

OLIVEIRA, THÉÂTRE ET CINÉMA

Confrontations pour la modernité

 Oliveira part du documentaire vers la fiction et interroge les modes de représentation. **Douro Faina Fluvial, le Pain** offrent deux des directions fondamentales du travail d'Oliveira : picturalité de l'image qui renvoie à Millet, à De la Tour pour les scènes paysannes ; théâtralité dans la dramatisation du quotidien : regard d'enfant qui a faim devant la vitrine du boulanger. La confrontation cinéma-théâtre-peinture est renforcée par le plan suivant : image du Guernica de Picasso, contrepoint d'un culot in-

croyable face à la censure salazariste.

Acte de printemps est le premier film qui interroge la représentation et introduit la théâtralité. Ce qui séduit Oliveira dans ce mystère du XVI^e siècle joué chaque année par des villageois est le travail sur le temps et la psalmodie « *filmer avec la technique du XX^e siècle un mystère du XVI^e siècle représentant un événement de deux mille ans* » où la psalmodie du mystère transforme la parole en musique. Il s'agit là des débuts de l'opéra. Le film joue la distanciation par

l'incantation des voix et la représentation des moyens de réalisation : camion de prise de son, caméra, clap.

Le charme discret de la bourgeoisie

Le **Passé et le présent** approfondit le lien théâtre, cinéma. Le scénario de ce marivaudage tiré d'une pièce de Vicente Sanchès, marque le début de la tétralogie des amours frustrés et interroge la notion de couple : désir, ennui, enfer.

Oliveira attaque de manière cinglante l'institution du mariage ; immense courage dans ce Portugal catholique et salazariste. La quête d'absolu dans la passion montre l'impossibilité de l'amour. Pour le cinéaste cette « impossibilité se réalise non pas dans l'abstrait, mais dans le concret sur la société », d'où les extérieurs d'un Lisbonne se rendant au travail, d'où le traitement du rapport maîtres-domestiques. Oliveira est avec Ophüls et Lubitsch, héritier de Beaumarchais. La caméra investit avec une belle fluidité l'intérieur d'une demeure de la grande bourgeoisie, variant avec une richesse incroyable les angles de prises de vue. Oliveira joue rythme et ellipse avec génie. L'humour, le baroque, la distanciation sont d'emblée dans l'ouverture du film ; l'utilisation du « *Songe d'une nuit d'été* » de Mendelssohn par des phrases musicales isolées de leur contexte donne un rôle dynamique aux ressorts de l'action comme autant de lever ou coucher de rideaux. La musique de la séquence d'ouverture par sa grandiloquence impose le silence au public, tels les trois coups au théâtre. Le film montre le charme discret de la bourgeoisie à travers une amorce de déconstruction des modes de représentation du romantisme. Homogénéité, densité viennent de la maîtrise d'Oliveira pour figurer le temps. La respiration du film permet au temps filmique d'adhé-

rer au temps narratif, hors des contraintes des quatre-vingt-dix minutes standard du cinéma ; elle offre au spectateur bien être, liberté. Ce traitement du temps est proche du temps théâtral.

Les amours frustrés

Pour **Amour de perdition**, citons Claudel définissant le **Soulier de satin** ; ce film est paradoxalement le plus Claudélien de l'œuvre par le sujet : « ... celui de la légende chinoise, les deux amants stellaires qui chaque année après de longues pérégrinations arrivent à s'affronter, sans jamais pouvoir se rejoindre, d'un côté et de l'autre de la voie lactée ». D'**Amour de perdition** Oliveira dit qu'il est « le paradigme d'une sensibilité vraiment profonde de l'homme et de la femme ».

De même que l'œuvre de Claudel, le film affirme une poésie cosmique, où l'exil de l'errance force l'homme à aller au plus profond de lui-même pour trouver l'équilibre dans l'éternel. L'éternel est chez Oliveira recherche de l'harmonie — jusque dans la mort — plutôt que dans Dieu. Oliveira est un humaniste matérialiste, pas un mystique. Comme **l'Echange** ou **Partage de Midi**, **Amour de perdition**

loin de la psychologie pose l'amour humain comme impossible à réaliser, et va vers le sacrifice et la grâce. Le film est lié au théâtre par la frontalité du cadre, la fixité du regard et des corps, le refus de tout naturalisme dans les dialogues. Jamais le cinéma n'avait osé ainsi suspendre le temps par la chute d'un corps depuis Sirk (*Dorothy Malone : la Ronde de l'aube*) ; ici aussi les anges tombent. Oliveira rejoint la tragédie grecque, où dit-il « le destin est plus fort que les dieux ».

Le thème récurrent de la circulation de lettres dans ses films rejoint les « Lettres de la Religieuse portugaise », incontournable dans l'histoire de la littérature portugaise.

Francisca où les cœurs se consomment non sans perversité, par le traitement des sons, la répétition des dialogues, la présence d'un cheval dans un salon, ose l'excès que la convention théâtrale autorise et que le naturalisme ambiant du cinéma aujourd'hui interdit. **Francisca** s'autorise des clins d'œil cocasses pour un public complice.

Le **Soulier de satin** renouvelle le sortilège du cinéma représentant le théâtre : le début du film montre fosse d'orchestre, scène, salle, coulisses. Oliveira





travaille à abolir les frontières entre espace théâtral et cinématographique. La caméra situe la place de l'œil du spectateur de théâtre en reculant, puis, peu après, avance sur l'action théâtrale qui prenant tout le champ du cadre transforme la nature du produit ; nous sommes dans un film. Décors et couleurs renouent avec la magie d'un Méliès ; il ne s'agit pas de l'aube du cinématographe mais de sa renaissance.

Pour Oliveira *« Il faut faire du théâtre pour filmer, et après le théâtre se jette dehors, et on reste avec son fantôme, les images ; le théâtre a besoin des acteurs et des décors à chaque fois qu'il y a représentation, c'est matériel ; le cinéma, une fois mis dans sa boîte est immatériel, les images sont des fantômes et les acteurs n'existent pas. C'est la grande différence, l'une matérielle, l'autre immatérielle ; l'une fixe, l'autre éphémère comme la vie ».*

Un cinéma de la Cruauté

Mon Cas appartient au cinéma de la cruauté. Fustigeant l'égoïsme du monde, Oliveira ose

l'excès du chaos de la représentation : théâtre de boulevard doublé par un texte de Beckett en voix « off », inversion de la bande son, accélération de l'image. La « Joconde » et « Guernica » s'y opposent dans un théâtre des matières ; l'harmonie du premier est soufflée par la violence du second. Oliveira pulvérise l'Ego de l'acteur : irruption d'images de la faim au Biafra.

Le charme discret de l'aristocratie

De ce chaos-là, Oliveira marche vers les **Cannibales** où dit il *« il y a plus de mouvements parce que j'ai voulu suivre la musique ; j'ai voulu faire des images musique et faire de la musique d'images ».* De l'opéra nous dirons qu'il est le théâtre poussé à l'excès. Oliveira et son complice Joao Paes « commettent » enfin cet opéra « bouffe » qui hume le charme discret de l'aristocratie. Travail sur la représentation où deux Messieurs Loyal mènent le bal.

Osons ici un parallèle. Ce film rejoint **Parade** de Tati. Les deux cinéastes préparent la modernité

et souhaitent des spectateurs complices. Le spectateur de cinéma aujourd'hui doit être actif comme au cirque ou au théâtre. **Les Cannibales** et **Parade** interrogent la nature du spectacle, le statut du spectateur, la spécificité du cinéma. Ils ouvrent tous deux la voie aux nouveaux modes de représentation. *« Je ne dois pas marcher toujours sur le même terrain, je dois chercher des nouvelles positions, des nouveaux points de vue. Les Cannibales, est un moment de transition de mon cinéma ».* **Non ou la Vaine gloire de commander** en est la preuve.

Témoin de l'évolution du cinéma, Oliveira a assumé la transition muet — parlant, a travaillé à l'aboutissement des formes classiques de narration pour les dépasser dans la création de formes neuves. Son œuvre conduit à la modernité. Elle interroge la place du public, affirme la spécificité du cinéma face aux autres arts : théâtre, peinture, roman, musique. Le théâtre dans le cinéma d'Oliveira s'inscrit dans la logique de ces confrontations.

Laura LAUFER