilité, à la mobilité, pour revenir à l'immobilité, de la même manière que dans cette séquence de *La Jetée* où les quelques secondes de film s'intercalent entre deux photographies. Les deux séquences de ces battements de paupières ourlés d'un sourire peuvent être assimilés à deux séquences de réveil, deux séquences de douceur où une femme semble regarder tendrement un être aimé. Photographie et cinéma fonctionnent d'une manière sensiblement similaire dans ces deux films, reliés au souvenir, à cette distorsion du temps dans l'esprit d'un être vivant : la mobilité filmique est témoin du réveil d'un être emprisonné dans l'immobilité définitivement figée du cliché photographique. C'est cette même mobilité qui peuple l'esprit d'Isaac et lui permet en s'appuyant sur l'image physique glacée d'Angélica de produire un être spectral capable de mouvement : Isaac devient le médium cinématographique dans lequel s'insèrent les photos, ainsi projetées par son amour sur l'écran de sa rétine. Au creux de l'objectif dans les trois déclics, trois dernières secondes, Angélica semble avoir un dernier sursaut de vie, de mobilité cinématographique dans l'immobilité mortuaire de la photographie, avant de se rendormir définitivement, ainsi que la flamme d'une

bougie qui au moment de s'éteindre exécute un dernier retour de lumière, un ravivement de flamme, avant de s'essouffler et disparaître dans l'obscurité.

SECOND MOMENT : LA GRANDE TRAVERSÉE

L'épopée initiatique du personnage de Ricardo Trêpa de Singularités à Angélica

Jusqu'à présent nous avons évoqué le passage d'un niveau de réalité à un autre selon plusieurs éléments artistiques au sein d'un même film ; il semblerait que le ce « pont » demeure au delà d'un même film et qu'il se produise entre deux films d'apparence différents mais qui sont en vérité, par leur histoire, par leurs personnages et par leur manifestation du surnaturel, intrinsèquement liés. Il s'agit ici des films *Singularités d'une jeune fille blonde* et de *L'Etrange Affaire Angélica* ; l'un réalisé en 2009, l'autre en 2011. Les deux films semblent fonctionner de la même manière voire nécessiteraient le visionnage des deux pour en comprendre le sens. Guillaume Bourgois dans son analyse d'Angélica qualifie effectivement ces deux films de « dyptique de l'amour fou » en considérant à la fois les similitudes et les différences des deux films pour affirmer qu'ils fonctionnent ensemble.

En effet les deux films seraient issus de scénarios écrits par Oliveira dans les années 1970 après qu'il ait vécu une étrange expérience similaire à celle vécue par le personnage d'Isaac dans Angélica : il aurait photographié le corps d'une jeune femme décédée et une erreur de réglage de l'appareil aurait produit une sorte de dédoublement du sujet donnant l'impression que l'âme était en train de s'échapper du corps de la jeune femme.³⁵ Si *Singularités* est officiellement considéré comme l'adaptation de la nouvelle d'Eça de Queiroz, dont il reprend à quelques détails près l'histoire, il est aussi parfois considéré comme un conte ; non pas en raison de son potentiel merveilleux, puisque dans notre corpus, *Singularités* est bien l'œuvre au potentiel surnaturel le plus subtile des quatre films, mais de sa capacité didactique. En effet l'expérience d'amour fou qui demeure un échec donne au personnage de Macario une leçon sur la vie qui figure comme une morale, morale déjà annoncée subtilement par le personnage de Luis Miguel Cintra : le monde n'est pas ce qu'il paraît être, et vouloir toujours plus conduit au contraire à la perte et au malheur. De par la similarité des deux films, il semblerait que le personnage incarné par deux fois par Ricardo Trêpa vive en plus d'une double aventure surnaturelle, une initiation.

35 BOURGOIS. *Op. Cit.* p26

Les situations et péripéties vécues par les personnages ne se placent jamais sur leur chemin au hasard : elles interviennent à chaque fois dans un environnement propice qui va leur permettre de se déployer dans toute leur complexité et soit de provoquer le doute, soit de le renforcer. Une situation surnaturelle prend place dans un environnement « extrême » : soit celle d'un personnage à la routine ennuyeuse qui ne le satisfait pas, qui porte en lui une évidente volonté d'évasion et dont le quotidien va donc être perturbé par l'introduction d'un événement étrange ; soit celle d'un personnage qui vit déjà dans une situation précaire qui ne demande donc qu'à être bousculée davantage pour le faire évoluer dans une direction ou une autre et le rendre soit plus fort, soit en le menant à sa perte. Macario et Isaac vivent en vérité dans un mélange de ces deux situations : elles sont à la fois stables et ennuyeuses tout en étant vacillantes. Les deux personnages ont en effet un travail et un toit mais ils ne sont pas spécialement indépendants : Macario est employé et logé par son oncle, et Isaac est logé dans une pension, et est donc nourri par la tenancière Justina. Ils se trouvent donc dans un environnement plus ou moins stable mais voué à l'évolution, reposant sur des appuis qui ne demandent qu'à être bousculés. Ces derniers le sont donc en effet et d'une manière particulièrement rapide : les deux personnages masculins tombent amoureux d'une jeune femme. C'est ce qui va créer la trame principale de l'histoire et donner à ces deux hommes tous deux incarnés par Trêpa, un but à poursuivre pour sortir de leur routine : Macario tombe ainsi amoureux de la charmante et énigmatique Luisa tandis que Isaac s'éprend de l'entité d'Angélica.

Les deux personnages féminins interviennent extrêmement tôt dans l'histoire ce qui permet de deviner qu'elles vont rapidement en devenir un point déterminant : Isaac voit Angélica pour la première fois après quinze minutes de film ; Macario voit Luisa pour la première fois après cinq minutes de film. Sachant que le premier film est plus long que le second d'une demie heure, les proportions se rejoignent et l'élément perturbateur intervient très rapidement pour lancer l'action qui va régir toute la dynamique du récit. Par ailleurs les deux apparitions sont très brèves, suffisamment pour être marquantes au point qu'on veuille les réitérer ; celle de Luisa est longue d'une bonne trentaine de secondes, celle d'Angélica n'en excède pas cinq. Le cas est particulier concernant Angélica puisque sa première rencontre avec Isaac est une apparition dans une apparition : il voit physiquement la jeune femme tout le

long mais c'est à travers l'objectif que va se produire la véritable manifestation improbable au cours de laquelle elle va ouvrir les yeux et sourire au photographe à travers l'objectif.

C'est ainsi que les deux apparitions des deux jeunes femmes se produisent d'une certaine manière à travers une fenêtre : fenêtre au sens strict dans *Singularités*, fenêtre au sens de cadre pour Angélica puisqu'il s'agit du cadre réglé par l'objectif de l'appareil lui-même. C'est une double fenêtre dans les deux cas puisque l'importance de l'apparition réside à l'importance de l'attention que les deux personnages s'accordent réciproquement pour créer une sorte d'espace inter-dimensionnel intime qui n'appartient qu'aux deux membres du couple, dans lequel le temps n'existe pas, l'environnement extérieur n'existe pas. Toute la symbolique de la première apparition – qui va se poursuivre dans toutes les autres – réside, nous l'avons dit, dans le regard que les deux parties du duo vont échanger. C'est à partir du moment où ce regard ne peut plus avoir lieu que les choses s'enveniment dans la vie des personnages masculins : dans celle de Macario qui vit sans fenêtres sur le monde, et dans celle d'Isaac qui n'arrive même plus à toucher le personnage d'Angélica, y compris dans ses sortes de rêves. L'apparition n'opère son charme plein et entier que lorsque les deux parties se regardent intensément et que les deux fenêtres physiques et les deux fenêtres de l'âme – les yeux – sont pleinement ouvertes. Angélica et Luisa se tiennent alors strictement dans le cadre formé par la fenêtre – par la suite Angélica apparaît à la fenêtre de la chambre d'Isaac, dont la décoration rudimentaire rappelle celle des derniers appartements occupés par Macario – comme portraits, tableaux de musée qui demeurent intouchables. Les deux duos font alors le chemin inverse, en miroir : c'est Luisa qui sort dans la rue et pénètre donc dans le monde de Macario, et c'est Isaac qui pénètre sur le balcon comme dans le monde d'Angélica. Cette dernière n'apparaîtra qu'une seule fois dans la chambre d'Isaac, allongée dans les airs au dessus de lui comme un miroir que son prétendant ne pourra jamais traverser, dont la frontière est imperceptible. Les deux personnages sont alors vus de profil, horizontalement, alors qu'il avaient toujours été vus verticalement, comme si la réalité même du rêve achevait de se détraquer.

Ajoutons que de la même manière qu'elles apparaissent dans le cadre d'une fenêtre, les deux jeunes femmes sont sorties de leur réalité et rappelées dans cette dernière par un son spécifique. Chez Luisa, se sont les mêmes sons qui provoquent son apparition et sa disparition : il s'agit de celui de la cloche qui sonne l'heure et qui tout en l'assimilant à la petite figurine qu'un coucou, délimitent mathématiquement ses apparitions, déclenchant chez Macario une sorte de réflexe puis de dépendance, en levant les yeux par la fenêtre quand la cloche sonne, cette même cloche qui à la fin du film, semble devenue folle, alors que cette réalité se dérègle à son tour. Pour Angélica ce sont deux sons différents : une sorte de

bourdonnement, créé par la vibration de la corde sur laquelle sont accrochées les photos de son corps physique et les camions, ou le cri d'Isaac quand il se réveille. Le retour à la réalité est un véritable déchirement pour Isaac contrairement à Macario puisqu'il est décuplé par le rêve dans lequel il était profondément plongé mais les bruits sont les mêmes que ceux qui succèdent à la disparition de Luisa du bord de la fenêtre tandis qu'elle disparaît derrière ses voiles : ce sont ceux de la rue, de la modernité qui continue à gagner du terrain, du temps qui se remet en marche, qui avance malgré tout.

2

Ces deux femmes observent une apparence fragile et un caractère éphémère donc précieux. Elles sont toutes les deux blondes et sont toujours habillées d'une manière qui favorise la douceur de leur silhouette : Angélica apparaît ainsi perpétuellement vêtue de blanc, couleur de la pureté et de la virginité qui renforce son caractère presque divin et Luisa est toujours savamment habillée et accompagnée de son fragile fanion dont les plumes bleutées semblent avoir été subtilisées au plumage d'un ange. Nous les avons précédemment apparentées à des nymphes, ces personnages charmeurs qui dans nos deux films sont apparentés à la douceur d'un courant d'air passager. Ces deux femmes sont protégées d'une certaine manière par un personnage déterminant qui est celui de la mère : le doute plane durant un certain temps sur l'identité de cette femme que Luisa suit tout le temps. Elle ne sort jamais sans elle ; néanmoins c'est à elle que selon des principes aussi romantiques qu'obsolètes, le personnage de Macario va demander la main de celle qu'il définit comme sa fille. Luisa est surveillée par cette femme plus âgée mais elle est surtout « gardée » précieusement dans un immeuble qui s'apparente de l'intérieur à un château fort étant donné la nature de la porte presque blindée que Macario doit traverser pour aller l'embrasser et l'intérieur rustre du hall dans lequel il lui confie ses plans pour l'avenir. Angélica en revanche est presque couvée par une mère sombre, ferme, voire hostile qui, si elle vit le décès de sa fille d'une manière particulièrement digne – contrairement au mari d'Angélica, qui effondré, doit être porté par deux convives et tiré hors de la pièce où le corps est entreposé – s'accroche à la moindre parcelle de souvenirs qu'elle peut obtenir d'elle. Elle autorise Isaac à « embellir » une

dernière fois son image, dernier souvenir physique mais demeure très stricte envers les photos qu'elle veut conserver par la suite : elle fait répéter sa commande à Isaac en remarquant qu'il se perd dans ses pensées et lui reproche son retard. Elle ne sourit jamais, sauf quand elle évoque Angélica. Ces mères puissantes sont comme des dragons gardant une princesse dans leur domaine.

Malgré cela, Angélica et Luisa demeurent difficilement accessibles tant d'un point de vue physique que psychologique : disons que l'obtention de leur compagnie ne se fait pas sans lourdes conséquences. Elles apprennent la vie et la mort au personnage masculin qui les convoite non sans le faire énormément souffrir tout au long des films comme pour s'assurer en dressant des obstacles qu'il est digne de leur compagnie. Isaac et Macario vivent une véritable épopée avant de gagner la durable proximité de leur belle. Luisa est difficilement accessible car gardée par sa mère mais surtout par sa condition sociale, indubitablement supérieure à celle de Macario dont elle est le client de la boutique de tissus de l'oncle. Macario va donc devoir tout mettre en œuvre ne serait-ce que pour la croiser dans une soirée mondaine. Il la regarde à sa fenêtre comme on regarde un tableau dans un musée sans pouvoir le toucher. Angélica est de son côté inaccessible d'une manière bien plus logique puisqu'elle est décédée donc Isaac ne peut la toucher dans sa forme physique autrement qu'avec ses yeux ; les deux fois où il pourrait la toucher de ses doigts alors qu'elle est encore en dehors de terre, le corps se trouve dans des endroits bondés qui interdisent l'intimité qu'il voudrait avoir avec elle (la salle dans laquelle il photographie le corps et l'église dans laquelle se tient la cérémonie des obsèques.). C'est pourquoi leurs moments d'amour et de tendresse ne sont vivables que par des instants d'immatérialité que sont ceux favorisés par l'esprit, donc le rêve, l'hallucination, le fantasme. En un sens Angélica et Luisa sont des personnages de contes : princesses convoitées par leur prince charmant.

La complexité et donc le plein intérêt de ces dernières demeure dans le fait que comme le sous entend le personnage de Luis Miguel Cintra : les apparences sont trompeuses. Et c'est une leçon valable dans les deux films. Sans être réellement méchantes, Luisa et Angélica sont des personnages à deux facettes : une facette dont Isaac et Macario tombent amoureux et une facette plus sombre qui les prend à revers et leur fait comprendre la dangerosité de leur odyssée et le caractère qu'ils devront accepter malgré tout s'ils veulent rester aux côtés de la femme qu'ils convoitent. Derrière l'apparente fragilité de ces demoiselles se cache une facette redoutable qui a des conséquences terribles sur le personnage masculin qui les poursuit ; d'une certaine manière ce sont elles qui poursuivent ce personnage dès qu'elles ont compris qu'elles

ont attiré son attention, dès qu'elles ont capté ce regard, cet œil, cet instrument par excellence de l'ouverture de la brèche entre les deux mondes, incarné par la fenêtre dans *Singularités* et par l'objectif dans *Angélica*. Mais surtout, elles épuisent le personnage de telle sorte qu'il n'en réchappe pas : ce sont des personnages dont le surnaturel voire la monstruosité réside tant dans leur manière d'agir que dans leur apparence. Le personnage de Luisa est un corps sans âme : c'est une poupée mécanique sans volonté qui se laisse vivre et qui vole des objets pour se donner une personnalité comme elle vole Macario pour se donner une consistance. Le personnage d'Angélica est à l'inverse une âme sans corps à partir du moment où elle est enterrée et vit elle aussi comme une sorte de parasite à travers les photographies de Isaac et l'imaginaire fantasmagorique d'Isaac lui-même. Immatérielles, inconsistantes, ces deux femmes sont en réalité des personnalités redoutables dans le sens où elles sont insaisissables et qu'elles causent une fin malheureuse voire funeste au personnage qui les convoite, comme si elles étaient maudites.

Ce n'est pas faute d'avoir mis en garde les deux personnages masculins. Dans chaque conte le héros est parfois suivi, parfois tout simplement aidé, par un adjuvant dont la présence parfois même très courte sera déterminante pour l'avancée du personnage. C'est une figure de sagesse parfois énigmatique qui apparaît très rapidement dans les deux films et qui donne une leçon discrète au personnage : parfois elle est saisie, parfois non ; elle est complètement ignorée par le personnage de Macario – qui est en vérité tiré hors de la pièce par Luisa à ce moment là...- et elle déclenche la descente aux enfers du personnage de Isaac. Ce personnage est avec Ricardo Trêpa la seconde barrière du pont qui est dressé entre *Singularités* et *Angélica* : il s'agit de Luis Miguel Cintra. Dans *Singularités* il interprète son propre rôle ainsi que la harpiste, pour la lecture d'un poème que les quelques personnes de l'assemblée écoutent religieusement. Par le simple fait qu'il s'agisse d'un poème, le personnage d'Isaac très sensible à l'art l'aurait écouté – puisqu'il en prononce lui-même comme des incantations. Mais surtout cette histoire didactique semble être un conte dans le conte, une manière de faire passer un message comme on peut faire passer dans les messes, un enseignement divulgué par le racontage d'une histoire. Malgré tout le personnage de Macario qui n'a d'intérêt que pour une seule œuvre d'art qui est la sculpture vivante et mécanique de Louisa, prend la fuite sa main dans celle de la jeune femme et l'enseignement de Luis Miguel Cintra – plus précisément de Caeiro, auteur du fameux poème – se poursuit en voix off comme l'enseignement d'une puissance divine. En ce sens, Macario et Isaac sont radicalement différents : Macario est extrêmement terre à terre et ne s'intéresse absolument pas aux œuvres d'art qui peuplent

pourtant son quotidien. C'est pour cela que l'apparition du personnage de Luisa dans sa vie est d'autant plus déterminante car elle *ouvre* littéralement son esprit à autre chose, à un autre monde. C'est ceci dit ce côté pragmatique et fermé qui va lui permettre de faire la part des choses et de s'en sortir sans se laisser dévorer par l'amour qu'il porte à Luisa lorsque à la fin du film elle perd sa confiance d'un ultime mensonge.

Isaac lui, intellectualise beaucoup : c'est une personne extrêmement éveillée et intéressée par son environnement – il se perd dans la contemplation des lieux qu'il visite pour la première fois, comme le Domaine des Portes ou l'Eglise Catholique. De cette manière il demeure beaucoup vulnérable à l'influence de l'entité d'Angélica mais surtout il porte une oreille attentive aux choses : c'est ainsi qu'il écoute très attentivement l'air de rien la conversation entre les trois ingénieurs sur l'anti-matière et qu'il l'interprète à sa manière. Elle lui donne un moyen de mettre des mots sur l'expérience qu'il a vécue dans la scène précédente et donc d'une certaine manière de légitimer ses impressions et ses pensées alors que l'amour fou qu'il ressent pour Angélica n'a absolument rien de scientifique, ce n'est pas une puissance facile à théoriser. Ceci dit une fois de plus, Luis Miguel Cintra est un personnage déterminant pour la suite de l'action ; en intégrant le personnage de Clémentina et du Dr Matias dans la scène, en lançant une conversation sur l'anti-matière, il va littéralement propulser le rythme de l'action pour faire évoluer le personnage d'Isaac alors complètement perdu et bouleversé par sa rencontre avec Angélica.

C'est aux personnages de décider s'il suivent ou non les conseils de ces adjuvants. En l'occurrence, ainsi que des jeunes héros, des jeunes hommes dans la fleur de l'âge, Isaac et Macario décident tout de même de se lancer à corps perdu dans la poursuite de cet idéal féminin qui hante leurs pensées à partir de sa première apparition mais qui leur donne surtout un objectif et argument pour s'échapper de leur quotidien monotone jusqu'à leur donner non seulement une raison de vivre, mais surtout, de mourir.

Les deux personnages masculins mettent en effet tout en œuvre pour conquérir celle de leur cœur une fois qu'il ont compris que leur attirance était réciproque : pour Macario, cela se produit lorsqu'il lui annonce qu'il doit partir quelques temps pour le travail qu'il a enfin trouvé. Chose difficile puisque l'oncle chez qui il travaillait autrefois est très influent et personne ne veut prendre le risque de le froisser. Une fois que Luisa embrasse Macario en lui assurant qu'elle l'attend, Macario entame une suite de voyages qui le ruinent peu à peu, prouvant non seulement qu'il accorde sa confiance à tout le monde et surtout, qu'il est prêt à atteindre les plus franches extrémités pour gagner la main de Luisa, tout cela par amour. Il quitte ainsi son travail, sa routine, son train de vie sécurisant pour risquer sa fortune, jusqu'à habiter dans des chambres de plus en plus rudimentaires où l'on ne trouve que le strict nécessaire ; même les murs à la fin sont aveugles, aussi aveugles que le personnage de Macario qui ne tient debout que par amour pour Luisa sans tenir compte de toute la destruction de son environnement.

La progression d'Isaac vers Angélica n'est pas aussi éloquente. Si le personnage d'Angélica est mort, par définition pour la rejoindre il faudrait mourir aussi. Au fil de l'avancement du film, le personnage perd peu à peu pied avec la réalité ; pourtant Angélica lui est de moins en moins accessible : déjà parce qu'elle est enterrée, ensuite parce que les portes du cimetière finissent par se refermer, sans doute signe que la frontière physique est belle et bien dressée. Guillaume Bourgois met en lumière ces barrières physiques qui se referment comme un piège³⁶ sur les personnages de Macario et Isaac de la même manière que les plans se resserraient dans *Les Cannibales* pour montrer l'étroitesse d'esprit des protagonistes. On le voit bien pour Macario dont les murs de ses habitats se resserrent de plus en plus autour de lui jusqu'à l'étouffer ; pour Isaac au contraire, les plans d'extérieur se multiplient au fur et à mesure qu'il s'éloigne de la réalité. Il visite ainsi de plus en plus les travailleurs de la terre et flâne du côté du cimetière. Les quelques scènes d'intérieur ne sont sur la fin qu'une poignée de minutes, ou alors sont investies par l'ouverture d'une brèche surnaturelle, comme le rêve d'Isaac, le retour dans le temps avec la scène des deux petites filles, la mort du petit oiseau, ou encore, tout simplement, la mort d'Isaac à l'écran ; son cœur a été emporté avec Angélica dans son cercueil, sous terre, derrière les grilles du cimetière, ces mêmes grilles qui enferment le petit oiseau qui serait décédé, si l'on en croit Justina, du mauvais œil que Isaac aurait attiré sur

36 *Op cit.* P30 « Comme dans la plupart des œuvres romantiques, l'amour (...) est source d'emprisonnement. »

la maison.

Alors Isaac se met une ultime fois en danger, de la même manière que Macario a pris des risques tout au long de son histoire. Il se met à courir, s'essouffle, s'épuise, jusqu'à chuter en pleine nature, enveloppé dans un chant entonné par des enfants qui passent par là et trouvent son corps inanimé, comme prêt à être enterré. Dans les deux cas, l'épopée des personnages masculins pour gagner la proximité du personnage féminin échoue d'une certaine manière. Disons plutôt que Macario la gagne mais qu'il n'est pas en mesure d'accepter ce qu'elle implique ; lui qui a toujours essayé de gagner honnêtement sa vie garde les pieds sur terre au point de ne pas vouloir se marier à une kleptomane. D'une certaine manière il évolue jusqu'à l'achèvement de lui-même, puisqu'il tire par ses propres expériences l'enseignement selon lequel il ne faut pas se fier aux apparences mais surtout, celui selon lequel tous les obstacles qu'il a surpassés l'ont forgé de telle sorte que son oncle a fini par voir en lui une personne digne d'être son associé ; ainsi Macario a de toute façon tiré quelque chose de bénéfique de son amour fou qui lui a permis, finalement, d'accéder à une position sociale plus élevée que celle qu'il avait au départ, puisque d'employé, il passe au statut d'associé. La disparition d'Isaac est plus romantique et surtout beaucoup plus subtile : cela dépend de la vision que l'on a de la mort.

Le premier personnage affirmé comme décédé réapparaît sous le pouvoir d'une sorte d'invocation par un être cher, doté de mouvements ; pouvons-nous affirmer qu'Isaac meurt ? Dans l'état actuel des choses, sa substance, son spectre, se sépare de son corps physique pour rejoindre Angélica ; on peut supposer que les deux projections ne font que se rejoindre dans une autre réalité. D'une certaine manière, Isaac a accompli ce qu'il désirait : s'unir à Angélica. On ne peut donc pas spécialement considérer que son expérience est un échec puisqu'il a atteint son objectif. La tonalité de la fin est donc en demi-teinte si bien qu'on en tire difficilement une morale de la même manière qu'on en tire une de l'expérience de Macario. Faut-il risquer sa vie, sa santé, pour un amour de toute façon impossible ? Le personnage d'Isaac aurait-il pu vivre sans Angélica en s'adonnant à d'autres sujets de photographie ? Impossible de le savoir ; demeure la certitude selon laquelle ces deux personnages masculins, poussés par leurs sentiments, dans deux films différents, sont une preuve que la thématique de l'amour fou a habité Oliveira suffisamment longtemps pour qu'il réalise, quarante ans après l'écriture des scénarios, deux œuvres cinématographiques intrinsèquement liées qui témoignent de la constante de son intérêt et de sa vision du sujet.

Singularités a été réalisé en 2009 ; *Angélica* en 2011. Nous venons de voir que ces deux pièces du *diptyque de l'amour fou* présentent d'importantes similitudes. Le fait que le personnage principal, très similaire lui aussi dans les deux films, est incarné en plus de cela par le même acteur, Ricardo Trêpa, orienté par un autre même acteur, Luis Miguel Cintra, ainsi que le brouillage temporel créé par les multiples anachronismes des environnements dans lesquels se déroulent l'histoire, tendent à supposer que les deux histoires font partie intégrante du même univers, voire se dérouleraient sur la même ligne temporelle – géographiquement l'argument n'est cependant pas valable puisque le personnage de Macario va vers le Sud tandis que l'histoire d'*Angélica* se déroule dans le Nord.

Il n'est jamais réellement mentionné si Macario est le nom de famille du personnage ou son prénom, à moins qu'il n'ait le même que son oncle. Dans *Angélica*, Isaac n'a aucune attache, il n'est fait mention qu'aucun passé, d'aucune famille, et il vit dans une pension dont la chambre ressemble étrangement à celles dans lesquelles Macario a pu habiter ; la fenêtre est d'ailleurs très similaire à celle à laquelle Macario avait l'habitude de se pencher pour regarder dans la rue. Isaac est vraisemblablement son prénom, son nom de famille n'est absolument jamais mentionné. Il expérimente sa découverte du personnage d'Angélica au cours de laquelle il disparaît.

Nous pourrions donc supposer que Macario et Isaac ne sont qu'un seul et même personnage qui habite dans une certaine ville, dans laquelle il vit les événements de *Singularités*, à la suite desquels il part en train, jusqu'à la ville où se déroulent les événements d'*Angélica*. Là, il refait sa vie, seul, et s'oriente à partir de ses expériences vécues, vers un esprit plus éclairé notamment du point de vue de l'art et des manifestations étranges – il n'est jamais mentionné que Isaac est photographe : il est décrit comme quelqu'un « qui fait des photos », donc il a très bien pu conserver son métier de *Singularités*. Ce même personnage masculin vivrait donc une première expérience dont son caractère pragmatique le sauve, puis une seconde dans laquelle il s'implique beaucoup plus profondément cette fois-ci, s'y épuise une fois de plus, pour cette fois-ci, ne pas en réchapper.

DERNIER MOMENT : LA SYNTHÈSE FANTASTIQUE

Le Miroir Magique, foyer des (ir)réalités

Le passage tel qu'on peut l'identifier entre *Angélica* et *Singularités* en s'appuyant notamment sur la présence de deux acteurs dans des rôles similaires ne se manifeste pas seulement dans deux films : il est présent dans une partie de l'univers même de Manoel de Oliveira. Nous avons manifestement déjà évoqué plusieurs films ne faisant pas partie de notre corpus, notamment *Je rentre à la maison* et *Val Abraham* qui ont pu aider à la compréhension de certaines notions évoquées ; d'une certaine manière, plusieurs films de Oliveira se considèrent dans un ensemble qui, dans notre notion de fantastique et de surnaturel, de niveaux de réalités, est symbolisé par *Le Miroir Magique*.

Par son titre même, *Le Miroir Magique* est un portail, un œil vers un autre monde, une brèche vers une autre réalité, et surtout un circuit fondateur de la théorie de l'image cristal : « L'échange ou l'indiscernabilité se poursuivent donc de trois façons dans le circuit cristallin : l'actuel et le virtuel (ou deux miroirs face à face) ; le limpide et l'opaque ; le germe et le milieu. »³⁷ image-mouvement et image-temps ; image réelle et image actuelle, présent, passé, futur ; durée, mémoire, attentes ; visible et invisible ; ce qui *est* et ce qui *paraît* ; sont autant de facettes qui circulent dans ce schéma cristallin du miroir auquel le personnage d'Alfreda, de loin le plus énigmatique de nos quatre personnages féminins, semble tant attachée.

Par ses évocations d'entités, de miracles subtiles parfois montés de toutes pièces, de particularités humaines tendant à considérer certains personnages comme des êtres surnaturels, d'états seconds, de visions, d'hallucinations ; par son omniprésence d'autres réalités telles que le paradis, ses questionnements sur la vie et la mort et sa symbolique extrêmement forte de la mémoire et du souvenir, *Le Miroir* est un élément fondateur de notre corpus, un carrefour des fantastiques qui synthétise à sa manière tous les éléments surnaturels, tous les échelons dimensionnels et toutes les manières de percevoir la réalité que nous avons déjà évoqués précédemment.

Par la présence de nombre d'acteurs qui se retrouvent à la fois dans *Singularités*,

37 DELEUZE *Op. cit.* p96

Angélica, et *Les Cannibales*, *Le Miroir magique* est cette sorte de foyer dans lequel tous les types de personnages, duos de passeurs, se rencontrent, nous donnant à considérer non seulement *Singularités* et *Angélica* comme un couple de films fonctionnant dans la même optique, mais les quatre films du corpus comme évoluant dans un même univers.

1

Les Cannibales, *Singularités d'une jeune fille blonde* et *L'Etrange affaire Angélica* sont tous les trois marqués par une notion particulière du temps : à la fois du temps qui passe, mais aussi temps qui se fige, époques qui cohabitent dans un même plan, une même scène, un même film. Dans les *Cannibales*, l'horloge mécanique du temps est symbolisée par le violoniste « diabolique » qui opère un passage du temps comme déplacement dans le temps et dans l'espace : il joue de son violon et se déplace dans le champ qui lui même suit un mouvement de travelling latéral. Temps et espace sont donc intimement liés dans les *Cannibales*, le premier étant symbolisé par un personnage qui traverse le second, les deux aiguilles du temps étant un bras du violoniste tenant l'instrument, l'autre la main qui tient son archet. Dans *Singularités*, le temps est hors champ : il est symbolisé par les cloches de l'église qui marquent le début et la fin de l'apparition du personnage de Luisa à sa fenêtre. Le temps est donc symbolisé par cette fenêtre qui fait figure de cadran dont les deux aiguilles du temps sont elles aussi symbolisées par deux personnages, incarnant chacun deux générations : celle qu'on suppose être la mère, et celle qu'on suppose être la fille, Luisa.

L'apparition de cette dernière crée une brèche spatiale maintenue par le regard partagé des deux personnages qui se convoitent mutuellement – Macario et Luisa - mais aussi une brèche temporelle car le temps semble se suspendre : les deux sons de cloche peuvent être aussi bien ceux qui sont séparés par cinq minutes de temps quand midi sonne, ou exactement le même son de cloche signifiant la même heure, invalidant l'apparition de Luisa comme ayant réellement eu lieu, simplement tout droit sortie de l'imagination du personnage de Macario. Dans *Angélica*, le temps est symbolisé par deux éléments : tantôt l'appareil photo, qui a en quelque sorte le pouvoir de figer le temps sur la pellicule, tantôt par ces deux berges séparées par le fleuve. Chacune correspond à une époque : celle de la ville reflète la modernité, l'avancé des technologies, celle de la nature reflète une certaine forme d'archaïsme,

où les travailleurs manipulent la terre comme à l'aube de notre civilisation. Pourtant le fleuve coule, comme le temps, mais ces deux époques évoluent individuellement, selon une vitesse différente, elles ne sont pas figées : c'est ainsi que la berge naturelle passe du travail de la terre à la main, au travail de la terre au tracteur. Cet environnement est comme une immense clepsydre, chaque berge symbolisant un réservoir, les deux étant traversés par l'eau. Dans les trois films, impossible d'évoquer une seule époque précise car plusieurs marqueurs de temps tels que les véhicules, le langage, les méthodes de travail ou les habitudes vestimentaires issus de stades différents de l'histoire se concentrent au sein d'une même scène, se reflètent, s'entrechoquent, plongeant l'environnement dans une sorte de pluri-temporalité, ou du moins, de temps difficile à mesurer, prisonnier d'un dôme de verre qui est celui du film, et qui observe sa propre durée, qu'il nous appartient, comme dans *Les Cannibales*, de choisir nous-mêmes.

Le Miroir Magique comporte une grande symbolique du temps à lui seul : dès la première scène, on considère le personnage d'Alfreda et de sa sœur, assises sur le lit, dans le reflet du miroir, évoquer des souvenirs d'enfance. Les deux femmes sont filmées d'ores et déjà dans une réalité alternative puisqu'il s'agit de leur reflet, et elles-mêmes évoquent un reflet d'elles-mêmes en discutant de souvenirs qu'elles ont vécues ensemble mais qui, comme ils sont vécus par deux personnes différentes, sont forcément évoqués et ressentis de deux manières différentes : nous n'avons donc pas moins de quatre reflets – image du miroir, image partagée du souvenir, image de la sœur, image d'Alfreda – qui évoluent dans le champ et s'entrechoquent, se mélangent, se renvoient des interprétations différentes. Lorsqu'elles ont fini d'évoquer leurs souvenirs, Alfreda se lève, s'approche du miroir, et prononce cette phrase lourde de sens « Le temps passe ». On se retrouve alors face aux deux significations du mot « vanité » : la vanité orgueilleuse d'une femme riche se pavanant devant un miroir – *vanity* signifie *orgueil* en anglais – et le concept selon lequel toute chose est vouée à mourir ou à disparaître ; le temps passe, et tout, même la richesse, va un jour retourner à la poussière.

La seconde scène emblématique est bien sûr celle qui se déroule à la toute fin du film. Alfreda plonge dans une sorte de coma qui l'empêche évidemment de se déplacer et de voir quoi que ce soit. Qu'à cela ne tienne, lors d'un voyage à Venise, son mari la transporte en sa compagnie sur une civière. Lors d'une séquence très particulière, trois plans s'intercalent : l'un montrant le mari d'Alfreda dans le couloir raconter le voyage aux autres personnages de l'histoire, l'un sur-cadré par le miroir dans lequel se déroule le fil de la visite à Venise alors commentée par le mari dont la voix devient *off*, et le dernier montrant Alfreda les yeux

soudainement ouverts ; un raccord regard nous indique qu'elle regarde vraisemblablement le miroir. Trois temps s'intercalent : le temps de la narration – du mari – le temps du regard – d'Alfreda – et le temps du souvenir – celui du miroir. Le mari rencontre quelque chose qui s'est produit *dans le passé*, provoquant *au présent* le déploiement sur une surface des *souvenirs* d'Alfreda : nous ne savons alors pas vraiment si Alfreda a réellement vu et vécu les événements se déroulant dans le miroir et qu'elle se les remémore, si elle fabrique des souvenirs à partir du récit de son mari qu'elle peut entendre du couloir ou si le miroir est réellement magique et qu'il lui montre présentement ce qu'elle aurait du voir à Venise. Il y a donc une démonstration véritable d'une des théories de l'image cristal : *image virtuelle* du récit, de choses vécues dans le passé, *image réelle* de lieux existant réellement, projetés au présent, dans le circuit minimal du miroir, écran de cinéma dans le cinéma, fenêtre vers un autre pays, un autre monde, fragment de la mémoire.

Plusieurs visions du temps sont confrontées dans *Le Miroir*, selon deux personnages différents, qui vivent pourtant des expériences similaires.

Le personnage d'Alfreda n'a pour ainsi dire aucune vie sociale et passe ses journées à l'intérieur de son grand manoir ou dans les jardins qu'elle possède. En dehors de sa famille et du cercle restreint des personnes éclairées qu'elle côtoie au sujet de la Vierge Marie, Alfreda ne voit personne. Elle s'emprisonne physiquement dans les limites de son territoire, mais aussi mentalement, dans son seul et unique objectif de voir apparaître la Vierge ; ainsi d'une certaine manière, elle perçoit le temps différemment, surtout alors qu'elle sombre dans une sorte de coma. Sa sœur dit d'elle qu'elle « outrepassa l'effet de miroir qu'est le temps, le miroir que le temps nous offre du passé ». Alfreda est en effet, en quelque sorte, piégée dans deux manières différentes de voir le temps : une part d'elle est tournée vers son passé, ses souvenirs, sa jeunesse disparue, et une autre part est tournée vers l'avenir, l'attente, le futur, ce qu'il fait qu'elle ne semble pas se satisfaire du temps présent.

Le personnage de José, quant à lui, est aussi emprisonné dans le film, mais au sens strict du terme puisqu'il est en prison. On ne sait par ailleurs jamais vraiment pourquoi il s'est retrouvé derrière les barreaux mais toujours est-il que le temps passe, là bas, dehors : quand il sort il demande des nouvelles de sa mère, qui est décédée. Alors qu'il est encore à l'intérieur, il évoque un souvenir d'une certaine Camila, qui est vraisemblablement sa sœur et bien entendu, son esprit est tourné vers l'avenir, dans l'attente de sa libération. Ces deux personnages sont deux aiguilles de temps avançant différemment ; José, celle des minutes, dévorant la vie à partir du moment où il peut de nouveau en profiter et Alfreda, celle des heures, figée entre

passé, présent et futur. Ils sont deux personnages similaires tout en étant très différents et sont de loin le duo de passeurs le plus atypique des quatre, l'une blanc paon pur perpétuellement dans un autre monde, l'autre, ancien prisonnier, petit cactus terre à terre.

Tous les duos de nos films sont des duos de passeurs, chacun se trouvant de chaque côté d'une frontière, chaque côté du miroir ; l'un attendant que l'autre traverse. Tous le font, sauf José, emprisonné dans sa réalité, son pragmatisme, et c'est peut-être ce détachement naturel face aux convictions d'Alfreda, qui va le préserver, et le sauver.

2

Les mêmes types de personnages se retrouvent dans les quatre films comme une grande famille cinématographique traversant un seul et même univers, celui de Oliveira. Leonor Silveira (la femme du train, la mère d'Angélica, Marguerite, Alfreda), Luis Miguel Cintra (lui-même, l'ingénieur, le Vicomte, le faussaire), Ricardo Trêpa (Macario, Isaac, José), Adelaide Texeira (Justina, la domestique) et Diogo Dória (l'oncle, Don Juan, le policier) se retrouvent dans au moins deux des quatre films sinon les quatre et on remarque qu'ils jouent, souvent, à peu près le même type de rôle.

Silveira et Cintra sont ceux que l'on retrouve le plus souvent : amants tragiques dans *Les Cannibales*, ils seront également époux dans *Val Abraham* quelques années plus tard et demeurent deux figures majeures des quatre films que nous avons évoqués jusqu'ici ; sans être toujours les personnages dits principaux – entendons ceux sur lesquels reposent la dynamique de l'histoire – ils demeurent des êtres qui vont jouer un rôle majeur, de près ou de loin, dans la façon dont l'histoire tourne. Leonor Silveira joue une femme dont la présence plane sur l'entièreté des quatre films : qu'elle soit souvent présente à l'écran ou non, son influence est palpable. C'est elle qui relance la dynamique du récit de Macario, c'est elle qui appelle Isaac, c'est elle qui veut se marier avec le Vicomte et c'est elle qui fait appel à José par le biais de son frère. Même si son caractère n'est jamais le même et qu'elle est tantôt un personnage fragile comme Marguerite, tantôt un personnage d'une force redoutable comme le sont les maîtresses de maison, c'est un type de personnage dont on se souvient et qui traverse les quatre films, les quatre environnements et dans notre cas, pour provoquer la perturbation des quotidiens par l'arrivée d'un événement surnaturel. Luis Miguel Cintra incarne dans les quatre

films principalement un adjuvant, mais un personnage tout aussi déterminant. Certes il est l'un des personnages principaux des *Cannibales* mais c'est lui qui, comme dans les trois autres films va être le moteur des prises de conscience des personnages principaux : leçon sur les artifices, éducation sur la cécité inhérente de l'amour, indication puissance énergétique de l'affection entre deux êtres et metteur en scène sarcastique du miracle, Cintra est le moteur des révélations qui permet aux protagonistes d'avancer dans l'histoire. Dans *Le Miroir Magique*, José revient d'ailleurs vers lui en lui exposant sa théorie de la vie et de la mort, comme un élève revenant voir son maître pour lui rendre compte des expériences qu'il a vécues et du chemin qu'il a parcouru grâce à ses enseignements.

Dans les trois films où il apparaît, Ricardo Trêpa est le personnage principal qui va vivre les expériences nécessaires du héros pour que la morale des différents contes fonctionne : il est le cobaye, celui auquel on s'identifie, sur lequel on prend l'exemple. Il traverse des expériences difficiles et éreintantes desquelles il va plus ou moins tirer des leçons : il est ce héros des contes à qui Cintra donne des leçons. Amoureux romantique dans *Singularités* et *Angélica* prêt à tout pour gagner les faveurs de celle qu'il aime, il est cependant très lucide, presque fataliste et cartésien dans *Le Miroir*. Le personnage de José est un passeur qui ne passe pas, contrairement à Isaac et Macario qui traversent la fenêtre et le regard. Son regard sur le monde occasionne déjà une prise de recul car tous ses rêves ont été tempérés, sinon effacés, voire détruits, par son séjour en prison et sa seule proximité avec le miracle, élément surnaturel par excellence dans *Le Miroir* est celle qu'il entretient avec son ami le faussaire (Cintra, donc) qui veut l'aider à fabriquer une apparition de toutes pièces pour que le personnage d'Alfreda soit satisfaite et passe à un autre objectif de sa vie. Toute l'intrigue du *Miroir* est façonnée par cette idée de reflet, d'attente de quelque chose qui ne vient jamais – et effectivement l'apparition telle qu'elle est préparée par José et le faussaire ne se produit pas. Si les personnages d'Isaac et Macario sont, soit ultra-sensible aux éléments surnaturels pour l'un, soit inconscient de leur existence pour l'autre, le personnage de José est un ensemble des deux caractères : il a conscience de la croyance d'un miracle mais *décide de ne pas y croire*. C'est lui-même qui tout en ayant conscience de l'illusion la brise, et donc veut pouvoir la fabriquer ensuite pour la dénaturer complètement : et lorsque l'on connaît la manière de produire un tour de magie, ce dernier perd, justement, toute sa beauté magique et son mystère.

Texeira et Dória jouent exactement le même type de personnage dans les films où ils sont présents : Texeira est une sorte de domestique dans *Angélica* et dans *Le Miroir*. Plus influente dans l'un que dans l'autre, c'est un personnage qui se soucie des gens qu'elle sert et qui est sensible tout en étant réfractaire à toute forme de magie – elle évoque dans *Angélica*

les sorcières et le mauvais œil comme une force obscure et hostile, et dit dans *Le Miroir* que le diable a dispersé sa famille. Dória dans les trois films où il apparaît est une force de la justice qui tempère les ardeurs des personnages principaux. C'est un modèle de droiture notamment dans *Singularités* où il incarne l'oncle de Macario qui interdit à ce dernier de se marier et le chasse de sa maison pour lui apprendre ce qu'est la vie quand on est seul et que l'on ne peut vivre « d'amour et d'eau fraîche ». C'est un élément perturbateur qui veut empêcher aux amoureux des *Cannibales* de vivre leur amour comme il l'entendent et qui suspecte dès le départ – à raison – le fait que le Vicomte ne soit pas une personne « normale » qui ne peut pas conséquemment mourir d'une balle. Enfin c'est le policier dans *Le Miroir* qui dialogue avec José et détruit complètement l'amour particulier que ce dernier éprouve pour le personnage de Camila, élément sacré pour José, simple signe de pédophilie pour l'inspecteur de police. Camila rappelle par ailleurs un auteur très présent dans l'œuvre de Oliveira, Camilo Castelo Branco, auteur de *Amour de Perdition* que Oliveira adapte en 1979 et sujet de deux autres films que sont *Francisca* et *Le Jour du Désespoir* ; Pessoa, évoqué dans *Le Miroir* et *Singularités* est également indirectement présent.

Les deux cas les plus étranges sont ceux de Léonore Baldaque et Michel Piccoli qui apparaissent tous deux dans *Le Miroir* mais également dans un autre film extérieur à notre corpus mais déjà évoqué qui est *Je rentre à la maison*.

Dans *Le Miroir* Baldaque incarne une comédienne du nom de Abril à qui fait appel le personnage du faussaire pour incarner la Vierge Marie afin de produire une fausse apparition pour Alfreda. Si on lui applique notre idée des niveaux de réalité et des limites de la fiction, Baldaque est donc une actrice de cinéma qui joue une comédienne qui joue Marie. De la même manière dans *Je rentre à la maison*, elle incarne Sylvia est une comédienne que l'on voit dans plusieurs rôles de théâtre et dans une tentative de casting pour un rôle à la télévision. Léonore Baldaque est donc dans les deux films un actrice qui incarne l'artificialité puisqu'elle « joue » mais surtout le rapport intrinsèque qu'entretiennent chez Oliveira le théâtre, le cinéma et la vie.

« Je ne joue pas, je vis. » est une des phrases les plus significatives prononcées par Gilbert Valence, le personnage que Michel Piccoli incarne dans *Je rentre à la maison* qui est un acteur de théâtre et de cinéma et d'une manière générale un personnage qui est en dehors de la réalité à partir du moment où sa femme, sa fille et son gendre quittent sa vie dans un accident de voiture ; cette dernière vacille alors durant tout le film entre de longues déambulations urbaines et des représentations théâtrales qui le tirent progressivement dans un

autre niveau de réalité où il semble rester bloqué à la fin du film, ne quittant pas son dernier costume de scène. Dans *Le Miroir* il incarne un professeur spécialiste des livres saints qui fait cette étrange remarque sur l'escalier qui mène au paradis au début du film, escalier dont il gravit les marches dans *Je rentre à la maison*, possiblement vers un autre monde. Par ailleurs il s'exprime en anglais contrairement à toutes les autres personnes qui discutent en portugais, imposant déjà un décalage par rapport aux autres, ce même décalage flagrant observé dans *Je rentre à la maison*. Ainsi tous ces acteurs traversant plusieurs films dans notre corpus en rôles similaires tendent à assembler les différentes réalités des films comme plusieurs fragments, facettes d'un même cristal, facettes d'un même univers.

3

Trois types de mondes, trois niveaux de réalité ont été évoqués précédemment pour trois de nos quatre films : on constate une réalité alternative plutôt suggérée dans *Singularités*, très subtile, qui passe davantage l'assemblage d'un ensemble de détails de l'environnement comprenant à la fois les agissements des personnages, le cadrage, le son, mais aussi l'absence de son ; cette réalité différente est suspectée dans *Angélica* puisqu'elle s'introduit directement dans le quotidien du personnage d'Isaac pour bouleverser sa routine et elle effraie dans le sens où il navigue perpétuellement dans le doute et où il est le seul témoin des apparitions du spectre d'Angélica dont la présence ne se manifeste que dans la stricte intimité du couple ; enfin elle est clairement assumée dans *Les Cannibales* puisqu'un nombre important de critères constituant la fiction sont exagérés de telle sorte que même l'introduction d'un élément surnaturel burlesque et grotesque apparaît comme quelque chose de tout à fait normal. La complexité du *Miroir* réside dans le fait que le film est une sorte de synthèse de tous ces types de réalités, qu'il recèle d'un fantastique subtil et exagéré, d'un doute, comme d'un esprit très cartésien écartant toute forme de surnaturel.

Il y a une très grande présence du sacré et du divin dans *Le Miroir*. L'une des premières scènes du *Miroir* est un dialogue entre le policier et le personnage de José qui évoque un souvenir de Camila, vraisemblablement sa sœur, lorsqu'on lui dit qu'il peut sortir en payant une caution. Il décrit alors ce personnage comme une fille « là sans être là »

qu'on regardait « comme si son âme se détachait de son corps » que c'était « un ange » et qu'un jour, elle a risqué de se brûler sur une cuisinière mais n'a rien eu, car un esprit plus fort la protégeait. Il évoque alors un don d'ubiquité, disant que Camila pouvait voler dans les airs.

Par la suite, José pénètre ans le manoir d'Alfreda, vit cette étrange expérience de l'escalier puis se retrouve dans une étrange conversation tenue entre les connaisseurs de la religion, à l'issue de laquelle Alfreda se retrouve seule avec sa sœur qui lui reproche d'octroyer une confiance aveugle à ces connaisseurs : Alfreda lui répond alors qu'elle ne comprend pas toujours ce qu'ils racontent, mais que les paroles que nous ne comprenons pas font l'objet d'un culte. Un peu plus tard, José montre sa préoccupation pour les morts en allant prier avec son frère à côté du caveau familial ; son frère dit que les morts n'ont pas d'existence, ce à quoi le personnage de José répond que personne ne le sait.

Il se produit une scène d'environ dix minutes plus tard dans le film au cours de laquelle Alfreda est assise dans le jardin en compagnie d'une bonne sœur avec qui elle discute de sa volonté de voir apparaître la Vierge Marie. La bonne sœur lui confie alors que selon elle, il ne faut pas accorder trop d'importance aux petites choses, sinon ces dernières nous dévorent et que les visions sont pures présence et non imaginaire.

Les manifestations surnaturelles du *Miroir* sont donc avant tout véhiculées par la parole de ceux qui y croient et par le degré de croyance qu'ils décident d'accorder à certaines choses ; c'est la force de la croyance que nous apportons à un élément qui attire notre attention qui le rend surnaturel ou le laisse dans le domaine du réel, dans *Le Miroir* : c'est en quelque sorte le cristal de notre vision qui cristallise ce que nous regardons et qui le détache de la réalité comme on détache une âme d'un corps, ce qui peut donc remettre en question le réel de certaines choses, à commencer par l'apparition d'Angélica dans *Angélica*.

Les personnages de José, du faussaire et d'Abril ont bien compris ce mécanisme et ils en jouent. Le faussaire et Abril connaissent les rouages de l'illusion. Ce premier, quand il sort de prison, n'exerce ainsi pas un métier hasardeux : il est – faussaire ou non – accordeur de piano. Accorder un piano, c'est mettre à nu les rouages de l'instrument et faire tourner des mécaniques, resserrer des engrenages, tendre des cordes. Or l'engrenage et la mécanique sont les moteurs du potentiel fantastique de *Singularités* dans le sens où nous comparons le personnage de Luisa à la figurine d'une horloge à coucou, et la vibration de la corde des photos est le moteur du potentiel fantastique d'*Angélica*. Par sa volonté de créer l'apparition de la Vierge Marie, le faussaire utilise alors le troisième moteur de fantastique, celui qu'on trouve dans *Les Cannibales* : le déguisement. Ce dernier est fait de voiles blancs et bleus, et il

suggère l'apparition comme la disparition ainsi que dans *Singularités* quand Luisa apparaît et disparaît à la fenêtre. C'est la dernière réalité, la réalité assumée. On voit que quelqu'un croit à quelque chose, alors on le fabrique de toutes pièces de sorte qu'il paraisse grotesque à ceux qui n'y croient pas, mais qu'il paraisse bien réel à ceux qui y croient, car c'est l'esprit de ceux qui y croient qui crée l'illusion à l'aide de la croyance en quelque chose et de l'élément physique destiné à incarner cette chose. En un sens, c'est une remise en question de la thématique du miracle cinématographique.

Dans son article « Le miracle comme événement cinématographique »³⁸ Alain Bergala questionne la thématique du miracle et son rapport à la mise en scène, qui permet de rattacher une possibilité surnaturelle à la façon dont les événements sont cadrés et montés. Il distingue globalement quatre types de miracles : le miracle à preuve ostentatoire, le miracle indécidable, le miracle visible et le miracle invisible. Le premier intervient simplement par montage de cause à effet. Le miracle visible est le miracle typique d'*Angélica* : il se passe une action sans effet spécial dont le montage entre deux plans nous fait croire à quelque chose de prodigieux. Dans *Angélica*, Angélica ne fait rien de spécial : elle ouvre les yeux. C'est le fait qu'elle soit morte et qu'elle ouvre *malgré tout les yeux* qui rend l'action miraculeuse. *Le Miroir* est davantage concerné par le miracle indécidable et le miracle invisible : le miracle invisible est une manifestation qui est visible non dans son état physique mais dans l'effet qu'il produit sur le personnage, c'est l'étrange réaction d'Alfreda lorsque la fenêtre s'ouvre brusquement à la fin du film, lorsqu'elle regarde dans le miroir pour voir défiler les images de Venise ou lorsqu'elle se laisse hypnotiser par le reflet du soleil dans l'eau ; le miracle indécidable concerne une volonté de miracle perturbé par différentes manifestations produisant un effet de telle sorte que l'on ignore si les faits sont une coïncidence ou totalement indépendants, ce qui est le cas encore une fois lorsque cette fameuse fenêtre s'ouvre accompagnée de cette étrange lueur. L'apparition artificielle ne se produira jamais : en revanche, impossible de dire si la manifestation de la fenêtre tient du miracle ou d'une force supérieure.

C'est dans ce cas précis où la réalité des choses est seulement suspectée. Lorsque se produit la scène du miroir, ou la scène durant laquelle le personnage d'Alfreda se perd dans la contemplation du reflet du soleil fragmenté par l'eau comme une ombre blanche, il se met en place une ambiance clairement étrange, faite d'un ralenti d'image et d'une ambiance musicale bourdonnante. Il se passe quelque chose de curieux, nous savons qu'il se passe quelque chose de curieux, mais tout le monde n'a pas le même regard vers cette curiosité ce qui ne valide pas

38 BERGALA, Alain. « Le miracle comme événement cinématographique » *Croyance et Sacré au cinéma*, n°134 de Ciném'Action dirigé par Agnès Devictor et Kristian Feigelson p33-39

son caractère fantastique ou merveilleux. Dans *Le Miroir*, c'est ce constant rapport de force entre le personnage d'Alfreda, perdue dans sa croyance sacrée et le personnage de José, complètement cartésien qui la fait passer pour malade, qui fait que le fantastique n'est ni simplement suggéré, ni totalement assumé.

Ainsi *Le Miroir Magique* est une synthèse à la fois des types de réalités et considérations du miracle, à la fois des types de miracles qui sont remis en question dans la réalité cinématographique, mais aussi des types de personnages qui traversent les différents univers. Il est une preuve que la curiosité du réel, l'ombre de la réalité, n'apparaît pas de la même manière selon l'environnement, le traitement de l'image et l'attention qu'on lui porte et que paradoxalement, pour qu'une réelle manifestation surnaturelle se produise, il suffit, avant tout et surtout, d'y croire.

CONCLUSION

Compte rendu d'une traversée

La parole donne à voir en même temps qu'elle vient pallier une insuffisance propre au visible, et bien qu'inscrite dans le visible elle semble s'en détourner le rendant par là même plus énigmatique.

La Parole et le Lieu : Le Cinéma selon Manoel de Oliveira
Mathias Lanvin

6 Avril 2016.

Un an, presque jour pour jour, après la mort du cinéaste sort sur les écrans de cinéma *Visite ou Mémoires et Confessions* réalisé pourtant trente-quatre ans auparavant, en 1982. Des personnages que l'on n'aperçoit qu'une trentaine de secondes à la fin du film visitent la maison du cinéaste, aussi labyrinthique que l'esprit de ce dernier. Les mots d'Agustina Bessa-Luis sont portés par les voix de Diogo Dória et Teresa Madruga qui, invisibles sont tout de même présents par leurs paroles, ainsi que des fantômes. L'une des séquences du film donne à voir la maison des parents de la femme d'Oliveira, et un plan se stabilise quelques secondes sur l'image d'un salon sombre à la fenêtre ouverte sur un balcon, et sur des champs, qui deviendra l'affiche du film : une affiche qui ressemble très étrangement à celle de *L'Etrange Affaire Angélica*, dont Manoel de Oliveira n'évoque qu'un scénario qu'il ne tournera certainement pas. Pourtant, vingt-neuf ans plus tard, le film voit le jour.

Déjà la symbolique de la maison comme refuge et endroit de repos est évoquée ; déjà la théorie cinématographique de Oliveira se pose, se développe ; déjà la nature est d'une puissance respectable à l'image de ce grand arbre donc les branches claquent sur la vitre comme les doigts d'un esprit frappeur qui rappelle que la visite se termine ; déjà l'immatériel peuple chaque seconde de la visite conduite par des mouvements de caméra presque nauséux, des flots de parole ballottés entre la curiosité de Dória et l'incertitude de Madruga : l'essence même du fantastique, ou le banal côtoie l'inopiné. Puis sort *Les Cannibales*, en 1988, *Le Miroir magique* en 2005, *Singularités d'une jeune fille blonde*, en 2009, et *L'Etrange affaire Angélica* en 2011. *Visite* est ce genre de préquelle d'une épopée fantastique paraissant

après tous les épisodes, où se multiplient les rappels, où soudainement, tout fait sens. *Visite* est un symbole par excellence de notre thématique du *passage*.

Ce film est une ultime preuve que l'essence fantastique du cinéma de Manoel de Oliveira peut se manifester dans les éléments les plus communs, et que c'est cet assemblage d'éléments dans une ambiance particulière qui tend à faire basculer même ce qui est considéré comme un documentaire non vers quelque chose de parfaitement surnaturel, mais qui ouvre simplement avec curiosité, la brèche vers l'étrangeté qui demeure béante car perpétuellement alimentée par ce mélange de doute, d'incertitude, d'avidité fébrile, comme celle d'Isaac dans *L'Etrange Affaire Angélica*, qui le mène à sa perte.

Cette étrangeté est favorisée par un ensemble de facteurs qui s'enchâssent comme nombre d'engrenages d'une horloge mécanique, magique, comme autant de facettes sombres et claires, réelles et actuelles, d'un même cristal mystérieux.

La plongée dans le surnaturel de ces quatre films est réalisée par des passeurs, ces personnages à la singularité subtile qui font preuve de dons alors même qu'on ne les soupçonnerait pas en les voyant. Néanmoins, ils attirent notre attention, ils engagent avec le spectateur un véritable pacte de l'illusion qui ne se brisera qu'au défilement du générique, à l'arrêt des battements de secondes de la pellicule qui se développe, comme un claquement de doigts d'un hypnotiseur nous ramenant à la réalité. Ce sont les conteurs, tels Macario de *Singularités* et celui des *Cannibales* accompagné de son fidèle violoniste, qui amorcent de leurs paroles la fabrication d'un décor, les ornements d'une bouteille de verre où macère l'imagination et qui à travers la paroi, ne distingue qu'une vision brouillée du réel. Ce sont ces magiciens, ces entités aux étranges pouvoirs, telle la poupée de chair du Vicomte qui fait basculer le conte des *Cannibales* dans l'horreur, ou Isaac capable de caresser la frontière de l'immatériel par le déclic d'un appareil photo comme on actionne l'interrupteur de la mort, tel passeur, un embaumeur des images. Ce sont enfin ces nymphes, créatures humanoïdes et symboliques, fantômes, poupées, qui sont à elles seules des miroirs tournants aux reflets tantôt fragiles et délicats, tantôt redoutables et létaux, qui attirent leurs prétendants dans leurs filets, provoquant chez eux cette incertitude avide et presque folle qui bouscule leur quotidien bien rangé et leurs habitudes sécurisantes, écartant les voiles du réel pour donner à voir derrière le soleil l'ombre de la réalité.

Fenêtres, miroirs et escaliers sont trois grands portails que ces curieux tentés par l'irréel doivent traverser pour atteindre leur objectif. La fenêtre, perpétuellement ornée d'un

son de cloche ou de l'écho d'un bourdonnement de corde est une porte vers le rêve, comme vers le cauchemar. Cadre du tableau magique et fantasmagorique dans lequel évolue le personnage de Luisa, œil à la paupière battante attiré par le surnaturel sans qu'on ose vraiment le regarder en face, elle est aussi la plaie béante de l'enfer que traverse Marguerite en se suicidant d'horreur, fuyant une réalité qu'elle ne peut pas accepter, trop engoncée dans ses artifices qui fondent la coquille désespérément vide qui se meut au rythme de ses pulsions feintes. Le miroir et l'escalier, spirales infernales, reflets diaboliques, dévoilent des fragments de réalités déjà brouillés par l'image cinématographique puis par le regard de celui qui y pose ses yeux ; tandis que le miroir figure cette frontière perpétuellement ambiguë entre la réalité et la fiction, l'escalier propulse vers le paradis ou vers l'enfer celui qui l'emprunte, si José le monte, le père de Marguerite le descend. Il tord, tourne et retourne les images et les personnages. Si dans *Visites* il est de taille réduite, parce que « le repos n'est pas urgent » il est démesurément grand dans *Les Cannibales* ou dans *Le Miroir Magique*. Miroir et escalier fonctionnent de pair : ils sont cet unique duo d'objets parmi les duos de passeurs humains qui permettent le passage d'une réalité à une autre.

Ils sont gardés ou secondés par des petites curiosités, petits soldats du surnaturel. Poupées, automates, gargouilles, monstres sont autant de créateurs de distanciation vis à vis de la réalité, que de frontières, derniers appuis pour se raccrocher à celle-ci, dernière chance avant de sombrer dans l'illusion, la fiction. Ils sont tantôt des messagers d'un destin, tantôt des gardes qui surveillent les humains, en riant. Ils sont aussi des petits totems, petites figurines représentant les protagonistes des contes qui nous sont donnés à avoir comme des vestiges ou des souvenirs des véritables apparences des personnages. Luisa, grandie par l'amour que Macario lui porte, n'est qu'une petite figurine d'horloge à coucou qui se laisse porter par les mouvements que les sons et les autres êtres lui imposent ; le Vicomte n'est qu'un assemblage de membres, un corps sans âme, sans substance, un morceau de viande qui termine dans le ventre des frères et du père de Marguerite ; Angélica n'est qu'une photographie embellie par le regard d'artiste et d'amoureux d'Isaac. Toutes ces réalités sont déployées par le regard que l'on pose sur elles et qui les rend si énormes que comme le dit la bonne sœur du *Miroir*, elles finissent par dévorer celui qui leur accorde trop d'importance.

Les réalités qui s'épanchent dans l'environnement qui leur est consacré le font de manière plus ou moins concrète et plus ou moins subtiles. Elles atteignent des extrémités tantôt exagérées, comme dans *Les Cannibales*, tantôt juste suggérées, comme dans *Singularités*. C'est à celui qui écoute le récit de choisir d'y croire ou non. Les limites de la

fiction résident dans l'importance qu'on accorde à leurs détails ; elles se dressent ou s'abaissent en fonction des consensus qui se mettent en place entre les personnages qui écoutent, entre ceux qui agissent, et le spectateur qui les regarde évoluer. Dans *Singularités* ce ne sont que des voiles que l'on choisit ou non de soulever. Dans *Les Cannibales* ce sont les couches, étages, échelons que l'on ouvre et découvre à l'infini comme on ouvre le ventre d'une poupée gigogne. La présence du surnaturel est alors modulée par la grande importance du son, mais surtout du silence qui est accordée à ces deux réalités diamétralement opposées entre lesquelles se situe, l'étrangeté de celle d'*Angélica*.

Dans ce film-ci, la parole prend une importance capitale parce qu'elle permet à la fois de traduire les expériences étranges vécues par le personnage d'Isaac et donc de leur donner une certaine forme de légitimité, une existence : elle rend visible et présent ce qui n'est déjà plus, perpétuant le souvenir qui déjà s'étiolle comme la fumée de la cigarette d'Isaac disparaissant par la fenêtre perpétuellement ouverte vers la possibilité d'un autre monde. La musique prend son relais, rappelant, ainsi couplée à la seule image physique restante d'Angélica, des souvenirs au personnage d'Isaac. Angélica même sortie du monde concret, continue de vivre tant que quelqu'un lui reste fidèle : à travers Isaac. L'orchestration des images mêmes tend à faire basculer le film dans un fantastique qui prend toute sa signification dans le regard que Isaac va leur porter. La succession de certaines séquences couplées à des paroles – l'arrivée de petites filles lorsqu'on évoque l'enfance d'Angélica – ou l'absence totale de logique de certaines actions – l'ouverture des yeux d'Angélica sensée être *morte* – instaure un doute et une incertitude perpétuelles qui rend le personnage d'Isaac d'autant plus sensible à la moindre manifestation étrange qui pourra se mettre sur son chemin : il devient alors lui-même un environnement propice au surnaturel. Le fantastique réside dans cette croyance à la religion étrange du cinéma qui suppose un mélange d'incarnations et de réincarnations de différentes entités.

Une véritable image cristal se crée alors dans chacun des films. La navigation entre certitude et doute fait cohabiter dans des circuits propices images virtuelles et réelles qui se rencontrent, se renvoient des reflets, ou se fondent l'une dans l'autre, voire créent une nouvelle réalité alternative. Elles échelonnent ainsi des nouveaux de réalités dans lesquels les personnages concernés vont naviguer pour parfois se perdre et ne jamais revenir. A force de se renvoyer des reflets, les réalités cohabitant dans un même environnement se fragilisent se fissurent et explosent : il ne reste alors que l'intérieur de ce qui les constituait et qui se révèle dans certains cas décomposé, désagrégé, absent. Les fondations branlantes des mondes créés

s'effondrent et versent dans une totale incohérence presque folle qui quitte toute forme de logique sur l'ambiguïté de laquelle on pouvait autrefois s'appuyer pour s'assurer qu'une chose relevait du rêve et non de la réalité : c'est le cas des *Cannibales* où le décalage à la fin du film demeure absolument évident. Il l'est beaucoup moins dans *Angélica* où les hallucinations prétendues du personnage peuvent être considérées comme vraies car formatées de toutes pièces : l'image cristal propage ses reflets au delà de l'espace diégétique. Elle poursuit son circuit, l'élargit au delà de la narration pour contaminer le processus cinématographique même. Micro-expérience de mort, comme le suggères Barthes ? Hypnose, indique Berton ? Réel qui se retourne, comme se retourne le personnage de Isaac pour se détourner à la fois du réel et de la vie ? A moins qu'il ne s'agisse d'un brusque choc de ces réalités tantôt immobiles – la photographie – tantôt mobiles – le cinéma – qui crée cette spirale tordue de la réalité complètement et viscéralement déformée. L'artifice même du cinéma n'est même plus une certitude car la photographie vient y ajouter son charme figé, contrecarrer sa notion de temps et de durée, cristalliser ce flux qui parvenait encore à circuler.

Les portes même entre les univers filmiques de Oliveira s'ouvrent. Fenêtres se rencontrent et permettent même aux personnages des films de passer d'un film à l'autre. Passeur de vie et de mort, passeur de réalité, le personnage principal devient même passeur d'univers. Ces derniers s'appellent, se rappellent sont comme autant de miroirs et de nouveaux fragments qui se montrent mutuellement leurs reflets similaires mais pas si identiques que cela ; déformés même à force peut-être d'une distorsion des circuits des images usées, brouillées, fissurées tant elles ont été renvoyées l'une vers l'autre. *Singularités* et *Angélica* ne sont plus singuliers, ils évoluent indépendamment tout en fonctionnant ensemble. Ils sont tantôt incroyablement différents dans leur traitement du son, du miracle, du fantastique, tantôt indissociables dans cette thématique de l'amour fou qui pousse un personnage au delà de ses propres frontières jusqu'à faire exploser le cristal qu'il se faisait de lui-même.

Le Miroir constitue ainsi d'une certaine manière une synthèse de ces univers qui dialoguent entre eux, s'échangent des fragments, des liens, des reflets qui en appellent d'autres : ce sont les thèmes, ce sont les acteurs, ce sont les types de personnage et surtout ce sont tous ces niveaux de réalité qui s'emboîtent, dans une hiérarchie qui peut à tout moment vaciller, en un engrenage diabolique qui ne demande qu'à dérailler. C'est le cristal Oliverien par excellence : l'« olivier » même aux dizaines de branches, comme autant de films, aux centaines de ramifications, comme autant d'interprétations, aux milliards de fruits, comme autant de personnages à la fois similaires et différents reliés par un même univers, un même tronc profondément ancré dans la terre fertile du cinéma. Comme dit Jacques Parsi au sujet

de *Visites* : « Au « je ne suis pas là », immatériel, consubstantiel de la nature de l'œuvre cinématographique, Oliveira substitue un « je ne suis plus là ». Si le spectateur a sur l'écran Manoel de Oliveira, du moins son image, c'est parce qu'il n'est plus là, qu'il n'est plus dans ce monde. C'est son fantôme que nous voyons. Mais la vie continue comme le suggèrent les lumières qui s'allument à l'étage alors que les visiteurs prennent congé de la maison. » La fontaine des *Cannibales* s'est tarie ; les voiles de *Singularités* se sont rabattus ; les volets d'*Angélica* se sont refermés : mais la fenêtre de *Visites*, elle, reste ouverte.

BIBLIOGRAPHIE & SITOGRAPHIE

- BARTHES, Roland. *La Chambre Claire : note sur la photographie*. Paris, Ed. De l'étoile, Gallimard, Seuil, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles. *L'Art Romantique : Littérature et Musique*. Paris : Flammarion, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Chêne, 2007.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Les Editions du Cerf, 1985.
- BERGALA, Alain. « Le miracle comme événement cinématographique » *Croyance et Sacré au cinéma*, n°134 de Ciném'Action dirigé par Agnès Devictor et Kristian Feigelson p33-39
- BOURGOIS, Guillaume. *Angélica ! L'Etrange Affaire Angélica de Manoel de Oliveira*. Lille : De l'incidence éditeur, 2013.
- BERTON, Mireille. « Cinéma et hypnose (Raymond Bellour, le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités | Stefan Andriopoulos, Besessene Körper : Körperschaften und die Erfindung des Kinos | Ruggero Eugeni, La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi | Rae Beth Gordon, Why the French Love Jerry Lewis : From Cabaret to Early Cinema) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 06 décembre 2015. URL : <http://1895.revues.org/3971>
- BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard, 1995 cop. 1975.
- DE BAECQUE Antoine, PARISI Jacques. *Conversations avec Manoel de Oliveira*.

Première Édition. Paris : Cahiers du Cinéma, 1996.

- DE LAFOND, Delphine. *Piero Della Francesca, le peintre mathématicien : la rencontre du réalisme flamand et de la rigueur toscane*. 50 minutes, Artistes N°58. Mis en ligne sur le site Google Livres le 23/07/15, consulté le 11/06/16.
https://books.google.fr/books?id=ch5VCgAAQBAJ&hl=fr&source=gbs_navlinks_s
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2, L'image temps*. Paris : Ed. De Minuit. 1985
- DE NEGRONI, Barbara. *Rêver*. Paris : Rues de l'Echiquier. 2011. Extrait publié sur Google Livres le 16/02/14, consulté le 12/06/16.
https://books.google.fr/books?id=OILcAgAAQBAJ&dq=arri%C3%A8re+monde+nietzsche&hl=fr&source=gbs_navlinks_s
- FIANT, Anthony. « Présences d'Oeuvres d'Art dans Quatre Films. » in *Les œuvres d'arts dans le cinéma de fiction*. sous la direction de Antony Fiant, Pierre-Henry Frangne et Gilles Mouëllic. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014.
- FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1988.
- GAUTIER, Théophile. *Contes Fantastiques*. Paris : Gallimard, 2007.
- GENGEMBRE, Gérard. *Le Romantisme*. Paris : Ellipses, 1995.
- GIRARD, René. *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*. Paris : B. Grasset, 2001.
- GLAUDES, Pierre & RABATÉ, Dominique. *Modernités 29 : Puissances du Mal*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.
- GODARD, Jean Luc. *Godard par Godard*. Paris, Cahiers du Cinéma. 1998.

- GODELUCK, Armelle. « L'art du drapé et du plier » mis en ligne sur *L'Express* le 01/12/2002, consulté le 11/06/16. http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-plis_807256.html
- GRIM, Olivier Rachid. *Mythes, Monstres et Cinéma : aux confins de l'humanité*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 2008.
- GRUGEAU, Gérard. « La quête du sacré et de l'éphémère ». *24 images*, n° 39-40, 1988
- HEUDIN, Jean-Claude. *Les Créatures artificielles : des automates aux mondes virtuels*. Paris : O. Jacob. 2007.
- JACOT-GRAPA, Caroline. « Automates et marionnettes : l'humain à l'épreuve du mécanique » in *L'Automate : modèle, métaphore, machine, merveille*. Textes réunis par Aurélia Gaillard, Jean-Yves Goffi, Bernard Roukhomovsky. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2013.
- KOVACSHAZY, Cécile. *Simplement double, une obsession du roman au XXe siècle*. Paris : Classiques Garnier, 2012
- LANVIN, Mathias. *La parole et le lieu : le cinéma selon Manoel de Oliveira*. Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- LENNE, Gérard. *La mort à voir*. Paris : Editions du Cerf, 1997.
- LEUTRAT, Jean-Louis. *Vie des Fantômes – Le Fantastique au Cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 1995.
- MONTALBETTI, Christine. *Le personnage*. Paris : Flammarion, 2003.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Bordas, 1990.

- UPJOHN, Everard M., WINGERT, Paul S., GASTON MAHLER, Jane. *Les arts du baroque au romantisme*. Verviers (Belgique) : Marabout Universités, 1966.
- VIERA MARQUES, José. « Entretiens avec Manoel de Oliveira ». *Le cinéma portugais*. [Passek, Jean Loup] Paris : Centre Georges Pompidou, 1987.
- VUILLAUME, Corinne. *Les enfers, une interrogation filmique*. Paris : Edition du Cerf, 2013.
- VIEIRA MARQUES, José. « Entretiens avec Manoel de Oliveira ». *Le Cinéma Portugais*. [Passek, Jean-Loup] Première Edition. Paris : Centre Georges Pompidou, 1987.
- <https://www.cineclubdecaen.com/>
- Entretien du 15/05/1988 entre Serge Daney, Manoel de Oliveira et Paulo Branco sur *Les Cannibales*. Disponible sur le site Ina.fr <http://www.ina.fr/audio/00338740>
- « Les Poètes et l’Ailleurs (2/2) » publié sur le site *Profondeurs de Champs*, mis en ligne le 10/09/2013, consulté le 11/06/16.
<http://profondeurdechamps.com/2013/09/10/les-poetes-et-lailleurs-22/>

Pourquoi passer ? Comment passer ? Quelles en sont les implications et les répercussions ?

Dans *Les Cannibales* (1988), *Le Miroir Magique* (2005), *Singularités d'une jeune fille blonde* (2009) et *L'Etrange affaire Angélica* (2010) de Manoel de Oliveira, le temps passe, les personnages passent, ainsi que des passeurs, à travers un cadre, à travers les mondes, à travers les films. A partir d'une analyse de l'environnement propice composé de personnages, de lieux et d'une faune particulière afin d'établir une échelle des niveaux de réalités qui se rejoignent non seulement au sein d'un même film, mais aussi entre plusieurs films comme composantes d'un même univers, nous nous intéressons à toute cette poétique et cette esthétique du passage en temps que vecteur d'un fantastique cinématographique.

Mots-Clés : Fantastique – Passage – Réalité – Oliveira