

Passions

Le Val Abraham de Manoel de Oliveira

Marie-Claude Loiselle

Numéro 71, février–mars 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22996ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Loiselle, M.-C. (1994). Compte rendu de [Passions / *Le Val Abraham* de Manoel de Oliveira]. *24 images*, (71), 60–61.

PASSIONS

par Marie-Claude Loisel

Les uns après les autres, les films de Manoel de Oliveira, étonnants et lumineux, ne cessent de nous éblouir, de nous remuer jusqu'au tréfonds d'une émotion comparable à celle provoquée par quelque toile du Titien ou de Léonard. L'œuvre (méconnue) de ce cinéaste portugais de 86 ans est si solidement cohérente qu'il serait ardu et vain de vouloir établir une hiérarchie entre les films qui en composent l'édifice, plusieurs accédant véritablement au sublime. Certes, l'expression «chef-d'œuvre» est devenue lourde et vide de sens, mais, devant la simplicité si parfaite et puissante d'un *Val Abraham*, devant la calme assurance de sa mise en scène superbement économe, il est néanmoins tentant de la ranimer.

Comme dans pratiquement tous les films d'Oliveira, le récit du *Val Abraham* est traversé par le spectre de la mère absente, celle d'Ema morte alors qu'elle avait six ans. Lorsque le film commence, Ema¹ a quinze ans (nous la suivrons jusqu'à sa mort à l'âge de trente-cinq ans); le narrateur — qui tient un peu le rôle du chœur du théâtre antique en commentant et racontant l'histoire à sa façon — introduit immédiatement la présence de la mère à travers Ema, par la ressemblance physique qui les unit. Ema est l'incarnation de sa mère. Un peu plus loin vient cette séquence très sensuelle où, alors que la voix off évoque ce souvenir d'Ema du jour où on avait fait couler dans ses oreilles, pour apaiser la douleur, du lait maternel, Ema plonge son doigt au cœur d'une rose, symbole indéniable du ventre de la mère avec lequel elle est demeurée unie. Par ailleurs, à deux reprises, leurs images se trouveront réunies, juxtaposées, l'une couchée sur papier, l'autre en reflet dans le miroir, double projection se fusionnant: Ema est littéralement le reflet de sa mère.

L'utilisation du miroir — élément qui apparaissait déjà dans d'autres réalisations d'Oliveira — ponctue le film en neuf endroits particulièrement significatifs: l'entrée «sociale» d'Ema dans sa vie

de femme avec son rendez-vous chez les sœurs Mello; la confirmation symbolique du lien entre Ema et sa mère par la jean-



Ema (Leonor Silveira).

nette que le père remet à sa fille; le début véritable de sa vie de femme adulte et libre le jour de la mort de sa tante, qui est aussi le jour où elle revoit Carlos, celui qui deviendra son mari; l'éclosion de sa vie de séductrice lors d'une première soirée mondaine; la découverte, à travers sa propre image, du désir intense qu'un étranger peut éveiller en elle, suivi, en contrepartie, de la visite nocturne qu'elle fait à Carlos — unique fois où nous les verrons seuls ensemble; le premier matin avec son amant, Fernando Osório; le départ de la maison de son mari; et enfin, le moment qui précède sa mort au Vésuve.

Derrière ce jeu sur le reflet, on comprend qu'on ne peut chercher à saisir Ema autrement que comme une sorte de spectre évanescent. Le cinéaste va même jusqu'à lui faire dire: «Je ne suis rien. Je ne suis qu'un état d'âme qui balance.» Ce n'est pas un être de chair qu'Oliveira met en image, mais une image en soi: un être de lumière, éthéré, de plain-pied dans le rêve et la poésie. En cela, Ema appartient entièrement au cinéma. Non pas qu'elle ne soit qu'artifice mais plutôt une pure projection de l'esprit (du cinéaste). Elle n'existe nulle autre part que sur l'écran qui lui donne son épaisseur onirique et immatérielle. C'est là où ce superbe personnage se distingue de tous ces êtres

hybrides et mutants qui peuplent nos écrans; des êtres souvent trop lourds, trop opaques, que l'on n'a pas su délester du poids de leur matérialité afin de les faire passer de l'autre côté du miroir pour appartenir totalement au pays du cinéma.

Il est clair qu'Oliveira adhère à cette métaphore du cinéma comme miroir (déformant) que l'on promène devant le monde — au même titre que tout autre mode de représentation, dont le miroir a constitué depuis la Renaissance la plus juste analogie. Nous regardons Ema, qui n'est qu'un reflet, en train de regarder son propre reflet. Le personnage devient alors doublement insaisissable et immatériel: le spectateur prend conscience qu'Ema se dérobe à lui, de même que toute image qui n'est toujours qu'une chose mentale. Ne parlons-nous pas pour le cinéma de *projection*?

Or, à force de se trouver unie à son image — la sienne comme celle de sa mère —, Ema s'y fondra irrémédiablement: elle périra noyée tout comme Narcisse dans la fontaine. (Narcisso est d'ailleurs le nom de son dernier amant.) Dans la logique du récit, il n'y avait aucune autre mort possible pour ce personnage. Aucune autre que celle-ci que l'on sait la plus douce; peut-être justement parce qu'elle rapproche l'homme de son état embryonnaire initial. Mais cette eau du lac dans lequel elle disparaîtra évoque aussi incontestablement l'eau purificatrice — si l'on tient compte de l'ascendant qu'exerce la religion sur le peuple portugais, ce dont a toujours cherché à témoigner Oliveira.

Par ailleurs, Ritinha, celle qui tout au long de la vie d'Ema s'est substituée à sa mère (ce qu'atteste la rose qu'Ema lui remet avant de la quitter pour toujours) n'est-elle pas lavandière? Ce personnage incarne réellement l'idée même de pureté: sourde-muette, et vierge de surcroît, toute son existence prend son sens dans le geste répété de laver le linge; laver la souillure (les fautes?) des vies de ceux à qui elle se



«Ema, sorte de spectre évanescent.»

consacre. Rappelons ici que tout le cinéma d'Oliveira est souterrainement parcouru par la notion de virginité (mais aussi de mère-vierge, si l'on pense par exemple à son film *Benilde*).

Ritinha offre à Ema une sorte d'idéal inavoué par l'idée de pureté originelle qu'elle incarne. Ce que souligne cette fabuleuse séquence qui précède immédiatement la mort d'Ema où celle-ci, comme en apesanteur, déjà exclue des choses de ce monde, traverse une orangerie qui lui rappelle, précise la voix off, «le temps de sa virginité». Le chemin vers l'absolu pour Ema croise de façon inéluctable sa mort et ne peut trouver d'aboutissement que dans celle-ci. (Une quête d'absolu qui est d'ailleurs ce qui la rapproche le plus de l'autre Emma, celle de Flaubert.)

Mais cette aspiration d'Ema n'est peut-être bien en fait qu'une métaphore venant se superposer au dessein propre à Oliveira lui-même. *Le Val Abraham*, davantage encore que les autres films du cinéaste, est une recherche du *sens invisible*. Ce qu'Oliveira nous fait saisir d'Ema, par son visage, son corps, est tout ce qui existe d'immatériel. Comme l'écrit

Ishaghpour au sujet de la peinture — l'énumération est trop belle et trop juste pour ne pas la lui emprunter: «Le corps devient subtil, image, spiritualité, légèreté, jeu, glissement, beauté, figure ardente, vertige, poésie, irréalité.»²

Rappelons-nous cette phrase du narrateur qui, désignant Ema, parle du désir qu'une femme peut *cache* dans son visage. Or c'est justement à cela qu'Oliveira veut donner accès: à ce que le corps, le visage *cache*, au frémissement sous la surface du visible. Oliveira répond en fait à la question: comment capter l'immatérialité, l'irréel — ce qui est le propre de la poésie —, en ne filmant que des choses matérielles. Pedro Dossém, lors d'un souper au Vésuve chez l'amant d'Ema, évoque l'absence de rêve à notre époque qui fait tout *disparaître*.

Faire (ré)apparaître ce que l'on ne voit plus, que l'on ne voit pas: voilà en quoi consiste le travail extrêmement sensible de Manoel de Oliveira. Là est le talent de tout très grand cinéaste ou artiste. ■

1. Ce nom, Ema, comme dans Emma Bovary, indique que la source d'inspiration initiale du cinéaste fut bien Flaubert, mais il ne faut pas voir ce film comme une adaptation au sens strict. Oliveira a plutôt emprunté à *Madame Bovary* une trame poétique d'après laquelle il tisse un entrelacs de passions.

2. Youssef Ishaghpour. *Aux origines de l'art moderne*, La différence, 1989, p. 81.

VALE ABRAÃO

Portugal-France-Suisse 1993. Ré.: Manoel de Oliveira. Scé.: Oliveira d'après les romans d'Agustina Bessa-Luis et Gustave Flaubert. Ph.: Mário Barroso. Mont.: Oliveira et Valérie Loiseleux. Int.: Leonor Silveira, Cecile Sanz de Alba, Luis Miguel Cintra, Luís Lima Barreto, Rui de Carvalho, Diogo Dória, Isabel Ruth, João Perry, Glória de Matos. 187 minutes. Couleur. Dist.: France Film.

Sortie prévue: 22 avril.