

Pour citer cet article: Rio Novo, Isabel (2011). Eça de Queirós, Manoel de Oliveira et les parcours de l'adaptation dans *Singularités d'une Jeune Fille Blonde*. *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*. Paris: L'Harmattan. pp. 181-193.

## **Eça de Queirós, Manoel de Oliveira et les parcours de l'adaptation dans *Singularités d'une Jeune Fille Blonde***

Isabel Rio Novo<sup>1</sup>

«le conflit du cinéma avec la littérature [...] est une source de stimulation énorme qui permet de trouver de nouveaux chemins.»

Manoel de Oliveira, 1995

### **Résumé**

Nous prétendons explorer dans cet article quelques-uns des rapports qui s'établissent entre le film *Singularités d'une Jeune Fille Blonde*, réalisé par Manoel de Oliveira (2009), et son hypotexte littéraire, le conte homonyme d'Eça de Queirós (1874). Notre étude se situe donc dans le domaine de la problématique de l'adaptation d'un récit littéraire à un récit filmique, tout en privilégiant une approche du genre narratologique.

En envisageant le film *Singularités d'une Jeune Fille Blonde* soit dans un rapport d'intertextualité avec l'œuvre d'Eça de Queirós, soit dans un rapport d'intertextualité, ou plutôt autotextualité, avec l'ensemble de la filmographie de Manoel de Oliveira, nous arrivons à la conclusion que cette adaptation-là devient un parcours de transformation réciproque, mettant en évidence les qualités de chaque moyen d'expression, de chaque texte et de chaque auteur.

**Mots-clés :** Manoel de Oliveira, Eça de Queirós, adaptation, littérature, cinéma.

### **Introduction**

Nous voulons explorer dans cet article quelques rapports entre le film *Singularités d'une Jeune Fille Blonde*, réalisé par Manoel de Oliveira (2009), et le conte homonyme d'Eça de Queirós (1874). Le premier a été publié en 1874, en tant que cadeau aux abonnés du *Diário de Notícias*, et colligé posthument dans le volume des *Contes* (1902), organisé par Luís de Magalhães. Le second est sorti, comme d'habitude pour les films de Oliveira, depuis *Amour de Perdition* (1978), à l'étranger, ayant été montré dans le Festival de Berlin, en Février 2009 (événement où le réalisateur a été distingué avec le Prix Berlinale Kamera), avant d'être exhibé en avant-première nationale au Portugal dans le sixième Festival IndieLisboa, qui a démarré le 23 avril, et d'avoir eu sa première commerciale dans les salles portugaises, à la fin avril 2009. L'un et

---

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

l'autre ont été différemment reçus: le conte d'Eça a été considéré par le romantique de la première génération Alexandre Herculano un récit assez étrange, alors qu'il a été pointé par le réaliste Fialho de Almeida comme «le premier récit réaliste écrit en portugais»<sup>2</sup>. Le film d'Oliveira, rodé et présenté l'an où l'on commémore le centenaire du réalisateur, a été accueilli avec des critiques plutôt favorables, soulignant la fraîcheur esthétique de son auteur.

### **1. Le conte *Singularités d'une Jeune Fille Blonde*: entre le conte merveilleux et le récit réaliste**

Le conte d'Eça de Queirós est un récit ultérieur, déclenché par la rencontre fortuite entre le narrateur et Macário, personnage principal de l'histoire racontée, dans une nuit de septembre, quelque part dans un gîte du Minho. Le décor mélancolique, l'ambiance de la soirée, l'intimité forcée au dîner, l'exiguïté de la chambre qu'ils se voient obligés de partager, en annulant les éventuelles distances sociales qui séparent le narrateur de l'homme aux «grosses chaussures de casimir avec une semelle résistante et lacets en cuir»<sup>34</sup>, suscitent un climat d'intimité propice aux confidences. C'est ainsi que le narrateur prend connaissance des faits déroulés il y a environ quarante ans, qu'il raconte en adoptant le point de vue de Macário. Celui-ci est à l'époque des événements un jeune et sage comptable au service de son oncle, propriétaire d'un magasin d'étoffes de luxe. Macário travaille à l'étage au-dessus de la boutique; en apercevant à la fenêtre en face de son bureau une jeune fille blonde avec un étrange éventail, il tombe amoureux et veut tout de suite l'épouser. Heurté à l'opposition de son oncle, Macário devra surmonter toute une série de déconvenues financières et éthiques, jusqu'à ce qu'il obtiendra, à la fin, le consentement de son oncle. Presque jusqu'au bout, le conte d'Eça reesemble au niveau de sa structure narrative à un conte merveilleux, selon la formulation de Greimas. Ainsi, le sujet (Macário), simultanément destinataire et destinataire, surmonte des épreuves successives (lutte contre son oncle qui s'oppose au mariage, exil provoqué par les problèmes d'argent, trahison d'un ami), l'emportant sur les forces opposantes (au début, l'oncle qui le chasse; à la fin, l'ami au chapeau de paille qui le trahit), en s'appuyant sur des adjouvants (l'ami au chapeau de paille, lorsqu'il lui obtient l'affaire au Cap-Vert; Mr. Eleutério Peres; l'oncle, à la fin). Le dénouement, non dénué d'humour, échappe néanmoins à celui d'un récit romantique, raison pour laquelle il a été loué par son réalisme: durant les préparatifs du mariage, Macário découvre la

---

<sup>2</sup> Cf. A. Campos Matos, «Singularidades de uma Rapariga Loira» in *Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho.

<sup>3</sup> Nous nous rapporterons tout au long de l'article à l'édition suivante: Eça de Queirós, *Contos*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

<sup>4</sup> « grossos sapatos de casimira com sola forte e atilhos de couro » (p. 9). (Je traduis)

cleptomanie de sa fiancée; naturellement honnête et scrupuleux, il ne parvient pas à la pardonner et s'éloigne brusquement.

Macário et Luísa, protagonistes du récit principal (si l'on considère secondaire celui qui correspond, quarante ans plus tard, à la rencontre du narrateur avec Macário), sont dépeints, selon une optique réaliste-naturaliste, en fonction de l'hérédité, du milieu et de l'éducation. À propos de Luísa, le narrateur affirme qu'elle «possédait le caractère aussi blond que ses cheveux – s'il est vrai que le blond est une couleur faible et délavée»<sup>5</sup>, dévoilant une personnalité passive et débile. Contrastant avec Luísa au niveau des caractéristiques psychophysiologiques, sa mère (si elle l'est effectivement, et non pas une complice opportuniste) est présentée comme une femme méridionale, dominante, au comportement douteux. Selon la perspective réaliste-naturaliste, si elle est mère de Luísa, elle lui aura donné les gènes du vice; si elle ne l'est pas, elle l'aura tout au moins influencée au niveau du comportement dissolu. Quant à Macário, le narrateur le présente comme un jeune au tempérament timide et lymphatique, doué de «certains instincts intelligents», un «talent pratique et arithmétique»<sup>6</sup>, une naturelle honnêteté, explicable et par l'hérédité («parce que les Macários étaient une ancienne famille, presque une dynastie de commerçants, qui conservaient avec une sévérité religieuse leur vieille tradition d'honneur et de scrupule»<sup>7</sup>) et par l'éducation austère, quasi conventuelle, chez son oncle, en souffrant une transformation psychologique après avoir connu Luísa, lorsqu'il réussit à affronter l'opposition de son oncle Francisco.

La singularité du déroulement ne se trouve pas dans le fait que Luísa, telle que sa mère, est une voleuse, conclusion que l'on aurait déjà saisi d'après tous les indices disséminés dans le récit, mais dans le fait qu'elle est cleptomane, car, lors du vol de l'anneau, Luísa, fiancée à Macário, n'a plus aucune raison objective pour le faire, sinon obéir à une impulsion urgente et irrépressible. Après cette fin sèche et abrupte, l'«accident singulier de la vie amoureuse»<sup>8</sup> annoncé par le narrateur dans l'*incipit* devient l'un des *épisodes de la vie romantique* que le romancier déconstruira tout au long de son œuvre de fiction, pas exactement parce qu'il dénonce le triomphe du matérialisme sur l'idéalisme (pauvre Macário, qui ne cesse de se méprendre sur tout), mais parce qu'il révèle un aspect singulier de la psychologie humaine.

---

<sup>5</sup> «tinha o carácter louro como o cabelo – se é certo que o louro é uma cor fraca e desbotada», p. 25. (Je traduis)

<sup>6</sup> «certos instintos inteligentes», «talento prático e aritmético», p. 11. (Je traduis)

<sup>7</sup> «porque os Macários eram uma antiga família, quase uma dinastia de comerciantes, que mantinham com uma severidade religiosa a sua velha tradição de honra e de escrupulo», p. 11. (Je traduis)

<sup>8</sup> «accidente singular da vida amorosa». (Je traduis)

## 2. Le film *Singularités d'une Jeune Fille Blonde* en tant qu'adaptation

Le rapport entre le film *Singularités d'une Jeune Fille Blonde*, de Manoel de Oliveira, et le récit d'Eça de Queirós est autorisé par la rigoureuse coïncidence des titres; par la référence initiale du film (où il est présenté en tant que «basé sur le conte homonyme d'Eça de Queirós», «adapté et actualisé »); par l'assez curieuse dédicace, «en hommage à la famille d'Eça de Queirós»; ainsi que par les nombreuses déclarations du réalisateur lors du rodage et de la première du film. Notre approche s'inscrit donc dans le domaine de la problématique du rapport entre récit littéraire et récit filmique, depuis toujours l'une des principales lignes de réflexion dans le domaine des études intermédiales, en tant qu'analyse de la problématique de la transposition d'un récit littéraire dans d'autres médias, et elle se pose dans une perspective narratologique.

Le processus d'adaptation d'un récit littéraire à un récit filmique est manifestement complexe, impliquant le passage d'un mode d'expression verbal à un mode d'expression polyphonique et présupposant la transfiguration des contenus sémantiques, des instances narratives, des procès stylistiques. Les dernières années, plusieurs ont remarqué que le rapport entre le récit verbal et le récit filmique ne doit pas être établi en termes de fidélité, plutôt en tant qu'une forme particulière d'intertextualité ou de transtextualité, c'est-à-dire, la liaison qui s'établit entre le film, comme hypertexte, et le conte, comme hypotexte. On verra que la problématique de la transtextualité, en ce cas, se pose en fait entre le film et le conte qui le précède, entre le film et l'œuvre de l'auteur du conte, ainsi qu'entre le film et l'ensemble de l'œuvre de son réalisateur.

L'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma implique une approche personnelle, des choix, des interprétations, lesquels, en ce qui concerne Oliveira par rapport au conte d'Eça, dépassent l'adaptation et l'actualisation annoncées depuis le générique. Si Camilo Castelo Branco, pour mentionner l'autre grand romancier portugais du XIXe siècle, a toujours attiré l'attention de Oliveira (directement, comme dans *Amour de Perdition (Amor de Perdição)*, marc incontournable dans l'œuvre du cinéaste, ou *Le Jour du Désespoir (O Dia do Desespero)* (1993), mais aussi à travers la médiation d'Agustina Bessa-Luís, comme dans *Francisca* (1981), adaptation du roman *Fanny Owen*, à son tour inspiré dans un épisode de la biographie de Camilo lui-même), quant à Eça de Queirós, c'est la première fois qu'Oliveira choisit de l'adapter. Il serait intéressant de comprendre pourquoi, d'autant plus que l'adaptation suppose le désir d'identification esthétique entre le réalisateur et l'œuvre littéraire, de façon à ce que l'intuition imaginaire du texte devienne perception sensible dans le film, et d'autant plus que l'intention de faire hommage à Eça devient claire non seulement de la dédicace initiale, mais aussi d'un épisode de *mise en abîme*, une petite digression du récit, au cœur même du film, dans une scène passée au Cercle Eça de Queirós.

Manoel de Oliveira a affirmé dans une conférence de presse: «J'avais déjà filmé des romans d'un auteur romantique comme Camilo Castelo Branco et maintenant c'était le tour d'Eça de Queirós, qui a emmené au Portugal le réalisme romancé». <sup>9</sup> Dans plusieurs interviews lors du rodage et spécialement de la première de *Singularités d'une Jeune Fille Blonde*, il a avoué la fascination, de pair avec une certaine intimidation vis-à-vis du texte de Queirós, ce qui pourrait expliquer en partie l'option de fidélité presque scrupuleuse à ce texte-là, même si cette fidélité peut aussi être signalée en tant que l'une des marques de la filmographie de Manoel de Oliveira <sup>10</sup> (si l'on se souvient que le film *Amour de Perdition*, suit, dans sa version originale, le texte de la nouvelle de Camilo <sup>11</sup>).

L'adaptation cinématographique de *Singularités d'une Jeune Fille Blonde* suit le désigne de transposer les éléments fondamentaux du récit vers l'époque actuelle, en conservant la structure narrative et en attirant l'attention sur l'un des grands défis de l'adaptation: comment une œuvre littéraire s'adapte non seulement à un autre moyen, mais à un autre temps, un autre contexte social, un autre public. Selon Robert Stam: «adaptations “adapt to” changing environments and changing tastes, as well as to a new medium, with its distinct industrial demands, commercial pressures, censorship taboos, and aesthetic norms [...]» (Stam, 2005: 3).

Manoel de Oliveira a voulu ajuster les éléments fondamentaux de l'histoire à la récente conjoncture socio-économique de crise financière des marchés, crise sociale, mais aussi crise de valeurs, accumulant des références verbales et visuelles constantes à l'argent, les euros, voire, dans l'ami qui présente Macário aux Vilaça, un commentaire quelque peu forcé: «Et qu'est-ce que tu me dis de la situation économique actuelle?» <sup>12</sup> Selon le cinéaste lui-même, la situation de Macário, qui tombe amoureux de Luísa, cherche à faire fortune pour l'épouser, mais est trompé par un ami, a «une certaine équivalence avec ce qui se passe de nos jours [...] avec la réalité actuelle et ce qui arrive avec les banques». <sup>13</sup>

Macário (son oncle, son ami du Cercle Eça de Queirós), d'une part, Luísa (sa mère, le faux ami de Macário), d'autre part, configurent une opposition de

---

<sup>9</sup> «Já tinha filmado obras de um autor romântico como Camilo Castelo Branco e agora foi a vez de filmar Eça de Queirós, que trouxe para Portugal o realismo romanceado» (Je traduis), «Manoel de Oliveira homenageia Eça de Queirós no Festival de Berlim», disponible chez [http://noticias.sapo.pt/especial/manoel\\_de\\_oliveira/artigo/912436.html](http://noticias.sapo.pt/especial/manoel_de_oliveira/artigo/912436.html).

<sup>10</sup> Manoel de Oliveira affirme: «J'ai un grand respect pour les textes, je prétends les interpréter le plus objectivement et le plus sérieusement possible.» («Eu tenho um respeito muito grande pelos textos, eu pretendo interpretá-los o mais objectivamente e o mais seriamente possível.» (Je traduis)), (*JL*, 2009: 20).

<sup>11</sup> On raconte qu'Oliveira, en demandant un subside pour son adaptation d'*Amour de Perdition*, aurait montré le livre de Camilo et dit: «Voici le scénario.»

<sup>12</sup> «E o que me dizes à actual situação económica?»

<sup>13</sup> «uma certa equivalência com o que se passa hoje», «algumas semelhanças com a realidade actual e com o que acontece com os bancos» (Je traduis), «Manoel de Oliveira homenageia Eça de Queirós no Festival de Berlim», ed. cit..

valeurs morales déjà présente dans le récit de Eça, mais qui devient plus évidente. Macário (nom, et non pas prénom, souvenons-nous) est présenté, dans le film tout comme dans le conte, comme le dernier héritier d'une dynastie d'honneur et de rigueur. C'est justement d'ailleurs parce que pour lui l'honnêteté se superpose à n'importe quel autre sentiment qu'il renonce abruptement à la femme qu'il aime. Tandis que Luísa, avec la collaboration ou du moins la connivence de sa mère ou complice, semble obtenir à travers ses vols quelques profits qui lui permettent de se guinder à un certain statut social. Dans ce sens, la curieuse formulation de la dédicace du film, non pas à Eça de Queirós, mais à la famille de l'écrivain, pourra révéler l'intention de rendre hommage non seulement à l'auteur, l'artiste, l'auteur du récit adapté, mais surtout à l'homme, l'individu, sa posture éthique, ses héritiers moraux.

Si l'on confronte les instances narratives des deux textes, on se rend compte que tout d'abord le confident-narrateur devient une confidente. La confiance se transfère d'un lieu statique, quoique passager (la chambre d'un gîte), à un lieu de passage, quoique confiné, le train vers Algarve, où, à la façon d'une épilogue absente du conte d'Eça, Macário se prépare pour de courtes vacances.<sup>14</sup> La proximité fortuite et forcée suscite dans le film la confiance, éveillée par une phrase presque identique à celle du conte de Queirós, ici en voix *off*: «ce que tu ne racontes ni à ta femme ni à ton ami, raconte-le à un étranger»<sup>15</sup>. On conserve l'analepsie, génératrice d'une stratégie de narration par alternance, mêlant l'action principale avec le dialogue entre Macário et l'inconnue, pendant le voyage par train. Au niveau du temps et de l'espace du récit, l'action qui dans le conte d'Eça se déroule à Lisbonne, on ne sait pas exactement si dans les années 20 ou 30 du XIX<sup>ème</sup> siècle, est transposée à l'actualité, même s'il s'agit d'une actualité assez particulière. Au niveau de l'organisation du récit, le séjour de Macário au Cap-Vert, chronologiquement imprécis, qui fait l'objet d'un bref sommaire chez Eça, est résumé dans une lettre envoyée par Macário à Luísa. Un personnage du conte se dédouble en deux personnages dans le film; ainsi, l'ami au chapeau de paille, en même temps celui qui introduit Macário dans le cercle des Vilaça, lui propose l'affaire au Cap-Vert et, à la fin, le trahit, dans le film de Oliveira, devient un personnage distinct de l'ami du chapeau de paille, qui, quoique secondaire, semble se distinguer par l'honneur. Au contraire, suivant une stratégie d'économie narrative très caractéristique de l'adaptation cinématographique, c'est dans la soirée chez le notaire très riche qui se produit l'épisode de la soi-disant perte de la pièce, ce qui conduit à supprimer tout un dialogue qui, dans le conte, prend lieu chez les Vilaça.

En ce qui concerne le texte, la fidélité aux dialogues est extrême; on trouve des dialogues coupés de la narrative verbale et tout simplement mis en scène

---

<sup>14</sup> Sur le choix de cet espace, il serait intéressant de signaler la symbolique du voyage par train, présente, même si sous une autre dimension, dans *Val Abraham*.

<sup>15</sup> «O que não contas à tua mulher, o que não contas ao teu amigo, conta-lo a um estranho.», p. 10. (Je traduis)

(par exemple, la discussion entre l'oncle Francisco et Macário, lorsque celui-ci annonce qu'il veut se marier). L'attachement au texte queirosien arrive au point que le cinéaste transforme en discours des personnages des fragments qui correspondaient au discours indirect ou au discours indirect libre du narrateur. Voyons, comme exemple, le commentaire du narrateur, transformé dans le film en tirade de Macário, selon laquelle «le commerce craint le comptable sentimental»<sup>16</sup>.

Dans le cadre de cette comparaison entre le récit littéraire et le récit filmique, nous voulons nous détenir encore, à cause de son importance, sur le motif de l'éventail oriental de Luísa, qu'elle porte à la fenêtre dans le conte d'Eça et qu'elle transporte invraisemblablement partout (même, par exemple, lorsqu'elle va chez le magasin d'étoffes) dans le film de Oliveira. Eça le décrit de cette façon:

c'était un éventail chinois, rond, en soie blanche, orné de dragons rouges brodés à la plume, une bordure avec un plumage bleu, fin et trémule comme un duvet, et sa manche en ivoire, d'où pendaient deux houppes de fils d'or, avait des incrustations en nacre à la belle manière persane.<sup>17</sup>

L'objet apparaît identique à cette description dans le film. Dans le récit d'Eça, l'éventail, demeurant un objet érotique, qui souligne par son exubérance la beauté angélique de Luísa, en déclenchant le désir, fonctionne essentiellement en tant qu'indice et d'un luxe non coïncidant avec le statut social modeste du personnage et d'une vie moralement suspecte, parce que révélatrice d'une atmosphère de sensualité incompatible avec l'existence préservée à laquelle deux femmes, une mère veuve et sa fille, habitant seules, seraient obligées à l'époque: «Éventail qui préoccupa Macário»: «C'était un éventail magnifique et à cette époque inattendu dans les mains plébéiennes d'une jeune fille habillé en mousseline.<sup>18</sup>» L'indice est suivi d'une fausse explication: «Mais puisqu'elle était blonde et sa mère si méridionale, Macário, avec l'intuition interprétative des amoureux, dit à sa curiosité: "Elle est fille d'un anglais". L'anglais va en Chine, en Perse, à Ormuz, en Australie et il vient plein de ces bijoux des luxes exotiques»<sup>19</sup>. La condition de l'indice est cependant de demeurer dans l'esprit du lecteur en tant que doute, et c'est pourquoi le narrateur insiste: «et Macário

---

<sup>16</sup> «o comércio receia o contabilista sentimental».

<sup>17</sup> «era uma ventarola chinesa, redonda, de seda branca com dragões escarlates bordados à pena, uma cercadura de plumagem azul, fina e trémula como uma penugem, e o seu cabo de marfim, donde pendiam duas borlas de fio de ouro, tinha incrustações de nácar à linda maneira persa.», pp.13,14. (Je traduis)

<sup>18</sup> «Leque que preocupou Macário», «Era um leque magnífico e naquele tempo inesperado nas mãos plebeias de uma rapariga vestida de cassa.», pp. 13,14. (Je traduis)

<sup>19</sup> «Mas como ela era loura e a mãe tão meridional, Macário, com esta intuição interpretativa dos namorados, disse à sua curiosidade: "Será filha de um inglês". O inglês vai à China, à Pérsia, a Ormuz, à Austrália e vem cheio daquelas jóias dos luxos exóticos», p. 14. (Je traduis)

lui-même ne savait pas pourquoi cet éventail de mandarine le préoccupait comme ça: mais selon ce qu'il m'a dit, – “ça lui a fait plaisir”<sup>20</sup>. L'explication définitive n'apparaît qu'à la fin, lorsque la découverte de la cleptomanie de Luísa permet d'expliquer rétrospectivement l'étrange éventail comme un objet probablement volé. Dans le film, l'éventail devient surtout un objet de fascination, que Macário, se livrant à la femme du train, cherche encore à exorciser: «Elle agitait l'éventail avec une telle grâce»; «Je n'ai jamais vu un éventail pareil»<sup>21</sup>.

Quant à la singularité de la jeune fille blonde du conte d'Eça, qu'on nommerait de nos jours cleptomanie, elle convient à un récit rédigé dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, époque où, en pleine apogée du réalisme-naturalisme, l'étude des vices, des pathologies, des tares, pour ne citer que quelques-unes des désignations les plus répandues à l'époque, nourrissait cette esthétique prétendument scientifique d'intervention sociale, étant donné que la maestria d'Eça de Queirós consiste à envisager la cleptomanie d'une façon latérale et suggérée (alors que l'on s'imagine, par exemple, un Júlio Lourenço Pinto en train d'explorer exhaustivement les déterminismes naturalistes, en faisant l'inventaire de la généalogie de Luísa, en évoquant son enfance et éventuellement en la faisant interner à l'hospice à la fin). Au XXI<sup>e</sup> siècle, où la cleptomanie est documentée et étudiée, le récit filmique de Oliveira met l'accent moins sur la singularité psychopathologique de Luísa que sur la conception complexe de ce personnage, qui semble aussi bien voler par vice que pour maintenir un certain statut social, et dont les motivations demeurent partiellement insondables. Dans ce sens, le film prime par l'introduction d'un point de vue narratif (celui de Luísa), absent du conte d'Eça, dans la mesure où le narrateur, maniant l'information dont il disposait à travers un processus de paralipse, adoptait toujours le point de vue de Macário. L'introduction du point de vue de Luísa arrive dans trois scènes: celle où, après le licenciement et l'expulsion de Macário, elle observe son substitut en train de s'installer dans le bureau devant; celle où Luísa lit la lettre que Macário lui a envoyée du Cap-Vert; enfin, l'énigmatique scène finale, après l'incident dans l'orfèvrerie et les adieux soudains de Macário.

Voyons comment cet épisode crucial de l'histoire se présente, tout d'abord dans le conte d'Eça, ensuite dans le film d'Oliveira. Dans le premier, non seulement Macário se montre incapable de comprendre la cleptomanie de Luísa, en la réduisant à la condition d'une voleuse («– Tu es une voleuse!»<sup>22</sup>), comme celui-là est aussi le jugement de l'employé de l'orfèvrerie, qui, à travers l'usage significatif des déictiques, place Macário de son côté (celui des honnêtes gens) alors qu'il isole Luísa: «– *Cette* dame-là le sait.»; «C'est une bague avec deux

---

<sup>20</sup> «e nem Macário sabia por que é que aquela ventarola de mandarina o preocupava assim: mas segundo ele me disse – «aquilo deu-lhe no goto», p. 14. (Je traduis)

<sup>21</sup> «Ela abanava o leque com uma graça»; «Nunca vi um leque assim». (Je traduis)

<sup>22</sup> «– És uma ladra!», p. 34. (Je traduis)

brillants que *cette dame-là* amène.»; «– *Cette dame-là* je ne sais pas qui elle est. Et elle l’a fait sortir de là...»<sup>23</sup>. Quant à la réaction de Luísa, «tremblante, étonnée, consternée, maladroite»<sup>24</sup>, «effrayée», elle indique que de pareilles scènes se seraient déjà produites, peut-être avec des dénouements plus violents: «– Ne me faites pas de mal – dit-elle, en se rapetissant.»; «– Par l’amour de Dieu, ne me frappe pas là – dit-elle, suffoquée.»<sup>25</sup>. C’est ensuite que Macário se sépare de Luísa à jamais et que celle-ci se voit donc doublement isolée, puisqu’elle est à la fois séparée du monde des gens honnêtes et privée de la possibilité de s’expliquer.

Or, dans le langage cinématographique, la focalisation n’est pas une métaphore, une manière de désigner un mode de présentation du récit, sinon un fait concret, perceptuel, lié à la position de la caméra. Aussi le dernier plan du film, assez énigmatique, demeure-t-il un stimule à la discussion et à l’imagination, car il oblige visuellement le spectateur à prendre connaissance d’un point de vue sur le récit absent du texte d’Eça: celui de Luísa. Sans donner de réponses, la scène finale du film de Oliveira, montrant Luísa telle une poupée désarticulée, dégonflée, le transforme dans un conte à la morale ambiguë et mystérieuse et ouvre un espace de discussion sur les raisons, les motivations psychologiques et le destin d’un personnage qui, ainsi, devient tout à fait singulier.

### **3. Convergences intertextuelles dans *Singularités d’une Jeune Fille Blonde***

Le film *Singularités d’une Jeune Fille Blonde* peut être mis en perspective soit dans le cadre d’un rapport d’intertextualité avec l’ensemble de l’œuvre d’Eça de Queirós, soit dans le cadre d’un rapport d’intertextualité, ou plutôt donc, d’autotextualité avec l’ensemble de la filmographie de Manoel de Oliveira, approchant indirectement et avec une certaine ironie les procédés créatifs du cinéaste.

Rappelant directement Eça, pas dans le conte *Singularités d’une Jeune Fille Blonde* mais dans d’autres textes de son œuvre, Manoel de Oliveira introduit l’épisode absent du récit original de la perte du chapeau, dans la scène où un inconnu s’adresse à Macário, au moment où celui-ci se trouve désespéré avec ses problèmes d’argent, cherchant son chapeau et arrivant même à l’accuser de l’avoir volé. L’épisode de la perte ou de la recherche du chapeau, rappelant

---

<sup>23</sup> «– Essa senhora sabe.»; «É um anel com dois brilhantes que aquela senhora leva.»; «– Essa senhora não sei quem é. E tirou-o dali...», pp. 32, 33. (Je traduis)

<sup>24</sup> «trémula, assombrada, enfiada, descomposta», p.33. (Je traduis)

<sup>25</sup> «– Não me faça mal – disse, encolhendo-se toda.»; «– Pelo amor de Deus, não me batas aqui – disse ela, sufocada.» pp. 33,34. (Je traduis)

peut-être un certain épisode burlesque de l'époque dorée du cinéma portugais<sup>26</sup>, apparaît fréquemment dans les romans d'Eça, en des moments d'intensité dramatique, atténuant d'aucune façon par l'humour cette intensité-là, ou pour compléter le portrait de certains personnages particulièrement timides ou inadaptés. Que l'on se rappelle l'épisode d'*Os Maias* où le procureur Vilaça, après avoir rendu à Carlos da Maia les documents de Maria Monforte révélateurs de l'inceste, se voit obligé à retourner à sa chambre encore et encore, interrompant le dialogue de Carlos et Ega, parce qu'il ne réussit pas à trouver son chapeau; ou encore l'épisode d'*O Primo Basílio* où le pauvre Julião, après avoir été humilié par Basílio, et voulant se retirer, cherche gauchement son chapeau sous les regards réprobateurs de Luísa et son cousin.

À un second niveau, on peut établir plusieurs rapports d'intertextualité entre le film *Singularités d'une Jeune Fille Blonde* et d'autres films d'Oliveira.<sup>27</sup> Il nous intéresse d'explorer le rapport entre le film et l'ensemble de l'œuvre du cinéaste, avant tout en ce qui concerne la tendance antiréaliste ou antinaturaliste de sa filmographie, dès le début patente dans la conception d'un univers narratif ambigu, où des marques de la contemporanéité coexistent exprès avec des éléments anachroniques. L'ordinateur et l'imprimante se mélangent à des décors anciens, comme celui du bureau ou du magasin d'étoffes; les klaxons des voitures et la sirène des ambulances se succèdent alternativement aux carillons et au siffle de l'aiguiseur. Pour ce qui est des dialogues, les références presque obsessionnelles aux euros ou la mention du vol de TAP par M. Eleutério Peres se diluent dans des dialogues archaisants, que de petites actualisations de termes obsolètes ne prétendent pas moderniser. Sans soucis de réalisme, le cinéaste opte donc pour la mise en évidence de l'artifice, de la fiction, de l'art, qui correspond à son concept de cinéma, en choisissant de configurer un univers diégétique manifestement atemporel et universel. On peut à ce propos citer l'appréciation d'un critique du cinéma d'Oliveira:

Le cinéma américain (...) a su imposer ce réalisme illusoire par la puissance de son industrie qui autorisait, et même réclamait de lui pour assurer sa suprématie, des reconstitutions gratifiantes capables d'emporter le spectateur dans une adhésion enthousiaste et aveugle. C'est précisément cela que récuse Manoel de Oliveira. C'est contre cette confusion entretenue avec soin entre la réalité et la représentation de cette réalité, vie illusoire suscitée par l'artifice de la projection, que polémique son cinéma [...].<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> On pense naturellement au film *La Chanson de Lisbonne* (de Cottinelli Telmo, 1933) où Manoel de Oliveira a joué un petit rôle comme acteur.

<sup>27</sup> Le critique de cinéma Luís Miguel Oliveira a décelé, non sans humour, un rapport d'intertextualité entre le film *Singularités d'une jeune fille blonde* et *Aniki-Bobó*, dans le motif de l'obsession de Macário par la *poupée* qu'il aperçoit dans la *vitrine* (Luís Miguel Oliveira, 2009).

<sup>28</sup> «O cinema americano (...) soube impor esse realismo ilusório pelo poder da sua indústria, que autorizava, e até exigia dele, para assegurar a sua supremacia, reconstituições gratificantes capazes de envolver o espectador numa adesão entusiasta e cega. É precisamente isso que recusa

Ainsi, si toute l'adaptation filmique est un jeu, celle de Manoel de Oliveira s'assume en tant que double jeu. On soulignerait le procédé par lequel il introduit dans le film *Singularités d'une Jeune Fille Blonde* un texte postérieur à celui du récit adapté, le poème XXXII de *Le gardeur de troupeaux* (*O Guardador de Rebanhos*), de l'hétéronyme de Fernando Pessoa Alberto Caeiro, dit par Luís Miguel Cintra, l'acteur lui-même, encore dans une stratégie de brise de l'illusion, pendant la soirée passée chez le notaire très riche.

Dans le même épisode, Eça rassemblait une galerie de personnages qui contenait, en embryon, plusieurs types sociaux qui seraient visés par l'œuvre satyrique du romancier: les vieilles filles; le clerc sensuel et mondain; le poète ultra romantique; le corrégidor sans intelligence. Quant aux textes déclamés ou chantés, la liste était composée par le poème «Elmira ou la Vengeance du Vénitien»<sup>29</sup>, exemplaire des «premières audaces romantiques» et de l'introduction dans les goûts bourgeois de la mythologie de l'Orient, le «Madrigal à Lydia», une aire d'opéra et encore une *modinha* brésilienne, configurant, tous, un répertoire de goût douteux et éclectique, illustratif d'une époque marquée sur le plan des goûts littéraires par l'avent du Romantisme parmi les derniers vestiges de Néoclassicisme, et peignant une société décrépite, inculte et médiocre.

Dans le film d'Oliveira, le remplacement de ce répertoire par le poème XXXII de *O Guardador de Rebanhos* le met en évidence en tant qu'intertexte, qui commence par accentuer la question économique, tellement importante dans le film, et attirer l'attention sur une opposition de classes:

Hier soir un homme des villes  
Parlait devant le gîte.  
Il parlait avec moi aussi.  
Il parlait de la justice et de la lutte pour qu'il y ait justice  
Et des ouvriers qui souffrent,  
Et du travail constant, et de ceux qui ont faim,  
Et des riches, qui n'ont du dos que pour cela.  
Et, en me regardant, il a vu des larmes dans mes yeux  
Et il a souri avec plaisir, pensant que je ressentais  
La haine qu'il ressentait, et la compassion  
Qu'il disait qu'il ressentait.<sup>30</sup>

---

Manoel de Oliveira. É contra essa confusão cuidadosamente mantida entre a realidade e a representação dessa realidade, vida ilusória suscitada pelo artifício da projecção, que polemiza o seu cinema [...]» (Je traduis). Jacques Parsi, cité par Maria Helena Padrão (1998: 177).

<sup>29</sup> «Elmira ou a Vingança do Venesiano», p.17. (Je traduis)

<sup>30</sup> «Ontem à tarde um homem das cidades/ Falava à porta da estalagem./ Falava comigo também./ Falava da justiça e da luta para haver justiça/ E dos operários que sofrem./ E do trabalho constante, e dos que têm fome./ E dos ricos, que só têm costas para isso./ E, olhando para mim, viu-me lágrimas nos olhos/ E sorriu com agrado, julgando que eu sentia/ O ódio que ele sentia, e a compaixão/ Que ele dizia que sentia.» (Je traduis)

Toutefois, les derniers vers, encaissés dans le récit de Oliveira, sonnent presque comme un art poétique qui pointe vers les qualités de sa propre filmographie: clarté, simplicité, conscience éthique, épurement esthétique. N'est-ce pas le sens de:

Béni soit Dieu parce que je ne suis pas bon  
Et j'ai l'égoïsme naturel des fleurs  
Et des fleuves qui suivent leur chemin  
Préoccupés sans le savoir  
Rien qu'avec fleurir et courir.  
C'est celle-là la seule mission dans le Monde,  
Celle-là — exister clairement,  
Et savoir le faire sans y penser.<sup>31</sup>

### Conclusion

Au concept récent d'intermédialité est sous-jacente une conception de la littérature en tant que message inconcevable hors d'un mouvement incessant qui traverse plusieurs moyens, n'atteignant jamais une forme définitive, connaissant plusieurs interprétations et acquérant une pluralité d'identités. Sous cette perspective, l'idée d'intermédialité peut être entendue en tant qu'une expansion des théories de l'œuvre ouverte, du texte pluriel ou de l'intertextualité/transtextualité qui ont marqué la connaissance de la littérature dans le XX<sup>ème</sup> siècle.

En ce qui concerne spécifiquement le rapport d'intermédialité qui découle de l'adaptation filmique, il conviendrait de retenir les mots de Robert Stam: «Adaptations redistribute energies and intensities, provoke flows and displacements; the linguistic energy of literary writing turns into the audiovisual-kinetic-performative energy of the adaptation, in an amorous exchange of textual fluids.» (Stam, 2005: 46) Ce qui arrive dans le cas de *Singularités d'une Jeune Fille Blonde* c'est que l'adaptation relève d'un processus de transformation mutuelle, plutôt que d'un parcours en sens unique. Le conte et son adaptation cinématographique renvoient l'un à l'autre, s'illuminent mutuellement, et cette intermédialité met en évidence les qualités de chaque moyen d'expression, chaque texte et chaque auteur.

---

<sup>31</sup> «Louvado seja Deus que não sou bom./ E tenho o egoísmo natural das flores/ E dos rios que seguem o seu caminho/ Preocupados sem o saber/ Só com florir e ir correndo./ É essa a única missão no Mundo,/ Essa — existir claramente,/ E saber fazê-lo sem pensar nisso.» (Je traduis)

## BIBLIOGRAPHIE

- Jornal de Letras, Artes e Ideias, Especial Cem Anos de Manoel de Oliveira* (2008), Ano XXVIII, nº 996.
- McFARLANE, Brian (1996), *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press.
- OLIVEIRA, Luís Miguel, «Um pequeno filme sobre o dinheiro», «Manoel de Oliveira homenageia Eça de Queirós no Festival de Berlim», disponível em [http://noticias.sapo.pt/especial/manoel\\_de\\_oliveira/artigo/912436.html](http://noticias.sapo.pt/especial/manoel_de_oliveira/artigo/912436.html).
- PADRÃO, Maria Helena (1998), *Os Sentidos da Paixão*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.
- PUNZI, Maddalena Pennachia (ed.) (2007), *Literary Intermediality. The Transit of Literature through the Media Circuit*, Bern, Peter Lang.
- RYAN, Marie-Laure (ed.) (2004), *Narrative across Media. The Language of Storytelling*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- STAM, Robert (2005), «Introduction» in STAM, Robert e RAENGO, Ales., *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden, Blackwell Publishing, 2005, pp. 1-52.