



Varia 4

- **Francesco Giarrusso**

De la collision disjonctive à l'enchaînement dissonant :

Littérature et peinture dans la sémiotique cinématographique

Bien que le cinéma soit l'art « alchimique » par excellence, capable d'associer les typologies de sémiologie les plus diverses, l'œuvre de João César Monteiro accentue davantage le caractère polyphonique et syncrétique propre au dispositif cinématographique, augmentant la capacité d'englobement du dialogisme. En effet, l'espace sémiotique de la filmographie de Monteiro se caractérise par l'accumulation de textes hétérogènes qui se présentent comme unité textuelle plurielle, composée de voix et d'images multiformes où l'on entend l'écho d'autres agglomérations textuelles ou discursives. A ce propos, j'appliquerai au cinéma de Monteiro le concept de transtextualité tel qu'il a été défini par Gérard Genette comme « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes (...) dont relève chaque texte singulier »¹ pour pouvoir analyser la superposition et l'interférence des espaces et corps sémiotiques dont les collisions engendrent, dans l'œuvre de Monteiro, un polyglottisme culturel extrêmement riche. Evidemment, nous ne souhaitons pas formuler de taxonomie – une entreprise, d'ailleurs, chimérique résultant de l'éclectisme qui caractérise la *praxis* de Monteiro – mais plutôt décrire les principales stratégies par lesquelles la

¹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, p. 7.

littérature et les images cinématographiques ou figuratives se manifestent dans le cinéma de Monteiro. La variété de ces opérations transtextuelles atteint son summum dans la phase initiale de l'œuvre de Monteiro, comprise entre l'expérimentalisme des années d'exorde et le début de la saga de João de Deus².

Dans une première analyse des références intertextuelles ayant une nature hétéromédiale³, nous pouvons constater que dans les premiers films – *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (*Qui attend des souliers de défunt meurt pieds nus*, 1970), *A Sagrada Família – Fragmentos de um Filme Esmola* (*La sainte famille – Fragments d'un film-aumône*, 1972-1977)⁴, *Que Farei Eu com Esta Espada ?* (*Que ferai-je de cette épée ?*, 1975) – les citations littéraires constituent surtout des unités textuelles bien définies dont l'amplitude est souvent en accord avec la durée de la scène ou avec la séquence dont elles font partie. Rappelons-nous de la page où est transcrite une brève citation extraite d'*Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud ou des mots extraits du *Manuel de zoologie fantastique* de Jorge Luis Borges et récités lorsque nous assistons à la dernière rencontre entre Lívio (Luís Miguel Cintra) et Mónica (Paula Ferreira) sur la terrasse d'un café. Dans les deux cas, les citations littéraires paraissent se situer dans un contexte différent de celui de la ligne narrative principale, presque comme si elles détournaient le développement

² Ladite trilogie de Dieu est composée des longs-métrages *Recordações da Casa Amarela* (*Souvenirs de la maison jaune*, 1989), *A Comédia de Deus* (*La comédie de Dieu*, 1995) et *As Bodas de Deus* (*Les Noces de Dieu*, 1998), des films caractérisés par la présence de João César Monteiro dans la peau du personnage principal João de Deus.

³ M. W. Bruno, « *Bringing out the dead* », *Segnocinema*, 115, 2002, pp. 17-19.

⁴ Comme les responsables de la restauration de la pellicule l'écrivent dans la note introductive de la version en DVD du film, « *Fragmentos de um Filme Esmola / A Sagrada Família* » a été tourné par J. C. Monteiro en 1972 et 1973. Cependant, au cours des quatre années suivantes, l'auteur a continué à travailler dessus, y apportant de nombreuses modifications. D'après les éléments à notre disposition, il existe au moins trois versions successives : une première version montée peu de temps après le tournage, une deuxième version montée entre 1974 et 1975 où le générique et la scène du couple nu dans la partie finale ont été introduits ; et une troisième partie en 1977 sans ladite scène et présentant des plans légèrement plus courts. Comme les négatifs originaux n'ont pas été retrouvés, la restauration du film a été réalisée avec le peu de matériel positif connu, provenant des archives de l'Institut du Cinéma, des Audiovisuels et des Multimédias. Ce matériel comprend une copie pratiquement complète de la deuxième version et une copie incomplète de la troisième. (...) L'option basique de cette restauration a consisté à récupérer la seule version complète survivante, soit la deuxième parmi celles qui ont été mentionnées auparavant. Une lacune de près de 21 secondes a été comblée sur le plan-séquence où toute la famille est réunie dans le salon. Ce dernier a été reproduit à partir de matériel de la troisième version ».

diégétique du film. Elles s'insinuent dans la trame du film, interrompant l'illusion mimétique sur lequel elle repose pour montrer son artificialité. La citation de Rimbaud ne participe pas à la construction de l'histoire mais joue un rôle d'interposition, contribuant à la création d'un espace-temps autonome, détaché de la logique de la transparence propre au cinéma illusionniste⁵. La bi-dimensionnalité de l'image cinématographique, accentuée par le gros plan de la page écrite et le processus de « littérisation » auquel nous assistons au moment où le « formulé » (l'écrit) remplace le « figuré » (la représentation)⁶, met en évidence l'arbitrarité de la narration cinématographique, tout en violant la notion d'*analogon* sous-jacente à l'image filmique (**fig. 1**).

Cependant, la suppression partielle de la mimèse est provoquée dans la majorité des cas par la séparation progressive entre la bande visuelle et sonore. Ce décollement a surtout lieu par le biais d'opérations intertextuelles où le mot (ré) cité joue un rôle crucial dans le processus de démythification du soi-disant réalisme cinématographique. En effet, depuis la réalisation de *Sophia*⁷, Monteiro évite la dramatisation pléonastique du rapport mot-image, optant – prenons le poème *Esta gente* ou le poème-épitaphe *Inscrição* – par « une espèce d'union libre qui consiste justement à ne pas dissimuler l'arbitrarité de l'image avec le mot »⁸. Il existe toujours une dissociation, une distance entre ce qui est dit et la source sonore d'où provient le mot cité.

Reprenant l'exemple du texte extrait de Borges, nous constatons que les mots prononcés par Lívio n'appartiennent pas à l'espace diégétique de l'action représentée mais à l'intériorité du protagoniste de *Sapatos*⁹, presque comme s'il s'agissait de son monologue intérieur. Mais si une telle citation a un rapport avec l'image dans la qualité de son interne subjectif, le texte extrait du *Parti pris des*

⁵ Voir R. Stam, *O espetáculo interrompido. Literatura e cinema de desmistificação*, traduit par J. E. Moretzsohn, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

⁶ Voir B. Brecht, *Scritti teatrali*, traduit par E. Castellani, R. Fertonani, R. Mertens, Turin, Einaudi, « Piccola Biblioteca Einaudi. Nuova Serie », 2001, p. 38.

⁷ Dorénavant, le titre du court-métrage *Sophia de Mello Breyner Andresen* sera simplement dénommé *Sophia*.

⁸ J. C. Monteiro, *Morituri Te Salutant*, Lisboa, & etc et Arcádia, 1974, p. 117.

⁹ Dorénavant, le titre du court-métrage *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* sera simplement dénommé *Sapatos*.

choses de Francis Ponge, enregistré dans *A Sagrada Família – Fragmentos de um Filme Esmola*, explique un processus différent par lequel les macro-unités de la citation se manifestent dans l'œuvre de Monteiro. Dans ce cas, la référence intertextuelle est doublement en *off*, que ce soit en raison de la nature extra-diégétique de la citation ou de l'étrangeté de la voix citatrice par rapport à l'histoire. Ici, la superposition de la référence littéraire accentue l'éloignement entre les bandes visuelle et sonore, nous laissant voir la discontinuité propre au texte filmique et l'artificialité des processus rhétoriques voués à son occultation. La durée du plan et sa coïncidence avec la citation de Ponge mettent en évidence les limites textuelles qui le séparent du *continuum* narratif du film, marquant les coupures, les sauts, la nature fragmentaire du texte cinématographique perçu comme un collage de parties physiques séparées¹⁰. En outre, la confrontation entre l'unité narrative de l'« orange » de Ponge et les autres séquences purement diégétiques de *A Sagrada Família – Fragmentos de um Filme Esmola* montre comment le rapport mot-image peut, également et surtout, exclure l'empathie émotionnelle et la participation mécanique du spectateur, l'empêchant, selon les principes que Monteiro a adopté au cours des premières années, « quelque identification avec le film (...) [afin de prendre] conscience (...) [du fait] que la salle noire n'est plus sa vieille alliée dans son désir d'évasion »¹¹.

Mais l'effet de distanciation ne résulte pas uniquement de la divergence audiovisuelle qui repropose le segment littéraire et résulte encore moins du déplacement extra-diégétique de la citation ; à l'inverse, cet effet d'étrangeté se manifeste souvent dans la diégèse par le biais des mots prononcés en champ par le personnage. Prenons, par exemple, la scène de *A Sagrada Família – Fragmentos de um Filme Esmola* où Maria (Manuela de Freitas), filmée de profil sur un plan moyen, récite un fragment tiré d'*Ulysses* de James Joyce. Une fois de plus, l'étendue du plan correspond à la durée de la citation bien que, dans ce cas, la distanciation entre le mot et l'image dépende du refus de l'actrice à adhérer au personnage. Il n'existe aucune identification, la représentation de l'actrice est

¹⁰ R. Stam, *O espetáculo interrompido. Literatura e cinema de desmistificação*, *Op. cit.*, p. 170.

¹¹ J. C. Monteiro, « *O nosso cinema e o deles* », dans *João César Monteiro*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 104.

bannie de la scène en faveur d'une récitation auto-contemplative où le geste de la répétition semble se manifester sur l'image qu'elle reflète, sur un plan américain, au fond du cadrage. C'est comme si le double spectaculaire de Maria matérialisait un « *“l'essere fuori di sé”* » (« “être hors de soi” »)¹² de l'actrice, le processus d'auto-distanciation avec lequel elle s'éloigne d'elle-même, comme s'il s'agissait d'un étranger qui observe sa propre exhibition lorsqu'elle se déroule¹³. Le réflexe de Maria rend visible l'espace, la séparation entre le texte et sa repositionnement écranique/verbale, dévoilant la distance à laquelle le spectateur doit se maintenir pour faire une observation « critique » de l'évènement re-présenté¹⁴. Pour ce faire, Brecht propose à l'acteur de dire le texte comme s'il le citait et Monteiro semble le prendre à la lettre quand il place Manuela de Freitas de profil, le regard tourné hors-champ, porté sur « la feuille de papier »¹⁵ pour le lire avec les yeux ou la pensée. Bref, de la construction du cadrage au port de l'actrice, cette scène met en relief ce que l'action de réciter présente comme déjà étudié et préparé, abolissant tout élément qui puisse faire croire au spectateur qu'il assiste à un acte naturel et spontané (fig. 2).

En termes d'intertextualité, je ne peux m'empêcher de mentionner le film *Que Farei Eu com Esta Espada ?*, non seulement parce qu'on y découvre pour la première fois le corps de Nosferatu¹⁶, l'une des références les plus habituelles de l'œuvre de Monteiro, mais aussi parce qu'il représente un cas emblématique de la citation cinématographique. Grâce au montage alterné de séquences réalisées au cours des mois qui ont suivi la « Révolution des Œillets » avec des extraits originaux du film de Friedrich W. Murnau, Monteiro compare le porte-avions américain Saratoga amarré sur le Tage au navire néfaste et pestilentiel de Nosferatu, exprimant sa dissidence contre l'intervention de l'OTAN et tout ce que sa présence représente pour le Portugal sur le plan politique après la révolution du 25 avril 1974. En ce qui concerne la diégèse, la citation de Nosferatu s'inscrit

¹² B. Brecht, *Scritti teatrali*, Op. cit., p. 75.

¹³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴ *Ibid.*, p. 84 et p. 75.

¹⁵ J. C. Monteiro, *Morituri Te Salutant*, Op. cit., p. 208.

¹⁶ Il s'agit du célèbre vampire interprété par Max Schreck dans le film *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu le vampire*, 1922) de Friedrich W. Murnau.

dans le film moyennant une juxtaposition qui entraîne l'alternance de deux niveaux narratifs disjoints. Dans *Que Farei Eu com Esta Espada ?*, les images du film de Murnau sont responsables de la création d'une dimension narrative extra-diégétique dont les coordonnées spatio-temporelles n'établissent aucune continuité par rapport à la diégèse du film principal avec lequel il n'instaure qu'une simple succession d'unités syntagmatiques autonomes, permettant à Monteiro de développer une poétique de discontinuité.

Comme dans les trois films précédents (*Sophia, Sapatos* et *A Sagrada Família – Fragmentos de um Filme Esmola*), la citation intervient encore dans la construction diégétique de *Que Farei Eu com Esta Espada ?*, concevant la structure de chaque film comme un « collage de vraisemblances opposées » où les différents plans ou blocs narratifs favorisent la constitution d'« îles discursives »¹⁷ autonomes, capables de libérer Monteiro de la constriction de la logique et de la vraisemblance propre aux pratiques cinématographiques dites dominantes¹⁸. Nous constatons également qu'à partir de ce moyen-métrage de 1975, Monteiro commence à exploiter des pratiques dialogiques responsables, cette fois-ci, d'un enchaînement particulier par lequel il n'existe plus uniquement une dissonance entre les unités narratives mais un entrelacement fait de sauts et de disjonctions iconico-diégétiques.

*

A ce propos, *Veredas (Sentiers, 1977)* représente un cas emblématique de construction narrative par accumulation. L'alternance et la collision de blocs indépendants sont remplacées par l'inclusion d'unités textuelles dont l'union contribue à la formation d'un ensemble narratif organique, bien que composé de matériaux hétérogènes. Il n'existe plus de contraposition, le choc entre les plans

¹⁷ F. C. Martins, « *A arte mágica* », dans *João César Monteiro*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 293.

¹⁸ Ismaél Xavier nous rappelle qu'entre les années soixante et soixante-dix, les rédacteurs des « Cahiers du Cinéma » estimaient que le « système de représentation dominante [était] le système instauré par le récit réaliste et le découpage classique selon l'ensemble des règles de vraisemblance ». L'intention était de donner au spectateur une impression de réalité pouvant favoriser sa croyance selon laquelle l'image photographique était une copie fidèle de la réalité représentée. Voir I. Xavier, *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984, p. 127.

ou séquences s'affaiblit pour donner place à une dissonance plus subtile, cette fois-ci plutôt basée sur la succession que sur les processus de superposition méta-diégétique ou de juxtaposition extra-diégétique¹⁹. *Veredas* apparaît comme étant un collage de citations, une concaténation hétéroclite de textes provenant d'ambiances plus diversifiées. Les contes populaires de la maure enchantée et du petit âne, l'allusion-transposition de l'histoire de Branca-Flor, la citation de la pièce eschyléenne et les textes de Maria Velho da Costa tracent la carte géographique et poétique de l'univers que l'homme (António Mendes) et la femme (Margarida Gil), personnages principaux du film, parcourent lors de leur pèlerinage entre les terres de Trás-os-Montes et l'Alentejo, la culture populaire et l'érudite. Dans *Veredas*, Monteiro nous invite littéralement au voyage – voyons la citation picturale au générique d'ouverture de la peinture de Menez, *L'Invitation au voyage* –, à une nouvelle forme de déambulation où les références textuelles sont le contrepoint aux événements racontés dans le film²⁰.

Dans cette étude, je ne m'attarderai pas sur le rapport que l'objet transtextuel établit avec les interprétants. Je mettrai en évidence le rapport entre cet objet et le texte hôte. L'intention n'est pas de sonder les fonctions exercées par les extraits car elles peuvent varier selon les systèmes et les contextes des segments textuels auxquels elles se destinent, étant des « pratiques éphémères et empiriques dont il n'y a pas de catalogue exhaustif possible »²¹. À l'inverse, nous voulons suivre un critère exclusivement formel, qui, comme le suggère Compagnon²², assure une plus grande efficacité dans l'étude des relations entre les systèmes S1 (A1, T1) et S2 (A2, T2)²³. À vrai dire, la valeur de la répétition ou plutôt la prééminence d'une valeur de répétition sur les restantes²⁴, « toutes

¹⁹ Voir F. Zecca, « [La citazione e il meccanismo della transtestualità filmica](#) », *E/C*, 22 avril 2009, p. 11 (article au format PDF. Consulté le 21 mai 2014).

²⁰ F. C. Martins, « *A arte mágica* », art. cit., p. 294.

²¹ A. Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, « Philosophie Générale », 1979, p. 99.

²² *Ibid.*, pp. 99-100.

²³ A1 représente l'auteur du système originaire S1 et T1 le texte de ce même auteur. Cela s'applique également au système S2 où A2 indique l'auteur qui cite et T2 le texte cité du système S1.

²⁴ Bien que Compagnon fasse allusion au concept de citation, j'estime que nous devons analyser la notion de valeur de répétition qu'il implique et qui est également applicable à un contexte de transtextualité plus élargi. L'auteur écrit : « Si l'on s'en tient à une définition formelle de la citation

concurrentement existent »²⁵, représente le seul indicateur invariable dans le temps, étant donné qu'il repose plus sur les éléments constitutifs de la relation elle-même que sur la signification mutable de la fonction, toujours passible de modifications selon le contexte historique dans lequel la transtextualité est mise en œuvre.

Reprenant l'analyse nous constatons immédiatement comment dans *Veredas*, outre la citation, il existe un autre rapport intertextuel : l'allusion. Pour Genette, il s'agit d'une « forme encore moins explicite et moins littérale »²⁶, dont la compréhension n'est possible qu'en corrélation avec un autre énoncé caché. Parmi les différentes situations allusives, nous pouvons énumérer la ré-évoque du *topos* de la maure enchantée dont l'histoire nous est racontée par le vieillard Domingues (Francisco Domingues), personnage autochtone de la région de Trás-os-Montes où a été tournée la première partie du film ou l'histoire du petit âne, toujours racontée par Domingues, dont les vicissitudes re-proposent l'enchaînement des contes fantastiques de la tradition populaire. Nous ne pouvons en aucun cas parler de citations puisque les textes ne sont pas littéralement re-proposés par le narrateur intra-diégétique : Domingues se les approprie librement, re-présentant les schémas narratifs et les intrigues typiques du folklore local. En fait, cela ne pourrait pas être autrement puisque le patrimoine folklorique est rarement communiqué par écrit, faisant l'objet d'une transmission et d'un traitement oral, rendant impossible toute citation littéraire à proprement parler. Bien plus complexe est l'allusion au conte de Branca-Flor, non seulement en raison de l'espace qu'il occupe dans l'économie narrative du film, mais surtout en raison des opérations multiples auquel il est soumis.

comme acte de discours (un énoncé répété et une énonciation répétant), comme mécanisme simple et positif qui relie deux textes ou deux systèmes, on dispose de la table de ses valeurs de répétition que sont les interprétants des relations élémentaires et binaires entre les deux systèmes. Alors, une fonction de la citation est un interprétant de la relation multipolaire, S1 (A1, T1) - S2 (A2, T2), un barycentre des valeurs simples de répétition, chacune étant affectée d'un coefficient propre; et les grandes fonctions historiques de la citation qui sont traditionnellement recensées, coïncident avec la dominance de telle ou telle des valeurs simples de répétition sur les autres : une fonction est une hiérarchie spécifique des valeurs de répétition ». Et encore : « Si l'on voulait ranger les quatre grandes valeurs de répétition de la citation de la plus imaginaire à la plus symbolique, leur ordre serait celui-ci : l'image, le diagramme, l'indice et, pour finir, le symbole (étant mis à part l'emblème, tout imaginaire) » (*La seconde main, ou le travail de la citation, Op. cit.*, p. 336).

²⁵ *Ibid.*, p. 100.

²⁶ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré, Op. cit.*, p. 8.

Depuis le générique d'ouverture, Monteiro nous prévient que sa version de Branca-Flor a une nature composite, laissant entrevoir les opérations transtextuelles réalisées sur l'hypotexte. En effet, il combine les trois contes appartenant au *Cycle de Branca-Flor*, rassemblés par Carlos de Oliveira et José Gomes Ferreira²⁷, effectuant sur chacun un ensemble de transformations sérieuses, souvent d'ordre formel. Pour être exact, Monteiro réalise des transformations par réduction comme l'excision, l'amputation massive et l'excision multiple et disséminée²⁸.

En ce qui concerne l'amputation, nous pouvons citer à titre d'exemple l'ablation que Monteiro réalise par rapport à la première version littéraire, quand il élimine de la transposition cinématographique les noces de Branca-Flor et les retrouvailles avec le domestique, son ancien amour sur lequel la reine a jeté un sort ; ou lorsqu'il coupe la conclusion entière de la troisième version dans laquelle les trois valets de chambre essaient sans succès de se rapprocher de Branca-Flor. Les extractions par lesquelles Monteiro élague les trames qui composent le *Cycle de Branca-Flor* sont beaucoup plus nombreuses. Rappelons par exemple la suppression dans *Veredas* d'une des trois transformations²⁹ grâce à laquelle le protagoniste masculin et Branca-Flor parviennent à s'échapper du roi-diable, la fin brève et rocambolesque de la deuxième version et l'*incipit* de la première dont les protagonistes sont un roi, père de Branca-Flor, et son domestique qui veut épouser sa fille.

A tout cela s'ajoute l'action d'extraction et le mélange réalisé par Monteiro par rapport aux hypotextes. Il extrapole et amalgame plusieurs motifs narratifs, donnant naissance à un univers diégétique à la fois inédit et familier pour ceux qui connaissent les textes d'origine. Il en est ainsi des épreuves ou des transformations magiques que les personnages de *Veredas* subissent : Monteiro ne respecte jamais la nature ou l'ordre de succession des actions dans les trois

²⁷ Anonyme, « Cycle de Branca-Flor », dans *Contos Tradicionais Portugueses*, vol. III, Lisbonne, Iniciativas Editoriais, 1956, pp. 557-581.

²⁸ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *Op. cit.*, pp. 264-265.

²⁹ La transformation omise est celle qui a pour élément naturel l'eau. Dans la première version, l'homme et Branca-Flor se transforment en batelier et en mulet ; dans la deuxième version, l'homme est un fleuve et Branca-Flor une anguille.

histoires de référence mais fait allusion aux éléments spécifiques de chaque version, favorisant une certaine promiscuité. Ce n'est pas tout. Cette contamination narrative se répercute également sur les opérations transtextuelles réalisées, alliant transformations sérieuses et pratiques intertextuelles dans une même séquence filmique. Nous pouvons analyser dans ce sens l'extrait de la troisième version³⁰ (*A filha da bruxa*) du *Cycle de Branca-Flor* : « Je vends des noix, j'achète de l'ail; / j'achète de l'ail, Je vends des noix. / Je vends des noix, j'achète de l'ail; / j'achète de l'ail, Je vends des noix. » et « Ding, dang, dong, / les cloches sonnent pour la messe, / Le prêtre va à l'autel. / Ding, dang, dong, / les cloches sonnent pour la messe, / Le prêtre va à l'autel. ». Au moyen de ces mots le personnage masculin, qui se transforme d'abord en vieillard avec un sac puis en ermite, dissimule son identité devant le diable, échappant ainsi à la mort.

Mais le mélange de plusieurs pratiques transtextuelles ne constitue pas la prérogative exclusive de la transposition cinématographique de *Branca-Flor* : l'application de plusieurs opérations sur un même texte de départ est commune aux stratégies dialogiques de type textuel. Dans ce cas, nous avons voulu mettre en évidence la multiplicité des interventions transformationnelles afin de mettre en lumière surtout l'habileté « couturière » avec laquelle Monteiro réélabore l'histoire de *Branca-Flor*, faisant d'un cycle cohérent aux limites textuelles bien définies des miscellanées littéraires quelque peu hétérogènes. En outre, son art d'entremêler les différentes versions de la légende, formant une tessiture narrative, linguistique et iconographique à multiples facettes, repropose à moindre échelle la progression rapsodique du film lui-même dont la trame reproduit un *patchwork*.

A vrai dire, *Veredas* se construit comme une mosaïque de textes d'autrui où l'acte de raconter, comme dirait Roland Barthes, ne consiste pas à « faire mûrir

³⁰ Les dialogues extraits de la dernière version (*A filha da bruxa*) du *Cycle de Branca-Flor* sont respectivement dans l'original « *Vendo nozes, compro albos; / Compro albos, vendo nozes. / Vendo nozes, compro albos; / Compro albos, vendo nozes* » et « *Tim, tim, tim, / Toca à missa, / Vai o padre para o altar. / Tim, tim, tim, / Toca à missa, / Vai o padre para o altar.* » (« Je vends des noix, j'achète de l'ail; / j'achète de l'ail, Je vends des noix. / Je vends des noix, j'achète de l'ail; / j'achète de l'ail, Je vends des noix. » et « Ding, dang, dong, / les cloches sonnent pour la messe, / Le prêtre va à l'autel. / Ding, dang, dong, / les cloches sonnent pour la messe, / Le prêtre va à l'autel. »). Anonyme, « Cycle de Branca-Flor », *Op. cit.*, pp. 575-576.

une histoire (...), soumettre la suite des épisodes à un ordre naturel (ou logique) (...), mais à juxtaposer purement et simplement des morceaux itératif et mobiles »³¹. Il « n'y a plus de continuité, juste une contiguïté, il n'y a pas d'évolution, juste une juxtaposition – en un mot, des échos »³² où l'on écoute et entremêle les légendes et histoires quotidiennes, les musiques traditionnelles (de Trás-os-Montes et de l'Alentejo) et érudites (extrait de la *Symphonie n° 7* de Bruckner), les litanies vernaculaires et les mythologies antiques.

La rapsodie de Monteiro con-fond les sources, les contamine, donnant naissance à un nouvel hypertexte dont le sens ne se limite pas naturellement à l'addition de blocs individuels. Les particularités de ces contaminations se trouvent dans ce que Genette appelle « l'ambigüité du rapprochement, à la fois saugrenu et cocassement pertinent »³³ et dans l'influence que chacun de ces textes exerce sur l'autre, apportant un nouveau regard interprétatif sur les hypotextes respectifs. Nous nous trouvons avec ce genre de transformation à la limite entre le régime ludique et le régime sérieux, plus connue sous le nom de *centon*. Cette « contamination additive » se centre sur l'accumulation et la concaténation d'unités textuelles hétérogènes qui, dans ce cas, ne sont plus utilisées comme des citations mais comme des matières-premières pour constituer un texte qui semble le plus cohésif possible³⁴.

Ces opérations d'extrapolation et de mélange attestent de la nature hybride du centon en tant que *patchwork* de textes, de recueil de pratiques transtextuelles souvent antonymiques et de régimes plutôt ambigus³⁵. Le centon se caractérise par la double opération à laquelle il soumet les textes qui le composent, redessinant leurs limites textuelles originales. En effet, si d'une part il réduit la longueur des hypotextes par des amputations plus ou moins amples, d'autre part ces mêmes hypotextes voient leur taille s'agrandir, remplaçant ce qui est retiré par les

³¹ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1971, pp. 143-144.

³² J. Lopes, « Vassalagens », *A Luta*, le 29 mai 1978.

³³ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *Op. cit.*, p. 56.

³⁴ *Ibid.*, p. 54.

³⁵ L'ambigüité découle du fait que le centon peut mélanger en simultané des pratiques hypertextuelles et des opérations proches de l'intertextualité. Parfois, il est caractérisé par des régimes qui varient entre le ludico-satirique et le sérieux.

séquences exogènes que chacun ajoute à l'autre. Le centon se caractérise donc par la substitution additive que la transformation textuelle applique aux corps qui le constituent : il existe alors une compensation substantielle entre la suppression interne et l'ajout externe en raison de la contamination des textes entre eux.

*

Plusieurs caractéristiques afférentes à cette typologie transformationnelle sont présentes de manière très évidente dans *Silvestre* (1982), dont l' « histoire (...) est extraite de deux romans portugais traditionnels : *A Donzela Que Vai à Guerra* (XVe Siècle ?), d'origine judéo-péninsulaire et une nouvelle, *A Mão do Finado*³⁶, transmise par la tradition orale et qui fait partie du cycle de Barbe-Bleue »³⁷. Une fois de plus, Monteiro fait reposer la structure narrative du film sur la combinaison d'hypotextes, s'appropriant, avec les adaptations nécessaires, les éléments figuratifs et thématiques des contextes diégétiques respectifs. Comme le dirait Giorgio Agamben, il se « *si serve di "briciole" e di "pezzì"* » (il se « sert de "miettes" et de "morceaux" »)³⁸ appartenant à d'autres galaxies narratives ou iconiques : il ne crée pas *ex nihilo* mais désassemble et rassemble selon ses exigences, le matériel préexistant, manifestant davantage son côté créatif sur les points de suture et les entrelacements que sur l'invention d'un récit original. Monteiro, reprenant les mots de Borges, « *es menos inventor que descubridor* » (« il est moins inventeur que découvreur »)³⁹, se tourne vers le passé, fouille les décombres d'un savoir presque oublié et extrait de la terre des traditions populaires la semence qui féconde son art combinatoire. Ici, la répétition du déjà dit n'est pas une simple répétition mais un instrument de réminiscence, une reproduction anthologique et non pas un ensemble de fleurs fanées dans un herbier.

³⁶ Une fois de plus, les versions utilisées par Monteiro sont celles qui ont été colligées par Carlos de Oliveira et José Gomes Ferreira dans l'œuvre susvisée.

³⁷ Le texte cité a été extrait de la synopsis officielle du film.

³⁸ G. Agamben, *Stanzę. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Turin, Einaudi, « Piccola Biblioteca Einaudi », 2011, p. 75.

³⁹ J. L. Borges, *Obras Completas 1923-1972, Vol. I. La busca de Averroes*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1984, p. 586.

Dans *Silvestre, A Mão do Finado* joue le rôle de fondement narratif et ce malgré de nombreuses opérations transtextuelles qui mettent en péril sa cohésion et, par conséquent, sa primauté par rapport à d'autres textes qui s'y enchâssent. Pour commencer, la nouvelle fait l'objet d'une transposition: les altérations de l'hypotexte font alors clairement partie d'une stratégie bien définie, surtout vouée à des transformations d'ordre formel. A vrai dire, dans *A Mão do Finado*, il existe des altérations thématiques minimales, comme le remplacement des pommes épineuses par des oranges, le changement de statut social du marchand qui devient gentilhomme ou la réduction du nombre de filles qui passe de trois à deux. A l'inverse, les transpositions formelles sont bien plus nombreuses : *A Mão do Finado* voit la réduction de son extension narrative moyennant la suppression de la partie finale de l'histoire qui va du meurtre des filles aînées du marchand commis par le voleur jusqu'aux noces de la cadette avec l'enfant prince, un personnage totalement omis dans la version cinématographique.

Outre la réduction par amputation, nous retrouvons l'addition des blocs textuels par extension, un processus « qui constitue l'exact contraire de la réduction par suppression massive »⁴⁰ dont j'ai déjà parlé. Le film ajoute, par exemple, à l'hypotexte la séquence du premier banquet où Silvia (Maria de Medeiros) fait la connaissance de son futur époux, Dom Paio (Jorge Silva Melo). Cette rencontre va déterminer le voyage de Dom Rodrigo (João Guedes) jusqu'au château du roi (João César Monteiro) et permettre de rejoindre la trame du récit original qui continue avec la visite que le voyageur-diable (Luís Miguel Cintra) rend aux sœurs restées toutes seules chez elles. Il s'agit d'un cas emblématique de transmotivation⁴¹ : un processus transformationnel privilégié des transformations sémantiques⁴². En effet, l'absence momentanée de Dom Rodrigo, contrairement au déroulement de l'hypotexte, n'est pas due au recouvrement mensuel d'un loyer mais à l'invitation aux noces du gentilhomme que ce dernier veut présenter personnellement au roi. Ici, la transmotivation « procède par substitution

⁴⁰ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Op. cit., p. 298.

⁴¹ *Ibid.*, p. 315.

⁴² *Ibid.*, p. 372.

complète » au moyen de « l'invention d'une nouvelle motivation positive substituée à la motivation d'origine »⁴³.

En parcourant encore le récit de *Silvestre*, nous rencontrons une autre transformation quantitative mais dans ce cas-là, caractérisée par une expansion. Une fois rentré chez lui, Dom Rodrigo fête le mariage de Silvia et de Dom Paio. L'ambiance joyeuse de la fête est soudain troublée par l'entrée en scène d'un chevalier (Luís Miguel Cintra) qui veut la main de la jeune femme. Son père, contrarié dans un premier temps, accepte la demande de l'inconnu à condition qu'il tue « le dragon féroce qu'aucun être humain ne pourra vaincre »⁴⁴. Il existe une amplification par rapport à l'hypotexte étant donné qu'à la séquence originelle du banquet de noces est ajoutée la lutte entre le chevalier et le dragon. Bien qu'il s'agisse de matériau inédit par rapport au texte de départ, son intégration n'a pas lieu par ajout comme précédemment mais par expansion-insertion : l'épisode du dragon, bien qu'étranger au sujet initial⁴⁵, est greffé comme s'il s'agissait de la suite naturelle des événements narratifs de l'hypotexte.

Cette scène acquiert une importance capitale, non seulement parce qu'elle met une fois de plus en évidence le caractère fragmentaire du film, sa composition par augmentation ou suppression de parties constitutives du ou des hypotextes, mais aussi parce qu'elle rassemble plusieurs aspects de la *praxis* de Monteiro, comme s'il s'agissait de son emblème.

Avant tout, nous remarquons qu'il y a une claire allusion-citation au tableau *Saint George et le dragon* de Paolo Uccello. La disposition des protagonistes sur les côtés du cadrage, le respect des positions des deux personnages, filmés face à face et en plan d'ensemble selon les règles de la perspective linéaire centrale, les couleurs de la robe de la femme et celle du pelage du cheval, contribuent à réévoquer à l'écran la représentation picturale du maître de la Renaissance. La scène, sans aucune action significative, se prolonge alors que les protagonistes sont quasiment immobiles, reproduisant ainsi la stase du tableau original. L'immobilité est par ailleurs mise en évidence par l'arrêt sur

⁴³ *Ibid.*, pp. 372 et 378.

⁴⁴ La citation est extraite du synopsis officiel du film.

⁴⁵ Voir : G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, *Op. cit.*, p. 309.

image qui ouvre le plan. Nous nous trouvons face à un tableau vivant et à haute valeur artistique. La relation intertextuelle qui l'anime libère toute sa force de distanciation, agissant cette fois-ci dans la représentation imagétique. Ce n'est plus la bande sonore qui détourne la diégèse filmique, affaiblissant sa transparence mais « *l'effetto dipinto* »⁴⁶ (l'« effet peinture ») causé par la reposition des motifs iconographiques de la peinture de la Renaissance (**figs. 3 et 4**).

La suspension temporelle apportée par le plan fixe, alliée à l'organisation centripète de l'espace du tableau/cadrage interfère avec la mobilité propre au plan cinématographique en tant que « *calco iconico della durata, della percorribilità dello spazio* »⁴⁷ (« décalquage iconique de la durée, de la parcourabilité de l'espace »), produisant une incohérence perceptive de la représentation figurative de la peinture et l'effet présumé de la réalité propre au cinéma. La citation picturale met en évidence la dimension discursive au détriment de la dimension narrative, empêchant l'accès au plan purement diégétique de l'histoire. La théâtralité et l'irréalisme scénographique, mettant en scène la mise à mort du dragon par le chevalier, découragent toute illusion de réalité, car ils exhibent une incohérence par rapport aux codes du style réaliste/naturaliste. La citation du tableau de Paolo Uccello, ce bref fragment qui s'interpose dans l'hypotexte *A Mão do Finado*, acquiert une valeur méta-textuelle, attirant l'attention du spectateur qui n'est plus, du moins dans ce bref segment, concentré sur le développement purement narratif de l'histoire représentée, mais sur l'artifice, les règles et les modèles de référence déployés dans l'œuvre⁴⁸. Et le texte parle de lui-même, dévoilant le mécanisme de son propre fonctionnement.

Néanmoins, comme le suggère Costa⁴⁹, l'« effet peinture » au cinéma ne s'épuise pas avec la reproduction d'une représentation figurative donnée ou avec la transposition des motifs iconographiques connus. Outre l'« effet tableau », il distingue une autre impression picturale – l'« effet peint » – cette fois créée par la

⁴⁶ A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Turin, Einaudi, « Piccola biblioteca Einaudi. Nuova serie », 2002, p. 305.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 312.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 316.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 305.

présence effective des éléments scénographiques intentionnellement visibles et qui donnent littéralement forme à l'espace où les scènes du film ont lieu. Les lignes, les dessins, les décors peints ou projetés sur des surfaces transparentes (*transflex*) interviennent directement dans la création de l'espace scénique, manifestant une fois de plus sa nature artificielle et postiche. Par exemple, dans *Silvestre*, « les décors de la maison de D. Rodrigo (...) sont copiés d'un tableau de Fra Angelico qui se trouve à la Pinacothèque de Rome. (...) Ce sont des décors picturaux »⁵⁰ extrêmement stylisés où Monteiro allie les éléments médiévaux provenant des « Primitifs Italiens »⁵¹ à des éléments de la Renaissance.

L'univers iconographique où *Silvestre* va puiser son inspiration est varié et ne se limite pas à la citation de compositions picturales particulières. Souvent, la construction scénique ne produit que certains effets chromatiques ou reprend une organisation spatiale, sans qu'il existe une adhésion thématique totale ou un respect formel du tableau cité. Selon Pierpaolo Loffreda, par exemple :

[I]l'austérité et la rigueur de la conception du cadrage renvoie à (...) l'Angelico : pensons-y à propos des intérieurs dans l'*Annunciazione*, une fresque postérieure à 1438 (Florence, Couvent de Saint Marc) ou dans l'*Annunciazione*, détrempe sur bois postérieure à 1433-34 (Cortona, Musée du Diocèse). Également en ce qui concerne les intérieurs, nous pouvons également évoquer Domenico Veneziano, *Annunciazione della Vergine*, détrempe sur bois vers 1440 (Cambridge, Fitzwilliam Museum), ou Dirk Bouts avec *La dernière cène*, détrempe sur bois 1464-67 (Louvain, Eglise de St. Pierre)⁵² (figs. 5 et 6).

Cependant, l'effet peint obtenu dans *Silvestre* n'est pas aussi explicite que l'effet tableau. Nous ne voulons absolument pas nier l'aspect artificiel de l'apparat scénographique peint et/ou projeté dans le film, mais la nature ambiguë des décors

⁵⁰ J. Barata Preto, « João César Monteiro na hora de "Silvestre". Entrevista a João César Monteiro », *O Jornal*, 1e 13 mai 1982 (Interview avec João César Monteiro par Jorge Barata Preto).

⁵¹ A. Tavares da Silva, « O *Silvestre* é um filme sobre a aprendizagem... Entrevista com João César Monteiro », dans *João César Monteiro*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 330 (Interview avec João César Monteiro par Adelino Tavares da Silva).

⁵² « [I]l'austerità e il rigore della concezione dell'inquadratura rimanda (...) al Beato Angelico : si pensi, a proposito degli interni, all'*Annunciazione*, affresco, dopo il 1438 (Firenze, convento di San Marco) o all'*Annunciazione*, tavola, dopo il 1433-34 (Cortona, Museo Diocesano). Sempre per quanto riguarda gli interni, possiamo rimandare anche a Domenico Veneziano, *Annunciazione della Vergine*, tavola, 1440 ca. (Cambridge, Fitzwilliam Museum), o a Dirk Bouts, *L'ultima cena*, tavola, 1464-67 (Lovanio, Eglise St. Pierre) » (P. Loffreda, « *Giovinezza, formazione e primi film di Joao César Monteiro, istruttore lusitano* », dans *João Giullare di Dio*, Bergame-Pise, Cineforum-ETS, 2007, p. 51).

de *Silvestre* est irréfutable : ils attestent à la fois de l'in vraisemblance du cadre spatial, qui fait vivre les scènes qui le composent et reproduisent des thèmes, et des atmosphères picturales connues, qui se configurent comme de véritables tableaux figés dont la valeur dialogique est évidente.

Pour pouvoir observer toute l'intensité de l'effet peint, je dois remonter à 1979 ou pour être plus exact à la réalisation d'un des trois courts-métrages financés par la RTP⁵³ : *O Amor das Três Romãs* (1979). Ce court-métrage appartient au groupe de films fantastico-populaires⁵⁴, en raison de la matière-première qui lui donne forme et du rôle qu'elle assume dans l'ensemble de la filmographie de Monteiro. A vrai dire, ce court-métrage a servi d'ébauche préparatoire à la réalisation postérieure de *Silvestre*, surtout en ce qui concerne le travail déployé dans la construction de l'espace scénique. Dans *O Amor das Três Romãs*, la scénographie renonce à sa fonction prédominante de simple conteneur inanimé d'actions qui développe le récit pour devenir un protagoniste actif dans la construction filmique, assumant un rôle prépondérant dans le dévoilement de la nature fictive du cinéma.

L'exposition dans le champ du travail scénographique préparatoire, l'inclusion du matériel lumino-technique dans l'espace diégétique et l'ostentation de la nature picturale du décor contribuent à dévoiler au cinéma les principes de sa construction, rendant visible le dispositif lui-même. L'effet pictural exerce une impulsion centrifuge par laquelle on obtient une primauté certaine du discours sur l'histoire, de la grammaire sur la rhétorique, de l'hétérogénéité sur l'homogénéité. Reprenant les mots qui se trouvent dans un article de Monteiro consacré à un film de Fassbinder, la caractéristique principale de *O Amor das Três Romãs* « est le refus intégral de tous les alibis réalistes de ressembler à la réalité. Je veux dire par là qu'il [le film] est structuré, à tous les niveaux, comme l'objet fictif d'une fiction

⁵³ RTP (Rádio e Televisão de Portugal) est une chaîne publique de télévision portugaise.

⁵⁴ Outre les longs-métrages *Veredas* et *Silvestre*, ce groupe est composé des courts-métrages *A Mãe* (1978-79), *Os Dois Soldados* (1979) et *O Amor das Três Romãs*.

qui, en tant que fiction et d'une manière brechtienne, est présentée au spectateur »⁵⁵ (figs. 7 et 8).

Inévitablement – et les indices l'avaient déjà démontré – les mots de Monteiro corroborent la connexion étroite existant entre sa *praxis* cinématographique et les postulats brechtiens relatifs à la théorisation de l'art de la distanciation. Les éléments qui nous confirment ce lien de parenté sont nombreux. Il suffit de penser dans *O Amor das Três Romãs* à la construction discontinue reposant sur la collision d'unités narratives où chaque scène fonctionne individuellement et non pas dans la perspective de la scène suivante⁵⁶ ; dans le rôle accordé au montage, aux ellipses qui s'opposent au déterminisme évolutionniste propre aux formes dramatiques traditionnelles⁵⁷ ; dans la tendance à mettre en valeur la citation au détriment de la représentation⁵⁸ ; et dans la progression du contrepoint transmis par la musique, dont l'intervention en guise de commentaire ne se superpose jamais à l'action diégétique, n'assume jamais la fonction d'adhésif entre les scènes, mettant plutôt en évidence la séparation et les différences entre elles⁵⁹. Bref, Monteiro privilégie l'opacité au détriment de la transparence, la fragmentation au détriment de la continuité diégétique, invitant le spectateur à réaliser une lecture verticale, capable de capter les stratifications textuelles pour pouvoir dévoiler, que ce soit moyennant la superposition de mots d'autrui ou l'apparition d'images étranges, la nature segnique et mensongère propre à l'illusionnisme cinématographique⁶⁰.

⁵⁵ J. C. Monteiro, « *Pesaro 2. 70* », dans *João César Monteiro*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, pp. 126-131.

⁵⁶ B. Brecht, *Scritti teatrali*, *Op. cit.*, p. 30.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 75-76.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁰ Pour paraphraser Umberto Eco, nous pouvons dire que l'image du cinéma illusionniste « è *segno fittizio non perché sia un segno finto o un segno che comunica cose inesistenti (...) ma perché finge di non essere un segno* » (« est un signe fictif, non pas parce qu'il s'agit d'un signe feint ou d'un signe qui communique des choses inexistantes (...) mais parce qu'il fait [toujours] semblant de ne pas être un signe » (U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milan, Bompiani, « Tascabili. Saggi », 2004, p. 39).