

Entretien avec Teresa Villaverde

Marie-Claude Loiselle

Number 110, Spring 2002

Les cinémas du Portugal

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25149ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Loiselle, M.-C. (2002). Entretien avec Teresa Villaverde. *24 images*, (110), 22–23.

Entretien avec

TERESA VILLAVERDE

PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE*



Alexandre Pinto et Galatea Ranzi dans *Eau et sel* (2001).

24 IMAGES: *On a l'impression qu'avec Eau et sel (Água e Sal) vous atteignez un plus grand dépouillement formel que dans vos deux premiers films (Os Mutantes n'a malheureusement pas été présenté au Québec), comme si vous parveniez mieux que jamais à cerner le propos du film en y collant de très près pour aller à l'essentiel. Est-ce le sujet lui-même qui imposait ici cette plus grande épuration formelle ou cette épuration est-elle plutôt le résultat d'une démarche vers une certaine maturité esthétique?*

TERESA VILLAVERDE: Ce n'est pas facile pour moi de comparer *Eau et sel* à mes films précédents. Mais il y a une chose qui était très importante pour ce film, et peut-être moins pour les autres, c'est le rapport au temps et à l'espace. Ana, le personnage principal, est quelqu'un qui a une vision contemplative du monde. Elle choisit de s'installer dans un endroit donné parce qu'elle pense que cet endroit favorisera sa réflexion. La façon dont j'allais la filmer, elle, et filmer ce lieu devenait donc très importante. Je voulais que ce lieu soit lisse et calme visuellement, parce qu'il me semblait qu'Ana voyait les choses de cette manière. Ce n'est pas qu'au fond d'elle-même elle se sente lisse et calme, mais son regard sur ce qui l'entoure est comme ça. Et elle espère que cet endroit va lui apporter la paix intérieure à laquelle elle aspire. C'est le premier film où je n'utilise presque pas de gros plans. Je l'ai voulu ainsi parce qu'au début, ce que l'on perçoit du malaise d'Ana est quelque chose d'invisible. Ce malaise

nous est révélé progressivement, calmement, à mesure que le temps passe. Cela explique, je crois, pourquoi ici, je devais prêter une attention toute particulière à l'esthétique. Cela ne veut pas dire que je ne me préoccupais pas de toutes ces choses auparavant, mais dans mes autres longs métrages, je filmais toujours des choses qui étaient plus visibles.

Grâce à cette épuration formelle, vous semblez plus près que jamais du cœur même de vos films où il est toujours question de ce que l'on ne peut pas dire ou de ce que l'on ne veut pas dire. L'essentiel de votre démarche est-il justement de confronter le

Maria de Medeiros et Galatea Ranzi dans *Eau et sel*.



langage (des mots, de l'image) à l'indicible, mais sans ne jamais chercher à «forcer» le secret du monde?

Ce que vous dites est vrai, mais je crois que nous cherchons toujours à forcer le secret du monde et de la vie. Et ce qui est beau là-dedans, c'est que tout en faisant cela et peu importe ce que nous faisons, nous savons que nous n'y parviendrons jamais. On ne trouvera jamais un mot particulier, ou une image particulière, qui le révélera. On travaille avec l'impossible. L'essentiel restera toujours du domaine du non-dit. Et il est important de garder cette forme de liberté. Je pense que chercher à comprendre est beaucoup plus intéressant que chercher à expliquer. Mon rêve serait qu'un jour le cinéma soit aussi libre que la poésie. Malheureusement, dans l'état actuel des choses, je crois que le cinéma s'éloigne de la poésie, plutôt qu'il ne s'en approche. Le cinéma comme bien d'autres choses dans le monde d'ailleurs.

Une constante que l'on remarque également dans vos films est la difficulté de la parole. Une difficulté tellement insurmontable dans Alex et Deux frères, ma sœur qu'elle va jusqu'à mettre en péril les personnages. Dans Eau et sel, Ana ne parvient pas à dire à son mari pourquoi elle ne l'aime plus et elle recherche même une solitude qui lui permettra de garder le silence. Or, dans ce silence, elle devient pourtant davantage disponible, à l'écoute de ce qui l'entoure, comme elle le sera face à la douleur du jeune Alexandre. L'absence de parole, plutôt que de fermer Ana aux autres est, au contraire, ce qui l'ouvre à l'altérité, à ce qui n'est pas elle. Comment expliquez-vous ce changement?

Je pense qu'il est clair qu'Ana aime la vie. Il est impossible d'aimer la vie si on n'aime pas les autres. Le principal problème d'Ana réside dans le rapport qu'elle a avec elle-même. Ana se sent inconfortable avec sa propre image. Elle est épuisée et elle ressent le besoin de s'arrêter, de faire une pause. Elle est mère et les mères ne peuvent pas arrêter le monde ou la vie. Cette possibilité n'existe pas. Je n'ai jamais pensé que les femmes avaient une meilleure compréhension des choses que les hommes mais, pour ce film en particulier, je crois qu'un homme peut avoir plus de difficulté à comprendre la nature du problème de ce personnage. Une femme comprendra beaucoup plus facilement, il me semble. Ana ne sait pas quoi faire de sa vie, mais elle ne s'accorde pas le droit d'arrêter de penser. C'est un combat intérieur. Prendre soin des autres la distrait d'elle-même en quelque sorte. Elle y trouve un réconfort passager, mais ce n'est pas une solution.

La mémoire dans vos films apparaît comme quelque chose de douloureux, voire de menaçant. Et cela dès Alex, votre premier long métrage, avec la figure du père rongé par ses souvenirs. Ici encore, bien que de façon moins

éclatante, il y a toujours l'ombre d'un passé occulté qui plane sur les personnages. Pourquoi, dans vos films, la mémoire semble-t-elle systématiquement dévastatrice?

Les blessures que l'on a viennent toujours du passé. Encore une fois, on touche ici au non-dit, à l'accumulation d'ombres. Heureusement, les choses ne doivent pas toujours être ainsi... Mais, pour moi, ces mystères demeurent ce qu'il y a de plus fascinant, et donc de plus intéressant, à explorer et à essayer de comprendre.

Eau et sel, comme vos films précédents, est une œuvre totalement libre. Qu'en est-il au Portugal des conditions de production pour ce qui est des œuvres singulières et très personnelles comme les vôtres? Comment expliquer qu'une si «petite» cinématographie produise autant de grands films?

Je crois que le fait que l'on soit un petit pays sans industrie cinématographique est un privilège et non une mauvaise chose. Nous ne subissons pas la pression du marché et c'est ce qui nous permet de faire des films personnels. L'État encourage encore ce genre de production. Mais si un jour les institutions décident de ne plus allouer d'argent à la production de films, le cinéma portugais disparaîtra. Il ne faut surtout pas tenir tout cela pour acquis. C'est un combat permanent.

En quoi, selon vous, votre cinéma est-il spécifiquement portugais? Que révèle-t-il de l'âme ou de la culture portugaises?

Honnêtement, je ne peux pas répondre à votre question. Je pense que mon cinéma est très portugais et que je suis portugaise avant tout, mais je ne sais pas ce que cela veut dire exactement. Par contre, je peux vous assurer que c'est là une réponse très portugaise. ■

* Teresa Villaverde a répondu par écrit à nos questions.

Alex (1991), premier très beau long métrage de Teresa Villaverde.

