

Agustina et Manoel de Oliveira

Maria Helena Padrão¹

Résumé

Cet article cherche à souligner la présence du texte littéraire d'Agustina Bessa-Luís dans la filmographie de Manoel de Oliveira, en tant que support structurel de celle-ci.

Cette vocation pour la transcodification a eu son début en 1943, quand Manoel de Oliveira a pris comme point de départ pour la création du film *Aniki Bobó* le récit *Enfants Millionnaires*, de Rodrigues de Freitas.

Il y commença un processus de lecture du texte littéraire qui, au cours des années, a privilégié l'espace fictionnel d'Agustina, probablement grâce au potentiel cinématographique de ses romans.

En lisant le texte agustinien, Manoel de Oliveira remplit ses points d'indétermination, des espaces en blanc qui permettent au réalisateur de composer un autre chef d'œuvre, dans un autre langage, avec des codes et des signes différents.

Mots-clés : Manoel de Oliveira, Agustina Bessa-Luís, adaptation, littérature, cinéma.

D'après Umberto Eco (1989: 74), « l'œuvre littéraire est exprès ouverte à la libre réaction du lecteur » et, dans ce sens-là, le lecteur acquiert un rôle dominant dans la construction du sens du texte. L'œuvre littéraire présente, parmi d'autres caractéristiques, les points d'indétermination qui, n'étant pas visibles à l'œil nu, renvoient à un travail de recherche et de concrétion, en postulant un effort de mise à jour des potentialités émergentes. Ces points d'indétermination aspirent à passer de l'indétermination à la concrétion et invitent le lecteur à entreprendre des mises à jour.

D'après le même auteur (1993: 55), le texte est un « tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir ».

La vie de l'œuvre littéraire marche en parallèle avec le flot de l'existence humaine, elle se présente chaque fois qu'elle atteint son expression dans l'infinité de lectures/concrétisations et elle vit chaque fois qu'elle est objet de transformations issues de concrétisations qui la renouvellent.

La vocation à la transcodification remonte à 1943, quand Manoel de Oliveira a pris le conte *Meninos Milionários (Les Enfants Millionnaires)* de Rodrigues de Freitas comme point de départ pour son film *Aniki-Bobó*.

¹ ISMAI, membre du Centro de Estudos de Língua, Comunicação e Cultura (CELCC) e du Centro de Estudos em Letras (CEL), uID 707-FCT.

Manoel de Oliveira a ainsi commencé un processus de lecture du texte littéraire, ayant, tout au long des temps, privilégié l'espace fictionnel d'Agustina Bessa-Luís à travers la transposition de plusieurs de ses romans au registre filmique, à savoir: *Fanny Owen* sous le titre *Francisca* ; *Vale Abraão (Val Abraham)* au titre homonyme ; *As Terras do Risco* sous le titre de *O Convento (Le Couvent)* ; *Party* aussi au titre homonyme ou le conte *A Mãe de um Rio (La Mère d'un Fleuve)* sous le titre *Inquietude (Inquiétude)*, peut-être à cause du potentiel cinématographique de ses romans.

Lire un texte n'est pas appréhender la littéralité de ce qu'il contient, mais plutôt, comme nous l'avons déjà signalé, c'est remplir les points d'indétermination, ces espaces blancs qu'aucune description ne réussit à annuler complètement.

Quand il lit le texte d'Agustina, Manoel de Oliveira aborde ces espaces blancs, lui permettant de composer une nouvelle œuvre d'art, dans un autre langage, avec des codes et des signes propres, parfois dans un autre temps, mais invariablement sous le signe de la conjugaison contradictoire entre la nostalgie et la négation par rapport à l'ouvrage originel, étant donné que le travail de distribution des rôles d'une adaptation cinématographique ou théâtrale oblige à ce procédé de transcodification esthétique.

En acceptant le défi de Paulo Branco pour faire un film d'après le roman *Madame Bovary* de Flaubert, Manoel de Oliveira a parlé avec Agustina, en lui demandant d'écrire un livre sur ce sujet. Agustina a accepté et elle a écrit: *Val Abraham*.

Dans une interview accordée au *Jornal de Notícias* le 15 octobre 1993, Manoel de Oliveira a avoué que, cinématographiquement, il était impossible de suivre le livre et il lui a dit : « Agustina, vous avez écrit ceci pour me confondre », ayant ajouté:

Je ne crois pas avoir trahi le livre, bien que dans son livre, comme dans l'esprit de *Madame Bovary* de Flaubert, il y ait un plan incliné descendant, et je crois que, dans ce point-là, il fut peut-être inversé; dans mon film, ce plan est ascendant. C'est une présomption que je fais.²

Nous sommes d'accord avec le réalisateur. Dans les deux romans, il existe effectivement un plan descendant, bien qu'il ne soit pas du même ordre ou de la même nature. Tandis que l'Emma de Flaubert est une victime de son milieu, d'un mariage frustré, de l'échec affectif des rapports extraconjugaux, et la mort se présente comme une issue, un point final à la souffrance et à la vie, l'Emma d'Agustina envisage la mort comme résultat d'un jeu permanent avec la vie et dans lequel elle est, cette fois, la perdante.

² «Eu acho que não traí o livro, embora no livro dela, como no espírito de *Madame Bovary* de Flaubert, haja um plano inclinado descendente, e eu penso que nesse ponto talvez tenha invertido e no meu filme esse plano é ascendente. É uma presunção que eu faço.» (Je traduis)

Dans le film de Manoel de Oliveira, le parcours du personnage Ema, dite la « Boverinha », est ascensionnel. Il existe comme une recherche d'intégration dans la nature, un parcours de liberté qui ne peut être consolidé que par la mort.

Mais quel phénomène se cache-t-il derrière ces parcours ?

Selon Jules de Gaultier, le « bovarysme » définit un être imaginaire, sans capacité d'autocritique, avec le désir de fuir les réalités et de se réfugier dans une vie imaginative et romanesque, tout en se concevant différemment. Il s'agit, donc, d'un état d'âme. Emma est dominée par un sentiment de mélancolie et de dégoût et, dans l'impossibilité de supporter la médiocrité de son entourage et de contrôler ses rêves, elle avait des réactions qui étaient l'expression d'un malaise individuel, d'un désir d'évasion.

Dans le roman de Flaubert, on peut lire « Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour » (chap. V:44) et, pourtant, la désillusion survient au mariage, déclenchant chez elle une « maladie nerveuse » (chapitre IX: 60). Malgré la relation Emma/Rodolphe, il semble avoir une communion intérieure et même idéologique « ils parlèrent de la médiocrité provinciale » (chapitre VIII: 238, 2^e partie), celle-ci s'achève avec une non-rencontre « ...elle redoubla de tendresse, et Rodolphe, de moins en moins, cache son indifférence. » (chapitre IX: 238, 2^e partie). Il y a ensuite la relation avec Léon, elle aussi vouée à l'échec. Ce furent donc les faillites économique, sentimentale et existentielle qui aboutirent, respectivement, à l'endettement, au cynisme de Rodolphe face à la tragédie d'Emma et au suicide du personnage. Emma peut être la représentation de la victime parfaite.

L'Ema d'Agustina, quand on la connaît, encore jeune, présente déjà des traits d'une personnalité transgressive. Elle appréciait déjà « transposer la surface lisse des choses »³ avec les jumelles, le bal des Jacas constituant pour Ema une espèce de rite d'initiation à la grande vie:

Elle a mesuré subitement sa situation de jeune épouse d'un homme médiocre, dont les chaussettes tombaient sur les chevilles et qui usait des chaussures de marche avec un smoking d'une coupe maladroite. Elle-même, belle comme elle était, s'est irritée en voyant la figure reflétée dans les miroirs: une provinciale trop parée et dont les boucles d'oreille pendeloques ressemblaient à un ex-voto de Notre-Dame des Douleurs.⁴ (Bessa-Luís: 50).

Il faut retenir que, dans ce roman, c'est Carlos qui est présenté en premier plan, et Ema n'apparaît qu'après lui, ce qui fait croire que cette stratégie permet au lecteur de savoir qui est l'agent de son destin: c'est Carlos qui l'aborde, c'est lui qui l'approche de Pedro Lumières et qui, plus tard, la pousse vers Fernando

³ «transpor a superfície lisa das coisas». (Je traduis)

⁴«Mediu, de repente, a sua situação de jovem esposa de um homem mediocre, cujas peúgas escorregavam para os tornozelos e que usava sapatões de marcha com o smoking mal talhado. Ela própria, bonita como era, irritou-se com figura que via nos espelhos: uma provinciana demasiado enfeitada e cujos brincos de minas pareciam um ex-voto da Senhora das Dores.» (Je traduis)

Osório. Ema est présentée au lecteur telle qu'elle est vue par Carlos: à partir de l'extérieur, c'est aussi à partir de l'extérieur que les dames Mello la connaissent, en s'y ouvrant une brèche vers l'intériorité, évidente dans l'affirmation: « Chez elle tout a un air sinistre, en commençant par sa beauté »⁵. Et à partir de là, il s'établit une chaîne de correspondances subtiles, dévoilées graduellement pour révéler le personnage.

Le spectateur fait la connaissance de l'Ema de Manoel Oliveira d'une manière différente. Celle-ci est présentée immédiatement dans les trois premiers plans du film. En premier lieu, la voix-off, si bien modulée, de Paulo Barroso et l'image du grand val. L'image s'installe et s'insinue, peu à peu, à l'image de la beauté d'Ema. Ensuite, le parcours vers l'intériorité du val, d'Ema. Là, le réalisateur semble avoir une stratégie bien définie, celle de faire sentir au lecteur l'absurde de cette beauté pouvoir être confinée par les contraintes de la matière.

Au cours d'une interview tenue le 12 mars 1993, menée par Antoine Baecque et Thierry Jousse (*Cahiers du Cinéma*, n° 466 : 45), Manoel de Oliveira affirme, en se rapportant à *l'incipit* de ce film, qu'il s'agit de trois plans de deux minutes chacun, de trois manières de faire l'entrée dans le film :

d'abord un plan général du val, avec la rivière qui serpente au loin, ... une nature à la fois calme, majestueuse, mais un peu imposante, mystérieuse. Puis l'arrivée en train dans le val, en travelling, qui rapproche de la maison. Enfin un second plan général, plus rapproché que le premier, où le spectateur sent qu'il est vraiment entré dans le val, une manière de dire que le plan a gagné en intimité, que l'on va bientôt rencontrer Ema. C'est presque un portrait de femme, très précis, alors qu'on ne voit que du paysage, que des paysages.

Ema, telle qu'elle a été conçue par Agustina, a connu l'apogée financier et affectif et envisage la vie et la mort comme un jeu; l'Ema de Manoel de Oliveira, qui a aussi connu l'apogée financier et affectif, envisage la mort comme une forme ascensionnelle de liberté.

À force des (dés)ajustements entre la réalité et le rêve, on peut lire chez Agustina, dans l'un des moments où Ema regarde le ciel noir et couvert d'étoiles, des mots proférés comme si elle défiait les lois de l'univers, mais en même temps, laissant apercevoir une auto-estime délirante : « - C'est une couronne sur ma tête »⁶ (op. cit. p.69). Ce qui se passe en la réalité c'est que cette Ema s'éloigne du désir, et son âme est de plus en plus assoiffée d'absolu.

Agustina, en établissant la relation Ema-Fleuve, veut aussi aider à l'interprétation du personnage. Le Romesal, la source d'Ema, représentera l'enfance, la stabilité, la pureté « l'espace de la maison était un sanctuaire qu'elle voulait bien entretenu »⁷ (op.cit. p.15).

⁵«Tudo nela tem um ar sinistro, a começar pela beleza.» (Je traduis)

⁶«- É uma coroa por cima da minha cabeça». (Je traduis)

⁷«o espaço do lar era um santuário que ela queria bem tratado». (Je traduis)

Peu à peu, par le mariage, par la vie de futilités, par le libertinage sexuel, le personnage devient maculé. Comme l'eau d'une rivière, elle aussi, dans quelques étapes du parcours, jette l'ancre dans des petites baies de la rive (le mariage en sera une). « Elle redevenait l'épouse de Carlos Paiva et elle se dédiait aux tâches simples, aux confitures de l'automne ou au renouvellement des rideaux. Elle remplaçait le désir par le sens pratique et, pendant quelque temps, elle était heureuse. »⁸ (op.cit. p.55).

Ensuite, elle s'élançait abruptement dans un flot abondant et incontrôlable, en s'engageant tumultueusement dans un « processus hystérique qui la ferait aller trop loin »⁹ (op.cit. p.178).

La relation avec le fleuve est une évidence. Quand le narrateur affirme: « La rive gauche des fleuves n'est pas aussi séduisante... »¹⁰, il permet sûrement l'entrée d'un facteur d'instabilité. En effet, si le Romesal, la source du fleuve Ema, se trouve sur la rive droite, Val Abraham, l'espace où Ema agira avec perversité, est sur la rive gauche. Carlos habitait sur la rive gauche. Un jour, à Lamego, pendant la Fête de Notre-Dame des Remèdes, Carlos Paiva rencontra « un homme aux bonnes manières accompagné de sa fille de 15 ans (...) Il remarqua la jeune fille qui était habillée en deuil et portait des tresses (...) Elle était si belle que Carlos commença à s'embrouiller... »¹¹ (op.cit.p.9), en se produisant ainsi la rencontre entre les deux rives. Cependant, le roman ne nous dit rien sur la localisation du Vésuve, refuge d'Ema, ni sur le lieu de sa mort. On fait peut-être exprès pour garder le secret.

Le fleuve fonctionne, donc, comme métaphore d'Ema et comme métonymie des images prémonitoires des vécus qui se dérouleront.

Quant elle habitait le Romesal, «Ema fixait son regard sur le fleuve qui s'étendait sur le bassin de Régua, suivant toujours un cours naturel et baignant les vignobles du Val Abraham (...) avec les jumelles (...) c'était surtout le Val Abraham qu'elle découvrait de sa solitude.»¹² (op.cit. pp.26, 27). La veille de son mariage, elle regarda le fleuve et celui-ci lui parut différent « il lui sembla que le fleuve, dans la courbe molle qui se dénouait depuis Régua, portait dans son ventre enflé quelque-chose de monstrueux »¹³ (op.cit. p. 39).

⁸ «voltava a ser a esposa de Carlos Paiva e dedicava-se a tarefas simples, às compotas de Outono ou à renovação das cortinas. Substituía o desejo pelo sentido prático e, por uns tempos, era assim feliz.» (Je traduis)

⁹ «processo hystérico que a levaria longe demais». (Je traduis)

¹⁰ «A margem esquerda dos rios não apetece tanto...». (Je traduis)

¹¹ «um homem de bons modos com a filha de 15 anos (...) Reparou na menina que estava vestida de luto e tinha tranças (...) Era tão formosa que Carlos deu em atarantar-se...». (Je traduis)

¹² «cravava os olhos no rio que se ampliava na bacia da Régua, ainda seguindo um curso natural e banhando as vinhas de Vale Abraão (...) com o binóculo (...) era sobretudo Vale Abraão que ela desencantava da sua solidão.» (Je traduis)

¹³ «pareceu-lhe que o rio, na curva molle que se ia desfazendo desde a Régua trazia no ventre inchado algo de monstruoso». (Je traduis)

Quand Fernando Osório l'emmène au domaine du Vésuve, Ema regarda le fleuve « il était ténébreux le fleuve, de hauts murs en granit noir modelaient les eaux (...) tout était silencieux, et les eaux, plus profondes dû à la décharge des barrages, laissaient supposer un abîme mou (...) Ema se sentait touchée par une petite attaque de folie »¹⁴ (op.cit. p.78).

Pendant ses séjours dans le domaine du Vésuve, son refuge, Ema sortait vers le quai « un ponton en bois que l'eau fouettait avec une rumeur sinistre; et elle entrait dans le fleuve, en se précipitant dans une course marquée par l'imprudence »¹⁵ (op.cit. p.81).

Ne seront-ils des indices suffisants de la mort annoncée d'Ema, une mort qui s'accomplit finalement quand les deux fleuves se rencontrent: le fleuve Ema et le fleuve Douro?

Ema descendit le quai d'embarquement avec l'intention de faire un tour en bateau. (...) Quand elle sauta dans l'embarcation, elle sentit, sous ses pieds, le bruit funeste des planches de bois pourri. Elles cédaient et menaçaient de s'ouvrir sous le poids de n'importe qui. (...) Ema n'eut pas le temps de s'accrocher au bord du bateau, la boue fit échapper ses mains de la coque qui continua de se balancer doucement, sans bruit. Elle coula rapidement menée par le poids des bottes qui s'étaient remplies d'eau. Dans un dernier trait d'orgueil, elle ne se débattit ni n'appela au secours.¹⁶ (op. cit. p. 301).

Cette Ema joue. Il s'agit d'un jeu quand elle, encore jeune, essaie d'attirer l'attention des vendangeurs; il s'agit d'un jeu quand elle se met au balcon du Romesal, sachant que c'est la fascination qu'elle provoque sur les conducteurs qui est à l'origine des accidents dans le virage de la route; il s'agit d'un jeu quand elle a un rapport avec Pedro Lumiares, ou avec Fernando Osório ou avec Fortunato. Et, finalement, il s'agit d'un jeu quand elle se laisse tomber dans le Vésuve pour s'abandonner à la mort. Sans doute un parcours descendant, car, dans ce jeu, Ema est la perdante.

Dans le film, Manoel de Oliveira fait précéder la mort d'Ema d'un passage de celle-ci sous une orangerie longue et abondante, symbole de l'état d'âme du personnage, bien différent de l'état de carence d'Emma Bovary, et dont elle s'éloigne de l'Ema d'Agustina.

¹⁴ «era tenebroso o rio, altas paredes de granito negro modelavam as águas (...) tudo era silencioso, e as águas, mais profundas pela descarga das barragens, deixavam suspeitar um abismo mole (...) Ema sentia-se abordar por um pequeno atentado de loucura.» (Je traduis)

¹⁵ «um pontão de tábuas onde a água batia com um rumor sinistro; e fazia-se ao rio, lançando-se numa corrida que tinha muito de imprudente». (Je traduis)

¹⁶ «Ema desceu ao cais de embarque, disposta a dar uma volta de lancha. (...) Ao saltar para a embarcação, sentiu, debaixo dos pés, o ruído aziago das pranchas podres. Estavam a ceder e ameaçavam abrir sob o peso de alguém. (...) Ema não teve tempo de agarrar a beira do barco, o lodo fez-lhe fugir as mãos do casco que ficou a balançar suavemente, sem ruído. Ela afundou-se rapidamente arrastada pelo peso das botas que se tinham enchido de água. Por um último traço de orgulho, não se debateu nem chamou por socorro». (Je traduis)

L'Ema oliveirienne ne joue pas; elle ne s'aventure pas à jouer, dans la certitude que la mort l'attend, une mort objet de désir, parce qu'elle représente le passage vers la liberté, une mort qui lui permettra l'expansion dans la nature.

Ce malaise, enraciné dans l'âme et que le sujet lui-même ne réussit pas à décrire, convoque dans la scène le désir, le désir qui prend la forme d'insatisfaction permanente, d'évasion aux réalités, de jeu ou de transformation de l'auto-image en quelque-chose de différent de ce que l'on est réellement. Il s'agit du bovarysme, tel que définit par Jules de Gaultier, et qui est présent chez beaucoup de personnages d'Agustina.

On le retrouve chez trois personnages d'un texte daté de 1998 et non publié, qui se trouve encore en ma possession. À l'occasion du Premier Congrès International sur Agustina Bessa-Luís, pendant la commémoration de 50 ans de vie littéraire de l'auteur, réalisé à l'Université Fernando Pessoa, à Porto, et dont l'organisation fut présidée par moi-même, j'ai demandé à Agustina de bien vouloir écrire un texte destiné au théâtre, en choisissant trois personnages de ses œuvres. Elle l'a écrit. Le titre du texte: « Três mulheres com máscara de ferro » (*Trois femmes au masque de fer*). Les personnages choisis ont été les suivants: Sibila (du livre *A Sibila*, publié en 1954), Fanny (du livre *Fanny Owen*, publié en 1979) et Ema (du livre *Vale Abraão*, publié en 1991). Elle les a appelées, les trois personnages, Les Trois Grâces et elle a établi entre elles un dialogue éloquent où, entre autres aspects pouvant attirer l'intérêt d'autres chercheurs, le bovarysme est mis en évidence. Dans ce texte, Les Trois Grâces cherchaient à répondre à la question: c'est quoi, l'essentiel?

Pour Ema, c'est la souffrance.

Pour Sibila, c'est d'être l'intermédiaire « avoir des yeux de belette pour rendre les personnes joyeuses »¹⁷.

Fanny n'a pas répondu à la question.

Dans ce texte, les personnages ont enlevé le masque et, cependant, persiste chez le lecteur l'espace d'indétermination qui en permet plusieurs lectures. L'une d'entre elles peut être l'idée que la femme, vivant dans une insatisfaction permanente, à savoir, le bovarysme, exerce une forme de domination sur l'autre et même sur la vie.

Ce texte d'Agustina a été transcodifié et il a été mis en scène par le Groupe Quase Teatro de la même Université, sous la direction de la metteuse en scène Arlete Sousa et les costumes de Olga Roriz. Ce fut la seule présentation publique de ce texte.

Il y a un an environ, M. Jorge Braga, un vieil ami, traducteur et éditeur d'Agustina Bessa-Luís, au Danemark, m'a demandé le texte pour être traduit et publié dans ce pays-là. Ce texte sera lu ici, maintenant, par la voix de trois élèves en Sciences de la Communication: Helena Isabel Campos dans le rôle de Sibila, Débora Santos jouant le rôle d'Ema et Rita Alves en faisant

¹⁷ «ter olhos de doninha para alegrar as pessoas»

l'interprétation Fanny. Ce texte restera disponible, dès ce moment, pour être publié par l'ISMAI.

Avant de laisser la place au texte d'Agustina, je finis avec une note de l'auteur, un extrait de la préface du livre *Mundo Fechado (Monde Fermé)*, son premier livre:

Ce fut un livre gracieux et prophétique. Il annonçait une carrière, il connaissait déjà son destin. Je l'ai envoyé aux grands noms des Lettres, Aquilino, Ferreira de Castro, Torga et Pascoaes. De ce dernier j'ai reçu la lettre ici imprimée. Je l'ai reçue deux ans après sa mort, et moi j'avais déjà perdu l'espoir de l'avoir comme admirateur. Parce que le monde était une chose que je voudrais avoir à mes pieds sans ambition, juste la grâce de la volonté. Pour avoir de la volonté il faut la grâce; ce fut par la grâce du désir que Sara eut un enfant à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Comprenez ceci et vous comprendrez bien d'autres choses.¹⁸

BIBLIOGRAPHIE

- BESSA-LUÍS, Agustina (1991). *Vale Abraão*. Lisboa: Guimarães Editores.
ECO, Umberto (1989). *Obra Aberta*. Lisboa: Difel.
ECO, Umberto (1993). *Lector in Fabula*. Lisboa: Editorial Presença.
FLAUBERT, Gustave (1986). *Madame Bovary*. Paris: Flammarion.
PADRÃO, M. Helena (1998). *Os Sentidos da Paixão*, Porto: Edições da UFP.

Autres sources:

- Cahiers du Cinéma*, n° 466.
Jornal de Notícias, 15/10/ 1993.

¹⁸ «Foi um livro airoso e profético. Anunciava uma carreira, conhecia já o seu destino. Mandeio aos maiores das Letras, Aquilino, Ferreira de Castro, Torga e Pascoaes de quem recebi a carta que aqui vai impressa. Recebi-a dois anos depois de ele ter morrido, eu já tinha desesperado de o ter por admirador. Porque o mundo era coisa que queria aos meus pés sem ter ambição, apenas a graça da vontade. Para ter vontade é preciso graça; foi a graça do desejo que fez Sara ter um filho aos noventa anos. Percebam isto e percebem muita coisa.» (Je traduis)