

Un cinéma sous influence : *Le Soulier de satin* de Manoel de Oliveira
Influenced by the stage : Manoel de Oliveira's *Satin Slipper*

Luís Carlos Pimenta Gonçalves

Volume 45, Number 3, Fall 2014

Adapter le théâtre au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1032450ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1032450ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gonçalves, L. C. P. (2014). Un cinéma sous influence : *Le Soulier de satin* de Manoel de Oliveira. *Études littéraires*, 45(3), 163–182.
<https://doi.org/10.7202/1032450ar>

Article abstract

Portuguese Manoel de Oliveira was the dean of directors until his recent passing at the venerable age of 106. Following a very early interest in theater and in the exact opposite of the realistic depictions taught at the Actors Studio, he made movies from selected literary works by such Portuguese authors as Camilo Castelo Branco (a 19th century novelist), José Régio and Raul Brandão (two 20th century writers). Manoel de Oliveira adapted the latter's *O Gebo e a Sombra* (*Gebo and the Shadow*) and presented it as a non-competitive entry in the Venice Film Festival in 2012. He also turned into movies selected works by such French literary luminaries as Flaubert (as recast by novelist Agustina Bessa-Luís), Madame de Lafayette or Claudel. This essay will focus on his French cinematic adaptation of Claudel's play titled *The Satin Slipper*. The seven-hour long movie is rather faithful to the original text and its premiere screening took place in a (non-movie) theater in 1985. This essay will delve into the transition from the stage to a non-realistic screen world that depicts every single artefact, trick and convention known to stage actors.



Un cinéma sous influence : *Le Soulier de satin* de Manoel de Oliveira

LUÍS CARLOS PIMENTA GONÇALVES

*Pour un film, je pense qu'il est bon que
tout soit du théâtre devant la caméra.*

Manoel de Oliveira¹

Théâtre et cinéma partagent essentiellement une esthétique commune qui tient au jeu des acteurs et à la mise en scène. Ainsi, avant l'avènement du film sonore, les acteurs de cinéma étaient parfois des comédiens renommés. Pourtant, lorsqu'il jouait Œdipe devant la caméra au début du siècle passé, Mounet-Sully, de la Comédie-Française, semblait perdu : sa démarche était incertaine ; son débit, trop lent. Michel Coissac, dans son *Histoire du cinématographe*, en tire d'ailleurs une leçon : « Scénaristes et metteurs en scène avaient entraîné les artistes dans une erreur fatale ; ils devaient apprendre, aux dépens du cinéma, que celui-ci exigeait ses lois propres et ne s'apparentait que de loin au théâtre². » Pour devenir un art indépendant, le cinéma devra donc renoncer au jeu des comédiens de théâtre, à la mise en scène et même aux décors qui ressemblent trop à ceux que l'on pourrait voir sur une scène. C'est dans cette perspective que la télévision française, dans les années 1960, confiera l'adaptation de classiques de la littérature à Marcel Bluwal. Il a laissé, notamment, un mémorable téléfilm tiré du *Dom Juan* de Molière en 1965, avec Michel Piccoli dans le rôle-titre, ou un autre revisitant *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux en 1967 et mettant en scène Claude Brasseur, particulièrement en verve dans le rôle d'Arlequin³. L'innovation suprême sera alors le recours aux décors naturels : châteaux et parcs. Cependant, dès 1951, André Bazin constate

1 Jean-Claude Biette et Charles Tesson, « Entretien avec Manoel de Oliveira », *Cabiers du cinéma*, n° 328 (octobre 1981).

2 G.-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe. De ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Éditions du « Cinéoscope » / Librairie Gauthier-Villars & Cie, 1925, p. 394.

3 Marcel Bluwal (réalis.), *Dom Juan ou le Festin de pierre*, téléfilm, Paris, ORTF, 1965 ; Marcel Bluwal (réalis.), *Le Jeu de l'amour et du hasard*, téléfilm, Paris, ORTF, 1967. Ces téléfilms seront bien différents du théâtre filmé par l'ORTF (Office de radiodiffusion-télévision française), qui a la faveur du public. Ils se distinguent donc d'un genre consistant à filmer

qu'après avoir cherché à s'émanciper de son rapport à la scène théâtrale, le cinéma donne lieu à des adaptations qui ne nient pas leurs origines dramaturgiques : naguère, la préoccupation première du cinéaste semblait être de camoufler l'origine théâtrale du modèle, de l'adapter, de la dissoudre dans le cinéma. Non seulement le cinéaste paraît maintenant renoncer à ces tentations, mais il lui arrive même de souligner systématiquement le caractère théâtral du texte adapté⁴.

Le réalisateur portugais Manoel de Oliveira, en activité jusqu'à son décès à 106 ans, s'est très tôt intéressé au théâtre et à la représentation non réaliste qui se trouve aux antipodes du travail de l'Actors Studio. Initialement, il s'était attaché au documentaire, précurseur du cinéma du réel, avec son premier film réalisé en 1931, *Douro faina fluvial (Douro labeur fluvial)*⁵, d'une durée de dix-huit minutes. Puis, il a poursuivi avec des projets de courts-métrages, dans les années 1930 : inauguration d'une usine, transformation de voitures ou description promotionnelle d'une plage et d'une ville du Portugal. Son intransigeance esthétique et éthique, par laquelle il s'interdisait toute compromission avec le régime autoritaire portugais ayant sévi jusqu'en 1974, a totalement conditionné la première partie de son œuvre, parsemée de rares films de fiction. Son premier long-métrage, *Aniki-bobo* (1942), est l'un de ceux-ci. En 1963, *Acto da primavera (Actes du printemps)*, un film interprété par les habitants d'un village portugais et portant sur un texte du XVI^e siècle, se situait à mi-chemin entre documentaire et fiction. Il révélait déjà ce qui sera une constante dans l'œuvre du réalisateur : le recours à un texte préexistant, notamment théâtral. Ainsi, Oliveira adaptera au cinéma nombre de pièces et de romans (mais peut-on réellement parler d'adaptation, tant il s'agit souvent plutôt de *re-création* ?). Il a, par exemple, revisité certaines œuvres d'auteurs portugais, comme Camilo Castelo Branco, un romancier du XIX^e siècle, ou encore, parmi les écrivains du XX^e siècle, José Régio ou Raul Brandão. C'est d'après l'œuvre *O Gebo e a Sombra* de ce dramaturge que le cinéaste a porté à l'écran, en français, *Gebo et l'ombre* (2013), qui a été présenté à la Mostra, le Festival international du film de Venise, hors compétition, en 2012. Manoel de Oliveira a, par ailleurs, aussi bien réalisé des films à partir de textes d'auteurs français : de Flaubert (selon une réinterprétation de la romancière Agustina Bessa-Luís), Madame de Lafayette ou Claudel.

des spectacles intégraux dans une salle de théâtre programmant habituellement des pièces de boulevard et à retransmettre ceux-ci sur le petit écran. Il est à noter que ce genre a connu, entre 1966 et 1984, un immense succès.

4 André Bazin, « Théâtre et cinéma », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf (Septième art), 2011, p. 138.

5 Pour éviter d'alourdir inutilement les notes accompagnant le présent article, nous avons omis d'y inclure les références complètes de tous les films d'Oliveira qui sont cités ici, hormis celle de l'œuvre étudiée. Pour connaître les références des films du réalisateur qui sont évoqués dans le présent article, l'on se référera à la « Filmographie » établie par Mathias Lavin, *La Parole et le Lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 267-288 ; pour les références aux œuvres d'Oliveira ultérieures à 2007, nous renvoyons le lecteur à l'*Internet Movie Database* [<http://www.imdb.com/>].

Dans le présent article, nous nous intéresserons tout particulièrement à une adaptation réalisée en français en 1985, *Le Soulier de satin*⁶, qui propose une réinterprétation de la pièce du même titre, écrite par Paul Claudel. D'une durée de sept heures, le film reprend l'essentiel du texte claudélien tout en y ajoutant deux sermons prononcés en portugais. Ceux-ci mettent l'action en contexte d'un point de vue historique. Le dispositif cinématographique qu'a imaginé Oliveira pour créer cette œuvre réunit en un même espace la scène et la salle, confondant acteurs et spectateurs, brouillant le statut des uns et des autres. Ainsi, les acteurs, en costumes de scène, se trouvent dans la loge présidentielle, ou royale, au début du film. La réalisation de ce film correspond à un moment charnière de l'œuvre du cinéaste, au début de son affirmation internationale. Autrement dit, à l'époque où *Le Soulier de satin* est produit, la production d'Oliveira commence à être reconnue hors des frontières du Portugal. Or, voilà qui permet au réalisateur d'envisager la création d'œuvres disposant d'un budget plus conséquent, et la collaboration avec des acteurs provenant de divers pays et ayant travaillé avec les plus grands réalisateurs et metteurs en scène. Certains de ces comédiens ont d'ailleurs déjà une grande expérience théâtrale quand ils tournent pour la première fois avec Oliveira. C'est le cas, notamment, de Marie-Christine Barrault et de Denise Gence dans *Le Soulier de satin*, et de Bulle Ogier et Axel Bogousslavsky dans *Mon cas* (1986). D'autres encore, avec qui Oliveira collaborera à partir des années 1990, avaient eu auparavant une longue carrière cinématographique. Parmi eux, on trouve Catherine Deneuve ou John Malkovich, qui apparaissent dans *Le Couvent* (1995) ; Michel Piccoli ou Irène Papas, dans *Party* (1996) ; Marcello Mastroianni, dans *Voyage au début du monde* (1997) ; Chiara Mastroianni ou Françoise Fabian, dans *La Lettre* (1999) ; et finalement, Michael Lonsdale, Claudia Cardinale et Jeanne Moreau dans *Gebo et l'ombre*⁷. En nous intéressant au *Soulier de satin*, nous nous interrogerons sur le passage du théâtre à un cinéma non réaliste, qui garde bien visibles tous les artefacts, tous les artifices, toutes les conventions propres à l'art dramatique.

La relation d'Oliveira avec le texte théâtral est présente dans une grande partie de son œuvre. Ce lien s'y manifeste par la réalisation d'adaptations intégrales ou partielles de pièces (*Le Passé et le Présent*, datant de 1972 ; *Benilde ou la Vierge Mère*⁸, de 1975 ; *Le Soulier de satin* ; *La Cassette*, de 1994) ou par l'insertion de courtes représentations dramatiques dans le scénario d'un film (*Inquiétude*⁹, de 1998). De plus, chez le réalisateur portugais, la matérialité du théâtre est parfois

6 Manoel de Oliveira (réalis.), *Le Soulier de satin*, Paris / Lisbonne, Les Films du Passage / Metro e Tal, 1985. En 1985, le film a été présenté en avant-première dans une salle de théâtre, symptomatiquement.

7 Certains de ces acteurs vont même tourner dans plusieurs films d'Oliveira : Michel Piccoli et Catherine Deneuve réapparaissent dans *Je rentre à la maison* (2001) ; nous voyons à nouveau John Malkovich, Catherine Deneuve et Irène Papas dans *Un film parlé* (2003), Michel Piccoli et Bulle Ogier dans *Belle toujours* (2006), puis de nouveau Michel Piccoli dans *Rencontre unique* (2007).

8 Adaptation d'une pièce de José Régio, ce film était, lors de sa réalisation en pleine période révolutionnaire, à contre-courant des préoccupations portugaises. Il passa donc inaperçu.

9 Une pièce d'Hélder Prista Monteiro, *Os Imortais (Les Immortels)*, est représentée, et donc mise en scène, dans le premier volet du film.

signifiée par l'apparition d'une salle, vidée ou non de ses spectateurs (*Mon cas ; Je rentre à la maison*¹⁰).

En utilisant dans ses films le langage et les codes qui sont propres au théâtre, Oliveira procède par brouillage, par mises en abyme, par ruptures. L'on en vient même à se demander : est-on encore au théâtre ? Glisse-t-on vers le cinéma ? *Mon cas* est, en ce sens, exemplaire puisque s'y retrouvent sur la scène d'un théâtre différents personnages, dont un homme représentant un spectateur, qui assistent à un certain moment au déroulement d'un écran et à la projection d'images documentaires. Ces personnages traversent symboliquement le miroir ou, mieux, l'écran, et Oliveira choisit Méliès au détriment de Lumière, bien qu'il ait été tenté à diverses reprises par un cinéma documentaire. Selon René Prédal, « la visibilité des artifices d'origine théâtrale constitue la réponse de Oliveira au retour du naturel qui menace régulièrement le 7^e Art¹¹ ». À ces artifices théâtraux, il faudrait ajouter les dispositifs proprement cinématographiques qui envahissent le champ de la caméra : équipe de tournage avec ses appareils, perches, micros, systèmes d'éclairage. La modernité du réalisateur s'inscrit paradoxalement dans le retour à un cinéma qui rompt avec le réalisme du décor en usant de conventions propres à un théâtre d'avant l'invention du quatrième mur. La mer démontée est ainsi représentée, dans *Le Soulier de satin*, par des toiles peintes¹².

L'identification du cinéaste portugais à un créateur proche de l'univers théâtral semble évidente quand Tonino (Antonio) Guerra¹³, directeur du Festival de Sanarcangelo de Romagne, propose à Oliveira de faire, pour l'édition de juillet 1987, la mise en scène d'une pièce. Ce sera *De Profundis*, une œuvre dramaturgique écrite et montée par le réalisateur, inspiré d'un court récit de la romancière Agustina Bessa-Luís¹⁴. Cette invitation de la part d'un transfuge échappant aux classifications

10 Cette œuvre s'ouvre sur une magnifique interprétation du *Roi se meurt*, où Michel Piccoli incarne un acteur vieillissant.

11 René Prédal, « Théâtre et théâtralité dans l'œuvre de Oliveira », dans Michel Estève et Jean A. Gili (dir.), *Manoel de Oliveira*, Caen, Lettres modernes Minard (Études cinématographiques), 2006, p. 66.

12 On peut se demander si ce mode de représentation ne réfère par à l'une des dernières œuvres de Federico Fellini, qui voulait faire un « film à l'ancienne » en tournant, en 1983, *Et vogue le navire*. Oliveira reconnaît d'ailleurs, à propos de son film *Le Passé et le Présent* (1971), la dette qu'il a envers le réalisateur italien : « Quand j'ai écrit mon découpage, j'étais très influencé par Fellini » (Antoine de Baecque et Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 147-148).

13 Homme de théâtre et de cinéma italien (1920-2012), il a travaillé comme scénariste pour de nombreux réalisateurs, dont plusieurs Italiens — on lui doit notamment le scénario de *Et vogue le navire* de Fellini. On n'en comprend que mieux l'invitation adressée par Tonino Guerra à un réalisateur comme Manoel de Oliveira, qui sait si bien conjuguer deux univers chers à Guerra.

14 Au conte d'Agustina Bessa-Luís s'ajoutent des poèmes de José Régio, auteur de *O Meu Caso* (*Mon cas*), de même que d'Antonio Nobre et de Fernando Pessoa. Le réalisateur a rapporté les circonstances et les caractéristiques relatives à la mise en scène de *De Profundis* dans un entretien qu'il a accordé à Jean A. Gili (voir, à ce sujet, Jean A. Gili, « A Mental Conception of Cinema », dans Randal Johnson [dir.], *Manoel de Oliveira*, Urbana, University of Illinois Press, 2007, p. 153).

— Guerra est à la fois dramaturge, scénariste et metteur en scène — est bien le signe que le créateur portugais a acquis la réputation d'avoir franchi les frontières des deux arts de la représentation.

À la suite de la commande du moyen-métrage documentaire *Nice... à propos de Jean Vigo* (1983), l'internationalisation de l'œuvre d'Oliveira sera réellement atteinte grâce à la démesure du *Soulier de satin*¹⁵. Oliveira établira, par le moyen de ce film, un dialogue avec l'auteur d'une pièce longtemps jugée *injouable*, dont les mises en scène, du moins celles du texte intégral, demeurent exceptionnelles¹⁶. La mise en scène d'Antoine Vitez ne voyant le jour qu'en 1987¹⁷, deux ans après la sortie du film du réalisateur portugais, on peut considérer que ce dernier avait finalement levé le tabou de l'irreprésentabilité de la pièce et permis ainsi sa représentation sur des scènes de théâtre¹⁸.

Dans la monographie *Manoel de Oliveira* dirigée par Jacques Parsi et éditée à l'occasion de la rétrospective intégrale de l'œuvre du réalisateur (tenue au Centre Pompidou, à Paris, en 2001 et en 2002), il est dit judicieusement : « On peut se demander si, au lieu d'adapter, comme on le dit couramment, *Le Soulier de satin* au cinéma, la démarche n'a pas été plutôt d'adapter le cinéma au *Soulier de satin*¹⁹. » En effet, l'osmose entre les deux langages, dans ce film, semble parfaite : d'emblée, on y voit un long travelling montrant l'entrée du public dans une salle de théâtre, puis la caméra se déplace vers une loge royale, où se trouvent des acteurs en costumes

15 Le réalisateur recevra, au Festival international du film de Venise, en 1985, un Lion d'or spécial pour *Le Soulier de satin* et pour l'ensemble de son œuvre. Alors que celle-ci est découverte par un large public de cinéphiles en dehors des frontières du Portugal, les films du cinéaste attirent paradoxalement, dans son pays d'origine, une audience limitée. Le fait que *Le Soulier de satin* n'ait jamais été distribué dans les salles portugaises est, d'ailleurs, assez révélateur.

16 Du vivant de Claudel, seule une version courte de la pièce signée par l'auteur lui-même sera mise en scène par Jean-Louis Barrault à la Comédie-Française, en 1943.

17 Antoine Vitez note dans son journal de bord : « 5 mai. Achevé le premier filage du spectacle en salle de répétition. Durée 9 h 30 sans les entractes. Nous avons pu mesurer physiquement sur nous-mêmes l'effort que nous attendons du spectateur » (Antoine Vitez, *Le Soulier de satin. Paul Claudel. Antoine Vitez. Journal de bord*, édition établie par Éloi Recoing, Paris, Éditions Le Monde, 1991, p. 76).

18 Le metteur en scène français Olivier Py se confrontera également à la pièce, dont il donnera une mise en scène intégrale, d'abord à Orléans, puis à Paris, en 2003. Il reprendra et affinera cette dernière en 2009. Filmée en mars 2009 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, une édition du spectacle sur disque DVD permet de juger de la réussite du projet (Vitold Krysinsky, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel, mise en scène d'Olivier Py, quatre disques DVD, Paris, Copat / Arte, 2009). Dans le premier disque, au cours d'un entretien de vingt-quatre minutes qu'il accorde à Philippe Jousserand, Py affirme qu'il a vu le film d'Oliveira après avoir découvert la pièce *Le Soulier de satin* à l'adolescence, bouleversé par la langue de Claudel. Le film a alors profondément impressionné le metteur en scène puisqu'il s'est rendu compte, en le regardant, que la « pièce était aussi jouable » dans son intégralité.

19 Jacques Parsi (dir.), *Manoel de Oliveira*, Paris / Milan, Centre Pompidou / Mazzotta, 2001, p. 44. Cette formule sera très souvent reprise par la critique. Il l'utilise, par exemple, plus récemment dans un entretien qui a été filmé pour l'édition du film en disque DVD, datant de 2012 (voir Manoel de Oliveira [réalis.], *Le Soulier de satin*, d'après la pièce de Paul Claudel, trois disques DVD, Paris, La Vie est Belle Films Associés, 2012).

du XVI^e ou du XVII^e siècle. Après les trois coups rituels, le rideau de scène se lève, laissant apercevoir un écran de cinéma.

Datant de 1985, l'adaptation de la pièce de Claudel est exemplaire du processus de création oliveirien, qui mélange deux langages pour aboutir à une conception très personnelle du « théâtre au cinéma ». En un raccourci, le cinéaste associe les origines théâtrales de son film, que rappelle son ouverture, et l'aboutissement d'un parcours cinématographique, qu'évoque la clôture du film, et ce, avec une technique et une grammaire qui lui sont propres. Comme le signale lui-même Oliveira :

Cela pourrait être comme un documentaire sur les spectateurs qui entrent dans la salle, puis une vision directe du dispositif de projection de la représentation enregistrée. C'est-à-dire le cinéma mis sur la scène. Nous pénétrons dans le théâtre et sortons à la fin par le studio de cinéma²⁰.

Le film opère un retour aux primitifs du cinéma qui utilisaient les tableaux vivants et revisite du même coup le théâtre non illusionniste qui mise sur la perspective dans les salles à l'italienne.

Le premier plan-séquence du *Soulier de satin* permet de découvrir une salle du Théâtre national de São Carlos, situé à Lisbonne, un établissement qui n'est pas à proprement parler identifié dans le film. Un acteur claudicant²¹, impeccablement habillé en costume noir et cravate, fait les cent pas avant l'entrée du public, dont on distingue les ombres à travers les voilages de portes vitrées. Ce personnage prononce alors des paroles, tirées du préambule de la pièce de Claudel, qui servent également de didascalie : « L'ordre est le plaisir de la raison : mais le désordre est le délice de l'imagination²². » Cet acteur, qui interprète dans le film le rôle d'un « contrôleur²³ », terme employé par Oliveira, profère alors les paroles dites par l'Annoncier dans la pièce de Claudel, mais selon un ordre différent : « Le pire n'est pas toujours sûr. *Le Soulier de satin*. Action espagnole en quatre journées de Paul Claudel²⁴. » Oliveira dissocie ainsi, du point de vue de la signification de l'acte auctorial, l'action d'un agent externe, contrôleur de théâtre ou régisseur, de celle d'un personnage interne à la pièce, l'Annoncier, qui opérait chez Claudel. De plus, le réalisateur condense,

20 Antoine de Baecque et Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, op. cit., p. 76.

21 Le motif de la claudication est également présent chez le personnage d'Éma dans *Val Abraham* (1993), un film d'Oliveira qui adapte une variation romanesque de *Madame Bovary* de Flaubert, variation écrite par Agustina Bessa-Luís.

22 Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, Paris, Gallimard (Folio), 2000, p. 12. Le scénario original du film prévoyait une solution différente : « Entre dans le champ un tableau porté par deux grooms, qui s'arrêtent devant la CAMÉRA. Sur le tableau, nous pouvons lire : "L'ordre est le plaisir [...] de l'imagination" » (Manoel de Oliveira, *Le Soulier de satin*, « *Adaptação e Planificação de Manoel de Oliveira* » [selon la mention manuscrite apposée sur le découpage du film], commencé à Porto le 30 août 1982, achevé le 18 novembre de cette même année, montage de pages de l'édition Folio de la pièce et du scénario tapé à la machine, p. 2). Une copie de ce scénario original est conservée à la Cinémathèque de Lisbonne.

23 *Id.*

24 *Id.* Le découpage de 1982 conservait l'ordre des constituants de l'énoncé, ajoutant, comme dans la version filmée, le nom de l'auteur de la pièce.

dans le film, l'extrait que nous venons de citer et l'adjoind à la didascalie qui met la première journée de l'intrigue en contexte :

La scène de ce drame est le monde et plus spécialement l'Espagne à la fin du XVI^e, à moins que ce ne soit le commencement du XVII^e siècle. L'Auteur s'est permis de comprimer les pays et les époques, de même qu'à la distance voulue plusieurs lignes de montagnes séparées ne sont qu'un seul horizon.

Encore un petit coup de trompette²⁵.

L'indication qui vient ensuite dans le texte de Claudel (« *Le rideau se lève*²⁶. ») est remplacée par l'entrée d'une foule de spectateurs dans la salle, cette entrée inscrivant le public dans le temps et dans l'espace de la représentation. Pendant le début du film, la caméra, mobile, immerge le cinéma dans l'enceinte même du théâtre : les spectateurs entrent, semblent se diriger droit vers la caméra, traversent le hall d'entrée et s'installent dans la salle. Pendant ce temps, l'appareil les accompagne, puis les précède, en un travelling arrière, jusqu'à la fosse d'orchestre, d'où provient le son d'instruments que l'on accorde. Finalement, un mouvement ascendant de la caméra révèle la loge royale, où se tiennent, figés, les acteurs en costumes d'époque. Le cadre, tout en dorures, qui borde la loge renforce l'impression qu'il s'agit d'un tableau du XVII^e siècle²⁷. Dans ce théâtre à l'italienne qui n'est autre que l'Opéra de Lisbonne, le Théâtre national de São Carlos, la mémoire des lieux fait en sorte que le spectacle se tient aussi bien sur scène que dans la salle, devenue espace de représentation. Cette confusion inaugurale de l'espace scénique préfigure, en quelque sorte, l'effacement, voulu par le réalisateur, de la frontière qui sépare le théâtre du cinéma. Les acteurs deviennent public ; ils sont dans la position de spectateurs qui découvriront une pièce filmée dont ils sont les protagonistes et qui sera projetée en avant-première. De même, le statut de ces personnages est assez incertain puisque l'on ne sait s'il s'agit de réels spectateurs ou de figurants²⁸.

25 Le découpage initial du scénario prévoyait que cette didascalie serait prononcée par l'Annoncier (voir Manoel de Oliveira, *Le Soulier de satin*, « *Adaptação e Planificação de Manoel de Oliveira* », *op. cit.*, p. 4).

26 Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, p. 13.

27 Le scénario signale, à propos de l'Annoncier, qu'il s'agit d'un « homme barbu, vêtu à la Vélasquez » (Manoel de Oliveira, *Le Soulier de satin*, « *Adaptação e Planificação de Manoel de Oliveira* », *op. cit.*, p. 4). Cette image, visuellement très forte, servira d'ailleurs à illustrer la récente édition française du disque DVD du film (édition de 2012).

28 Ce subterfuge a aussi été utilisé par le réalisateur autrichien Michael Sturminger dans son film *Casanova Variations*, présenté au Festival de Cannes en 2014. Le protagoniste de cette œuvre était interprété par John Malkovich. Les déclarations faites par l'acteur américain lors d'une conférence de presse, qui s'est tenue à Lisbonne le 26 juillet 2013, sont assez intéressantes dans la mesure où elles vont dans le sens d'une abolition de la frontière séparant le théâtre et le cinéma : « Je n'ai jamais vu une grande différence entre jouer sur une scène ou dans un film. Ce qui est différent est le processus. Le théâtre est quelque chose d'organique, de vivant. Le cinéma, c'est autre chose, une représentation, une approche de quelque chose de vivant » (Rita Silva Freire, « John Malkovich e Maria João Bastos contracenam em "As Variações de Giacomo", filmado em Lisboa », *Sol*, 26 juillet 2013 ; je traduis). Le film tourné au Portugal, notamment dans une salle du Théâtre national de São Carlos, et produit par Paulo Branco, producteur du *Soulier de satin* et d'une partie

Après l'entrée des spectateurs dans la salle et la découverte des acteurs de la pièce dans la loge royale, l'Annoncier vient sur scène pour demander le silence — terme qui, en lui-même, relève également du lexique du tournage. Le personnage muni d'une canne frappe les trois coups. Le lever de rideau dévoile alors à gauche un élément de décor, un cyclorama au fond et un écran occupant la partie droite de la scène, dont les couleurs bleutées semblent se fondre. Bien avant que les signes visibles du lieu théâtral ne disparaissent au profit du point de vue de la caméra, le cinéma, dans la matérialité de la projection et de sa diffusion, est sur scène, *in praesentia*.

Dans la pièce de Claudel, la tirade de l'Annoncier est parsemée de déictiques destinés à des interlocuteurs identifiés comme « mes frères²⁹ », devenus dans la mise en scène d'Oliveira les spectateurs eux-mêmes, auxquels s'adressent directement le personnage, désignant d'un geste : « ce point de l'Océan Atlantique » ; « ici l'épave d'un navire démâté » ; « ces canons culbutés » ; « ces écoutes ouvertes³⁰ ». Remplaçant l'œil d'un spectateur mobile qui se serait déplacé dans les travées, l'objectif de la caméra suit les gestes, le mouvement de la canne, s'approche, par un effet de zoom, de l'écran sur lequel est projeté la représentation de l'épave. On entend, en sourdine, le bruit d'un projecteur. Après un fondu au noir et un roulement de tambours, l'image d'un père jésuite, interprété par Luís Miguel Cintra³¹, envahit le champ de l'image : l'espace du théâtre bascule vers une théâtralité cinématographique. Le prêtre, attaché au mât de l'épave, profère une longue tirade, entrecoupée de plans qui nous permettent de voir les spectateurs, plongés dans une attitude concentrée. Sur eux se trouve réfléchi la lumière scintillante de la projection. Cette image du public, réverbérant une projection ayant lieu dans la salle d'un théâtre lyrique, participe visuellement de l'interpénétration transmédiatique du cinéma et du théâtre chère au cinéaste.

Après cette tirade ancrée dans le répertoire théâtral surgissent, sur fond rouge, un intertitre³², composé d'un proverbe portugais et d'une citation de saint Augustin,

substantielle de l'œuvre d'Oliveira, est un objet hybride créé à partir d'un spectacle de théâtre et d'opéra, *The Giacomo Variations*. La tournée mondiale de celui-ci a connu un succès retentissant, notamment au Canada. Simple coïncidence ou réminiscence du *Soulier de satin*, le film présente des spectateurs entrant dans le Théâtre national de São Carlos, joués par des figurants vêtus de costumes issus de notre époque, alors que sur scène et dans la loge royale se tiennent des acteurs en habits du XVIII^e siècle.

29 Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, p. 17.

30 *Id.*

31 Depuis la réalisation du *Soulier de satin*, le comédien et metteur en scène Luís Miguel Cintra est devenu un acteur essentiel dans les films de Manoel de Oliveira. Dans les années 1970, Cintra avait fondé Cornucopia, un théâtre indépendant de Lisbonne, qui existe toujours.

32 Le scénario original du film, « achevé [...] le 18 novembre 1982 » selon la mention figurant sur sa dernière page, affiche le terme « carton », et non « intertitre », pour désigner les informations écrites sur fond rouge qui introduisent certaines scènes de la pièce et qui mettent l'action en contexte. Ces cartons reprennent souvent des didascalies locatives utilisées par Claudel. Ils contribuent à créer des respirations, des silences, à l'intérieur d'un film long d'environ sept heures. Ce procédé s'apparente à une pratique employée dans les films muets pour fournir des informations écrites au spectateur. La présence de ces fragments de didascalies dans le film d'Oliveira force son rapprochement avec le texte

puis la reproduction d'un tableau représentant le roi portugais Sébastien, puis le roi Philippe II d'Espagne, avec des commentaires historiques en surimpression. Ceux-ci portent sur la perte de la souveraineté subie par le Portugal au profit de la couronne espagnole. Après ces intertitres, nous assistons aussitôt à un prêche prononcé en portugais dans une église baroque. Un mouvement de caméra nous permet de voir les fidèles, puis un travelling avant nous montre la chaire où se trouve le prêtre, ce qui signale le langage cinématographique. Toutefois, le prêche et la voix qui le déclame ne sont pas sans rappeler le théâtre, les fidèles, filmés de côté ou de dos, remplissant le rôle de spectateurs.

Cet exemple nous permet d'observer comment, de façon incessante, Oliveira va d'un langage à l'autre, déstabilise le regard du spectateur qui est pris dans un vertige, ne sachant plus où il se trouve ni à quelle esthétique il est confronté : représentation théâtrale captée par une ou par plusieurs caméras, pièce filmée diffusée sur la scène d'un théâtre, lyrique de surcroît, simple film, montage d'éléments hétéroclites ou hybridation mêlant théâtre, cinéma et textes divers. Qui plus est, alors qu'il croyait voir un film en français, dont le texte n'aurait été que de Claudel, le spectateur se trouve soudain à entendre des sermons proférés en portugais par deux prêtres absents de la pièce du dramaturge français³³.

Au début de la deuxième journée, scène II de la pièce, surgit le personnage de l'Irrépressible. Tel l'Annoncier, il assume la présence d'un public, auquel il fait allusion quand il s'adresse aux « machinistes³⁴ », un terme employé dans la didascalie du texte claudélien : « Allons, manants, le public s'impatiente ! ». Plus loin, dans cette même tirade, il commente le terme qu'il vient d'employer : « *Manants* est bien théâtre³⁵ ». Cette précision sur l'acte d'énonciation et sur l'instance de discours est détournée par le réalisateur à son profit. En effet, à ce texte initial, Oliveira ajoute une réplique, qui affirme l'équivalence des deux arts de la représentation : « Théâtre, cinéma, cinéma, théâtre, tout ça c'est la même chose³⁶. » S'agissant de l'unique ajout en

dramatique, avec une forme hybride qui se situerait entre théâtre et cinéma. Ce procédé cinématographique contrarie le vœu que Claudel manifesta lui-même au début de sa pièce : « Il est essentiel que les tableaux se suivent sans la moindre interruption » (Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, p. 11). Cependant, comme le remarque Charles Tesson à propos de l'adaptation d'Oliveira, ce dernier « a recours au plan-séquence, ne serait-ce que pour retrouver l'unité temporelle de la scène, sans tricher » (Charles Tesson, *Théâtre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / Sceren CNDP, 2007, p. 40).

33 Ces sermons ont été filmés dans des lieux de culte réels, l'église de Castelo de Vide et la cathédrale de Lisbonne, comme l'indique le scénario (Manoel de Oliveira, *Le Soulier de satin*, « *Adaptação e Planificação de Manoel de Oliveira* », *op. cit.*). Ces deux séquences, les seules qui n'aient pas été tournées à l'intérieur d'un théâtre ou dans un studio de cinéma, renforcent l'étrangeté du film.

34 La didascalie mentionne qu'« apparaît, parmi les machinistes, l'Irrépressible » (Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, p. 126).

35 *Ibid.*, p. 127.

36 Manoel de Oliveira, *Le Soulier de satin*, « *Adaptação e Planificação de Manoel de Oliveira* », *op. cit.*, p. 72. La différence ontologique se trouve ainsi résorbée en proposant une circularité entre les deux arts où il devient malaisé d'établir des frontières. La postface de Marguerite Chabrol à l'ouvrage qu'elle a codirigé, *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, signale l'ambivalence des notions qui s'appliquent aux deux arts : « [L]es notions mêmes

français que le réalisateur apporte au texte de Claudel — puisqu'ils sont en portugais, les deux sermons dont nous avons parlé se détachent du reste —, cette remarque prend, de ce fait, une sursignification supplémentaire, de valeur programmatique. En relevant l'égalité des deux arts, cet ajout attire l'attention sur les différences existant entre eux : théâtre et cinéma sont deux arts de la représentation de la vie, le premier étant d'ordre matériel, le second d'ordre immatériel³⁷. Les machinistes, en bleus de travail, interviennent dans cette même scène pour transporter des câbles, puis un projecteur, et pour déplacer un miroir. Cet élément de décor, non présent dans la pièce, revêt ici une dimension toute symbolique. Il souligne le fait que le film, sans correspondre au réel, à son *continuum* historique, représente la réalité sous la forme d'une intrigue. Ce détail scénographique nous rappelle, en plus, que l'œuvre d'Oliveira n'est pas à proprement parler une pièce de théâtre, mais son reflet, capté par une caméra ; qu'elle n'est pas non plus le texte intégral de Claudel, mais toujours son reflet, retravaillé par Oliveira et par son conseiller littéraire, Jacques Parsi. Bien que la didascalie indique la présence d'une musique qui « imite le bruit d'un tapis qu'on bat³⁸ », nul effet mimétique chez Oliveira : le réalisateur emploie plutôt un musicien en costume d'époque, qui joue du tambour pendant qu'intervient l'Irrépressible. Celui-ci est devenu une sorte de bateleur qui signale les entrées et les sorties, mais qui, également, installe personnages et décors. Il redouble ainsi le rôle de l'auteur/metteur-en-scène/réalisateur. Il est, de façon *irrépressible*, celui qui s'introduit dans le rouage bien rodé du théâtre, ou de la scène réaliste, voire naturaliste, pour en dénoncer le caractère d'artefact ; il est l'imagination débridée de l'auteur ; il s'échappe du texte « comme un gaz par-dessous la porte³⁹ ». Tout de suite après, l'Irrépressible précise : « [J]e détonne au milieu de la pièce⁴⁰. » Pour parler de cet élément détonnant, de ce contraste entre discours sérieux et caractère bouffon, Claudel emploie le terme « clown⁴¹ ». Ce personnage, (sur)joué dans le film sur un mode histrionique et truculent⁴², introduit le ton de la farce, du théâtre

de théâtralité ou de cinématographicité sont toutes relatives et désignent pour beaucoup d'objets une circulation d'influences, des échanges réciproques et un mouvement d'aller et retour, plutôt que des emprunts unilatéraux » (Marguerite Chabrol, « Postface », dans Thiphaine Karsenti [dir.], *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 236).

37 Le réalisateur parle des différences entre les deux arts en abordant justement *Le Soulier de satin* dans l'entretien qu'il accorde à Antoine de Baecque et Jacques Parsi dans *Conversations avec Manoel de Oliveira*. Il y affirme notamment : « Le théâtre est matière vive ; il est physique, il est présent. Le cinéma est le fantôme de cette matière, de la réalité physique, plus réel toutefois que la réalité elle-même, dans la mesure où celle-ci, puisqu'elle est éphémère, nous échappe à chaque instant, tandis que le cinéma, bien qu'impalpable et immatériel, l'emprisonne pour un certain temps, à défaut de toujours » (Antoine de Baecque et Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, op. cit., p. 74).

38 Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, op. cit., p. 126.

39 *Ibid.*, p. 127.

40 *Id.*

41 *Ibid.*, p. 126.

42 Il est le « cabotin » dénué du sens péjoratif que l'on donne usuellement à ce terme qui a, comme le signale une entrée du *Dictionnaire critique de l'acteur*, été revalorisé par Meyerhold : « À ses yeux [du metteur en scène russe], le cabotin est une forme exaspérée

de foire, à l'intérieur même du cinéma. Tandis que l'Irrépressible poursuit sa tirade (« Nous ne sommes plus à Cadix, nous sommes dans la Sierra Quelquechose, au milieu d'une de ces belles forêts qui ont fait la célébrité de la Catalogne⁴³ »), une toile peinte, qui représente en un style naïf un château sur un sommet, glisse derrière l'acteur, de la gauche vers la droite. Les mouvements de caméra, en un plan qui dure approximativement dix minutes, permettent de quitter des yeux ce nouveau décor et d'embrasser à nouveau le lieu précédent. Ils créent ainsi de multiples scènes, sur lesquelles évolue le personnage, puis permettent de passer de l'une à l'autre, mettant de la sorte l'action en abyme. Comme s'il était un « magnétiseur⁴⁴ », un terme qui a d'ailleurs été employé par Claudel, l'Irrépressible congédie Doña Honoria, un personnage arrivé sur scène avant qu'il n'y ait été appelé, puis va chercher une Doña Prouhèze hiératique. L'Irrépressible devient dans le film, comme dans la pièce, une sorte de régisseur qui règle entrées et sorties des acteurs. « Approchez, maintenant, Honoria ! C'est le moment de vous montrer⁴⁵ », dit-il. Aussitôt, il fait apparaître le personnage dans le champ de la caméra, qui révèle en même temps un projecteur de cinéma. Il procède de la même façon avec les techniciens qu'il dirige ; comme l'écrivent Claudel, puis Oliveira, qui reprend une didascalie du dramaturge : « [Il] fait signe aux machinistes qui dressent un cadre de fenêtre sur lequel les deux femmes viennent s'accouder un moment⁴⁶. » L'Irrépressible est ainsi, le temps d'une scène, le substitut du réalisateur.

de théâtralité que la culture occidentale a injustement méprisée (ou qu'elle a détournée vers le théâtre de boulevard). Retourner aux sources du théâtre, c'est donc renouer avec ces figures populaires (et positives) que sont l'histriion, le bonimenteur et le cabotin » (Gérard-Denis Farcy, « Cabotin [théâtre] », dans Vincent Amiel, Gérard Denis-Farcy, Sophie Lucet *et al.* [dir.], *Dictionnaire critique de l'acteur. Théâtre et cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 42).

43 Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, p. 127.

44 *Ibid.*, p. 129.

45 *Ibid.*, p. 130.

46 Cette information est présente aussi bien dans une didascalie du texte de Claudel (*ibid.*, p. 130) que dans le scénario du *Soulier de satin* (Manoel de Oliveira, *Le Soulier de satin*, « *Adaptação e Planificação de Manoel de Oliveira* », *op. cit.*, p. 74).



Plan du film Le Soulier de satin où l'on voit le personnage de Doña Honoria qui entre dans le champ de la caméra⁴⁷

L'avant-dernière scène composant la deuxième journée lors de laquelle se déroule l'intrigue, la scène XIII, s'intitule « L'ombre double ». Elle correspond à un épisode essentiel, pour ne pas dire central, qui pourrait servir de clé pour interpréter l'ensemble de la pièce. Une didascalie y mentionne simplement, à propos de la forme qui devrait apparaître dans la pièce, qu'il s'agit de « l'ombre double d'un homme avec une femme que l'on voit projetée sur un écran au fond de la scène⁴⁸ ». Lors de cet épisode, qui survient dans la seconde partie du film, Oliveira remplace l'image projetée, que l'on retrouvait sur scène, par des ombres chinoises. D'après le contour des costumes, des corps et des visages, le spectateur peut reconnaître en elles les silhouettes de Rodrigue et de Doña Prouhèze. D'abord placées côte à côte, puis face à face, ces ombres finissent par se fondre en un mouvement qui accompagne visuellement le texte de Claudel :

Mais moi, de qui dira-t-on que je suis l'ombre ? Non pas de cet homme ou de cette femme séparés,
Mais de tous les deux à la fois qui l'un dans l'autre en moi se sont submergés
En cet être nouveau fait de noirceur informe⁴⁹.

47 Manoel de Oliveira (réalis.), *Le Soulier de satin*, *op. cit.*

48 Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, p. 203.

49 *Id.*



L'ombre double dans le film Le Soulier de satin (deuxième journée, scène XIII)⁵⁰

L'intérêt que manifeste Oliveira vis-à-vis de cette scène fondamentale tient au fait qu'il perçoit une parenté entre sa « tétralogie des amours frustrés⁵¹ » et la pièce de Claudel. Il s'en explique, d'ailleurs, dans les *Conversations* qu'il a avec Antoine de Baecque et Jacques Parsi. En effet, le réalisateur y observe des similitudes entre ses œuvres précédentes et *Le Soulier de satin*, qui traduisent, dans l'ensemble, « la difficulté que rencontrent l'homme et la femme à se retrouver de façon absolue⁵² ». La fusion que vivent les deux amants par l'intermédiaire de leur ombre est également rendue par la mise en scène d'Oliveira puisque le dialogue de l'ombre double y est prononcé simultanément par deux voix, féminine et masculine, qui se fondent ensemble tandis que les acteurs parlent.

La fidélité dont le réalisateur fait preuve à l'égard de la scène de l'ombre double se manifeste par le respect de la didascalie indiquant une sorte de fondu cinématographique : « L'ombre disparaît et l'écran n'est plus occupé pendant toute la durée de cette scène que par une palme de plus en plus indistincte et qui remue faiblement⁵³. » Ce plan est d'une importance absolue puisqu'il assure une transition avec la scène suivante, intitulée « La lune ». Dans la version écourtée de la pièce, Jean-Louis Barrault avait rejeté celle-ci, au désespoir de l'auteur, sous prétexte qu'elle serait difficilement représentable. Dans *Rêve et réalité dans Le Soulier de satin*, Bernard Hue consacre un chapitre à la « scène de l'ombre double ». Il y évoque les

50 Manoel de Oliveira (réalis.), *Le Soulier de satin*, *op. cit.*

51 Celle-ci regroupe les quatre films que sont *Le Passé et le Présent*, *Benilde ou la Vierge Mère*, *Amour de perdition* et *Francisca*.

52 Antoine de Baecque et Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, *op. cit.*, p. 77.

53 Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, *op. cit.*, p. 204.

malentendus ayant eu lieu entre l'auteur de la pièce et son metteur en scène. On apprend, dans le texte de Hue, qu'expliquant à Jean-Louis Barrault l'importance de rendre cette scène de façon poétique, Claudel considérait, quarante-cinq ans avant que ne soit réalisée l'adaptation de Manoel de Oliveira, que seul le cinéma serait en mesure de restituer au mieux cet épisode⁵⁴. La mise en scène de Barrault, créée en 1943 pour la Comédie-Française, n'intégrera aucune des suggestions émises par Claudel. Lors d'entretiens enregistrés à Brangues en février et en mars 1944, ce dernier revient sur le fait que des procédés cinématographiques adaptés au théâtre auraient pu résoudre les difficultés que présentait cette scène.

Le cinéma d'Oliveira évoque des modèles primitifs⁵⁵, dans lesquels le septième art était encore proche parent du spectacle forain, du théâtre de rue, monté sur des tréteaux ou en salle, avec ses machines et ses illusions. En effet, de par la présence qu'on y voit de la lune qui porte, en son centre, le visage de Marie-Christine Barrault (cette image apparaît à la fin de la seconde journée constituant l'intrigue), l'adaptation du réalisateur n'est pas sans faire allusion à l'émerveillement que suscitait la fantaisie, inaugurale, qu'est *Le Voyage dans la lune*⁵⁶ de Georges Méliès. Contrairement au théâtre, où il est possible de travailler *avec* les acteurs et de reprendre le texte jusqu'à ce qu'on obtienne l'effet voulu, le cinéma est confronté à des problèmes (disponibilité des acteurs et coûts) qui rendent parfois la complète collaboration impossible⁵⁷, comme l'explique le cinéaste portugais⁵⁸. Cependant, il n'est pas rare qu'il travaille individuellement avec des acteurs qui proviennent du milieu du théâtre, avec Marie-Christine Barrault notamment. Rapportés par Antoine de Baecque et Jacques Parsi, les propos que tient Oliveira au sujet de cette préparation et de la prise de vues illustrent bien ce qu'il attend des comédiens :

À la première répétition, hors du décor, elle s'était laissé aller à l'émotion et je lui ai dit : « Non, retenez votre émotion. C'est le spectateur qui doit être ému. Ne perdez pas la domination sur vous-même sinon vous le trompez. L'émotion que vous avez, ce n'est pas important. L'important, c'est l'émotion que vous transmettez ». Elle a repris avec une concentration énorme et elle a dit le texte d'une façon extraordinaire. Elle était sur un praticable derrière un décor et passait

54 « Des personnages réels me semblent bien mastocs et bien massifs. Le cinéma seul nous donnerait la poésie nécessaire » (Paul Claudel, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1958, t. 12, p. 550, cité dans Bernard Hue, *Rêve et réalité dans Le Soulier de satin*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 40).

55 Selon Mathias Lavin, le lien entre le film et le cinéma ne serait qu'un leurre, ou plutôt, selon les mots de l'auteur, il y aurait une « certaine mauvaise foi dans cette convergence supposée entre la production de la théâtralité et la référence au cinéma des premiers temps » (Mathias Lavin, *La Parole et le Lieu*, op. cit., p. 161). À en croire les propos que tient Manoel de Oliveira dans l'entretien qu'il a accordé à Jacques Parsi les 3 et 5 novembre 1987, ce retour serait dû à une certaine fatigue du cinéma : « C'est une réaction contre un type de cinéma devenu trop technique », dit-il (Jacques Parsi [dir.], *Manoel de Oliveira*, op. cit., p. 88).

56 George Méliès (réalis.), *Le Voyage dans la lune*, Paris, Star-Film, 1902.

57 Il serait impensable, au cinéma, de procéder à une répétition générale ou à une « couturière », comme c'est notamment l'usage à la Comédie-Française.

58 Ainsi en a-t-il été de Catherine Deneuve, pressentie pour *Le Passé et le Présent* (1971), dont la participation avait été jugée impossible par Truffaut contacté par Cunha Telles, réalisateur et producteur ami d'Oliveira.

juste la tête au travers de la toile peinte. À la fin de la prise j'ai quitté la caméra pour la féliciter, derrière le décor. Elle pleurait de tension nerveuse⁵⁹.



*La lune dans le film Le Soulier de satin (deuxième journée, scène XIV)*⁶⁰

Cette quête d'impassibilité, ou du moins de retenue, dans laquelle s'engage l'acteur afin de mieux susciter l'émotion des spectateurs est une constante dans nombre de mises en scène contemporaines, comme celles de Robert Lepage. Dans son essai « Entre théâtre et cinéma. Le jeu chez Robert Lepage », Josette Féral propose un bref historique. Celui-ci démontre que, de Meyerhold à Wilson et Kantor, le milieu dramatique a toujours fait preuve d'une défiance à l'égard de l'expression de l'émotion sur scène, défiance qui n'est pas sans rappeler les conseils prodigués à Marie-Christine Barrault⁶¹. Selon Féral, Robert Lepage se trouve donc dans le sillon d'une longue lignée de théoriciens et de praticiens du théâtre. Ainsi, il n'est pas étonnant qu'il s'inscrive en plus, de ce point de vue, dans la mouvance de pratiques actuelles qui affirment que l'artiste ne doit pas rechercher l'émotion, car celle-ci relève du spectateur, et non de l'acteur. Comme le dit Lepage, il faut travailler à émouvoir et non à être ému⁶². Toujours selon cette chercheuse, par cette vision du jeu du comédien de théâtre, Lepage rapproche celui-ci des « acteurs de cinéma

59 Antoine de Baecque et Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, *op. cit.*, p. 110-111.

60 Manoel de Oliveira (réalis.), *Le Soulier de satin*, *op. cit.*

61 *Id.*

62 Propos de Robert Lepage cités par Bernard Gilbert et Patrick Caux, dans *Ex-machina : chantiers d'écriture scénique*, Québec, Septentrion, 2007, p. 40, repris par Josette Féral, « Entre théâtre et cinéma. Le jeu chez Robert Lepage », dans Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti (dir.), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, *op. cit.*, p. 59.

travaillant non à ressentir les émotions de leurs personnages mais à les exprimer par des actions⁶³ ».

Oliveira ne voit pas, quant à lui, de dichotomie fondamentale opposant les acteurs de cinéma et de théâtre. Selon lui, aucun d'eux n'a à travailler au moyen du faire-semblant, ou du vraisemblable, en s'appuyant sur un jeu de type réaliste qui réunirait les enseignements du Théâtre d'art de Moscou et ceux de l'Actors Studio. Le jeu des acteurs sera donc visible et participera du projet oliveirien : celui d'une mise en évidence d'un regard subjectif, d'un point de vue matérialisé par une contention qui s'exprime, également, au moyen d'une alternance virtuose et rapide de plans courts. Philippe Tancelin parle, pour sa part, de « regard-témoin » : « Le témoin cinéaste n'enregistre pas seulement une représentation, il crée son événement ; le témoin-spectateur du film en reçoit les traces⁶⁴. » Ce même critique observe qu'une parenté lie entre eux la technique des « statues vivantes », mise au point par le Brésilien Augusto Boal, créateur du « théâtre de l'opprimé », et le cinéma d'Oliveira, où la représentation n'est pas dissociable de la présence de spectateurs devenus témoins. Ce spectateur témoin sera également présent dans le film suivant *Le Soulier de satin, Mon cas*. Ce dernier condensera d'ailleurs les réflexions oliveiriennes portant sur l'adaptation des pratiques du théâtre au cinéma, réflexions qui ont stimulé le réalisateur au fil de ce long et périlleux périple qu'a été la réalisation du *Soulier de satin*.

Au cours de cette étude, nous avons analysé l'effacement de certaines frontières entre théâtre et cinéma dans l'œuvre de Manoel de Oliveira. Nous avons constaté, par là, qu'il n'existe apparemment pas, à ses yeux, de différence fondamentale entre ces deux arts de la représentation. Aussi ne faut-il pas voir comme une simple provocation la tirade que le réalisateur ajoute au texte de Claudel (« Théâtre, cinéma, cinéma, théâtre, tout ça c'est la même chose »). Car il s'agit bien, plutôt, de l'affirmation d'une esthétique qui vise à constituer un objet hybride, transmédiat, qui sans cesser d'être du cinéma avec sa grammaire particulière, doit beaucoup au théâtre. Tout d'abord, comme nous l'avons mentionné, Oliveira a souvent recours à des acteurs qui ont une double expérience de la scène et de l'écran : de Michel Piccoli à Jeanne Moreau, en passant par Luís Miguel Cintra et Marie-Christine Barrault. Avec leur concours et sous la direction du réalisateur, ils vont renoncer à un jeu de type réaliste, à la mémoire affective et à l'émotion apparente qui influencent le théâtre et le cinéma depuis le développement des méthodes de Stanislavski et de Lee Strasberg. Marqué par une histoire du cinéma qu'il a découverte quand le film sonore n'existait pas encore, Oliveira empruntera des éléments au premier cinématographe, naïvement illusionniste, de Méliès : décors en carton-pâte, toiles peintes qui se déplacent derrière les acteurs et permettent ainsi de réaliser de longs plans-séquences dans *Le Soulier de satin* ; exagération du sur-jeu des acteurs dans *Mon cas*, dont la première partie tient plutôt du vaudeville que de la farce. L'esthétique oliveirienne, qui associe tous les arts de la représentation (théâtre, peinture, musique, danse), est néanmoins dominée par l'image filmée, par la focalisation qui permet, au moyen du

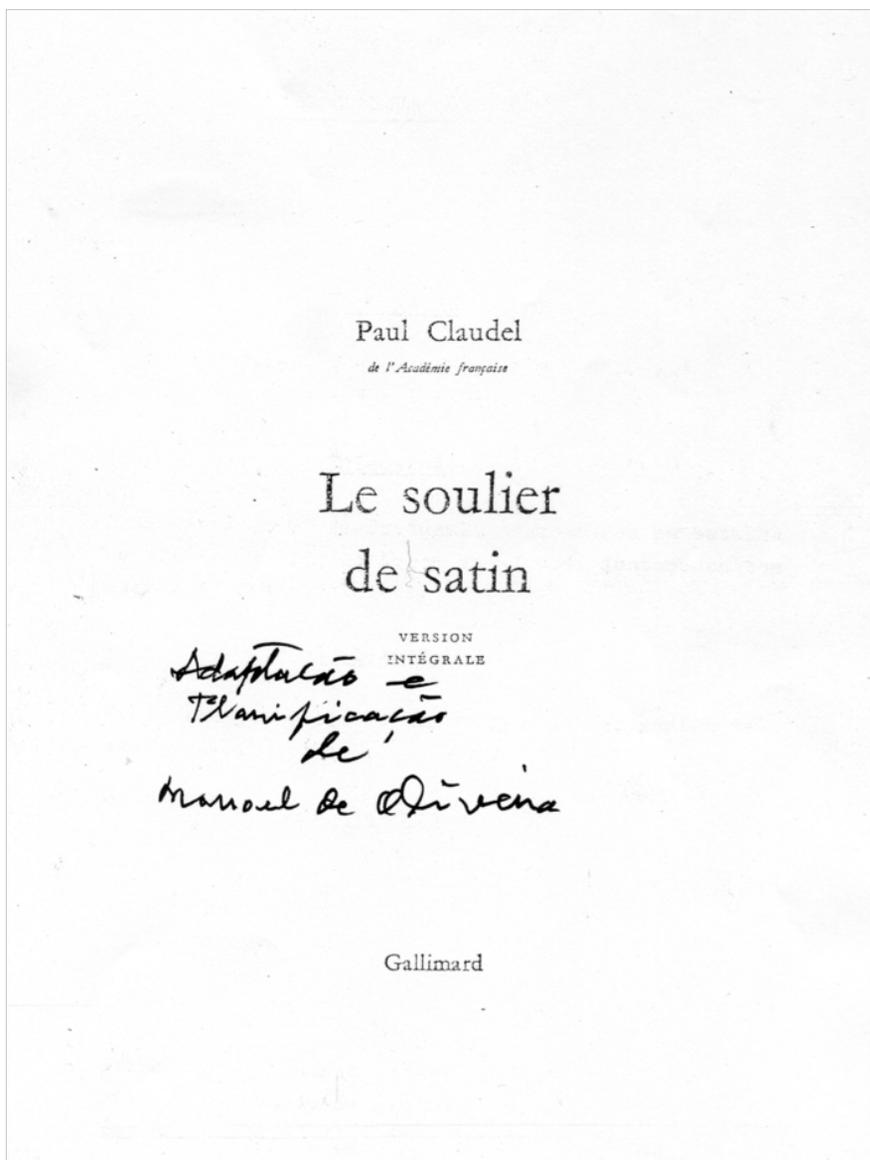
63 *Id.*

64 Philippe Tancelin, « Le regard évadé », dans Yann Lardeau, Philippe Tancelin et Jacques Parsi (dir.), *Manoel de Oliveira*, Paris, Éditions Dis Voir, 1988, p. 47.

plan, de tout exprimer, de tout montrer, de tout évoquer, mieux que ne le pourrait faire aucune autre forme artistique. Après tout, pour Oliveira, théâtre et cinéma ne sont peut-être pas la même chose.

Annexe 1

Page de garde du scénario original, ou du découpage, du film *Le Soulier de satin*



Annexe 2

Exemple de texte ajouté par le cinéaste à la pièce *Le Soulier de satin*

72

Allons, manants, le public s'impatiente! plus vite, je vous prie! houl sus! prst! presto! enlevez-moi çal débarrassez le plancher!
— Manants est bien théâtre.

Se tournant vers la CAMERA, il répète:

"Théâtre!... Cinéma, théâtre, cinéma... C'est tout la même chose.
j'aurais dû attendre ~~vous~~
~~vous~~. Mais je n'ai pas eu la patience de moisir dans cette loge où l'auteur me tient calfeutré. ~~vingt fois~~ l'habilleuse a paru à la porte et c'est toujours pour un autre que moi et je reste là à galoper sur place ma chaise devant la glace!
On se défie de mon ardeur, je mène les choses trop vite, en deux foulées nous serions au but et le public serait trop content!
C'est pourquoi l'auteur me tient en réserve, un en-cas si je puis dire, avec tout un peuple de figurants qui font un grand bruit de pieds dans les greniers de son imagination et dont vous ne verrez jamais la figure.
Mais moi on ne me contient pas si facilement, je suis comme un gaz par-dessous la porte et je détone au milieu de la pièce!
Attention, ça va marcher! je m'envole sur mon bidet magique!
(Il fait le geste de pédaler à toute vitesse sur une bicyclette invisible.)
Nous ne sommes plus à Cadix, nous sommes dans la Sierra Quelquechose, au milieu d'une de ces belles forêts qui ont fait la célébrité de la Catalogne.
Un pic, c'est là qu'est le château de Don Rodrigue; Don Rodrigue est ici, fort mal en point, sa blessure le chatouille, je crois bien qu'il va crever... Je me trompe, il guérira ou la pièce serait finie. Je vous présente la maman de Don Rodrigue.
(Entre Doña Honoria. L'Irrépressible, rugissant.)
Restez où vous êtes! attendez que j'aille vous chercher. Sacrebleu! qui vous a dit de venir? Sortez! sortez!
(Sort Doña Honoria.)
La maman de Don Rodrigue, Doña Quelquechose... Honoria vous va-t-il?
— Elle avait bien besoin d'entrer! j'allais justement vous faire son portrait.
C'est vexant, ce qui m'arrive. C'est pour cela que je n'ai pas pu être peintre. Mes personnages commençaient à exister tout à coup avant que je leur aie fendu l'œil. Regardez! je dessine Doña Honoria.
(Il dessine avec un bout de craie sur le dos du Régisseur.)
Eh bien, je ne lui aurai pas mis ses boucles d'oreilles qu'elle commencera à me tirer la langue et qu'elle se décollera du dos de cet employé comme Marguerite du crâne de Jupiter.
Quand je fais un chien je n'ai pas achevé la dessiner

Passent des hommes avec un décor de forêt surmontée d'un château. Ils traversent la scène sans s'arrêter et sortent.

Références

- AMIEL, Vincent, Gérard DENIS-FARCY, Sophie LUCET *et al.* (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur. Théâtre et cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- ANDRADE, Sérgio C. (réalis.), *Ao correr do tempo. Duas décadas com Manoel de Oliveira. Entrevistas, reportagens e outros trabalhos jornalísticos (1988-2008)*, disque DVD comprenant des entrevues inédites, Lisbonne, Portugália editora, 2008.
- BAECQUE, Antoine de et Jacques PARSI, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf (Septième art), 2011.
- CHABROL, Marguerite et Thiphaine KARSENTI (dir.), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- CLAUDEL, Paul, *Le Soulier de satin*, Paris, Gallimard (Folio), 2000.
- COISSAC, G.-Michel, *Histoire du cinématographe. De ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Éditions du « Cinéospe » / Librairie Gauthier-Villars & Cie, 1925.
- ESTÈVE, Michel et Jean A. GILI (dir.), *Manoel de Oliveira*, Caen, Lettres modernes Minard (Études cinématographiques), 2006.
- GILI, Jean A., « A Mental Conception of Cinema », dans Randal JOHNSON (dir.), *Manoel de Oliveira*, Urbana, University of Illinois Press, 2007, p. 141-154.
- HOFFERT, Yannick et Lucie KEMPF (dir.), *Le Théâtre au cinéma. Adaptation, transposition, hybridation*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010.
- HUE, Bernard, *Rêve et réalité dans Le Soulier de satin*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- LARDEAU, Yann, Philippe TANCELIN et Jacques PARSI, *Manoel de Oliveira*, Paris, Éditions Dis Voir, 1988.
- LAVIN, Mathias, *La Parole et le Lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- OLIVEIRA, Manoel de (réalis.), *Le Soulier de satin*, d'après la pièce de Paul Claudel, trois disques DVD, Paris, La Vie est Belle Films Associés, 2012.
- , *Manoel de Oliveira, 100 anos*, édition commémorative de vingt et un films, incluant des inédits et un livret de 132 p., Lisbonne, Zon Lusomundo, 2008.
- PARSI, Jacques (dir.), *Manoel de Oliveira*, édition publiée avec la collaboration de Simona Fina et de Roberta Turigliatto, Paris / Milan, Centre Pompidou / Mazzotta, 2011.
- , *Manoel de Oliveira*, Paris, Centre culturel Calouste Gulbenkian, 2002.
- PRETO, António (dir.), *Manoel de Oliveira. O cinema inventado à letra*, Porto, Fundação de Serralves / Jornal Público, 2008.
- TESSON, Charles, *Théâtre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / Sceren CNDP, 2007.
- VITEZ, Antoine, *Le Soulier de satin. Paul Claudel. Antoine Vitez. Journal de bord*, édition établie par Éloi Recoing, Paris, Éditions Le Monde, 1991.