

Le reflet et le double face au miroir de l'autotextualité cinématographique dans l'œuvre de João César Monteiro

Francesco GIARRUSSO

Cygne noir, no 2, 2014 : « Sutures sémiotiques ».

Résumé

Dans le domaine cinématographique, la métaphore du miroir trouve dans les mots de Maurice Merleau-Ponty l'un des plus précieux soutiens herméneutiques, surtout en ce qui concerne l'explicitation de la relation « chiasmatique » des individus avec eux-mêmes et avec le monde autour d'eux. L'image cinématographique nous permet de déchiffrer et de prélever, comme si on était face à un miroir, les individus et leurs modes d'agir. Mais le cinéma n'est pas que l'espace de la duplication par lequel le spectateur prend conscience de sa propre subjectivité et de son corps en tant qu'objet ; la métaphore spéculaire met également en avant certains traits de l'échange transtextuel et des mécanismes qui lui sont sous-jacents, tout en diffusant ses propres capacités dioptriques sur un plan dialogique, dans un jeu de renvois et reflets autotextuels assez complexe. J'analyserai ici le phénomène de l'autocitation cinématographique en m'appuyant sur les principaux chapitres de la filmographie de João César Monteiro (1939-2003), dont l'œuvre se caractérise par la pratique systématique des différentes stratégies appartenant au domaine de l'autoréflexivité. En ce qui concerne l'étude des occurrences autoréférentielles, j'identifierai plusieurs sous-articulations intertextuelles, soulignant la mise en abyme et ses modalités réflexives spécifiques. En effet, le but de cet article est de faire une analyse sémiotique des différentes stratégies par lesquelles l'autoréflexivité se manifeste, afin que je puisse délimiter une casuistique sommaire de ses manifestations filmiques, essayant de dévoiler la duplicité, les stratifications sémantiques et la réversibilité spéculaire de l'image autoréférentielle qui se voit soi-même tandis qu'elle voit autre chose.

Pour citer cet article

GIARRUSSO, Francesco, « Le reflet et le double face au miroir de l'autotextualité cinématographique dans l'œuvre de João César Monteiro », *Cygne noir*, no 2, 2014. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/le-reflet-et-le-double-monteiro>> (consulté le xx/xx/xxxx).



LE REFLET ET LE DOUBLE FACE AU MIROIR DE L'AUTOTEXTUALITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE DANS L'ŒUVRE DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

L'œil de João Vuvu/João César Monteiro en gros plan, figé à l'arrêt sur image à la fin de *Vai e Vem* (*Va et vient*, 2003) au son du motet de Desprez, gagne une signification qui va bien au-delà de l'allusion au tableau de Magritte, *Le Faux Miroir*¹ (huile sur toile, 1929, New York, MoMa), tout en exerçant sur nous une double force, à intensité égale mais de sens opposé. Attirés par l'iris, voulant presque habiter l'espace réfléchi à l'intérieur, nous en sommes immédiatement expulsés, comme si sa compréhension totale nous forçait à revenir au point où l'image réfléchie a trouvé son origine. Vuvu/Monteiro, tandis qu'il fixe sur nous son regard, dévoile la seule portion d'espace habituellement soustraite à l'horizon perceptif du spectateur, révélant à l'écran la distance qui existe entre celui qui voit et ce qui est vu, l'échange incessant entre le visible et l'invisible, le champ et le hors-champ. Dans le regard de Vuvu/Monteiro, le monde et les individus s'impliquent mutuellement, ils existent simultanément l'un dans les autres, dissolvant toute prétention de supériorité réciproque. L'image du monde extérieur réfléchi dans l'œil qui nous observe, par laquelle nous devenons un autre tout en restant nous-mêmes en tant que sujet-objet de l'image spéculaire, manifeste la relation « chiasmatique » des individus avec eux-mêmes et avec le monde autour d'eux, la coappartenance du corps et de l'espace qui l'entoure, la consubstantialité « charnelle » par laquelle il n'y a pas de distinction entre percevoir et être perçu.



Illustration 1. *Le faux miroir*, René Magritte, 1929.



Illustration 2. *Vai e Vem*, João César Monteiro, 2003.

Cette ultime image de l'œuvre du cinéaste portugais João César Monteiro rend évidente la réversibilité du regard, elle révèle la dimension double des individus en tant que corps voyant et visible : Monteiro/Vuvu s'expose, tout en se montrant devant nous dans un constant échange entre regarder et être regardé, un processus par lequel ce n'est que « par d'autres yeux [que] nous sommes à nous-mêmes pleinement visible[s]² ». Alors, le cinéma devient le moyen par lequel les individus peuvent prendre conscience de la relation d'implication réciproque qui les lie au monde et aux autres. L'image cinématographique, tandis qu'elle favorise la perception de l'autre, nous permet de déchiffrer et de cueillir, comme si on était face à un miroir, les individus et leurs façons d'agir. Le cinéma est l'espace de la duplication et de l'autorévélation par lequel le spectateur prend conscience de la subjectivité elle-même et de son corps en tant qu'objet. On pourrait dire, empruntant les mots de Merleau-Ponty, que la surface « spéculaire » de l'écran dévoile l'énigme du corps qui

se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C'est un soi [...] par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti – un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos³.

La perception que, à l'écran, le spectateur a de l'expérience d'un tiers dans le monde rend visible « ce à quoi [il] ne [sera] jamais présent⁴ », tout en matérialisant à nos yeux l'essence de son être dans le monde. En somme, le cinéma révèle le processus perceptif par lequel les individus s'aperçoivent d'eux-mêmes dans la mesure où c'est le visible qui présentifie l'invisible à ceux qui voient⁵. « L'homme est miroir pour l'homme⁶ » dans une relation d'implication mutuelle par laquelle le « corps visible » et le « corps voyant » se rencontrent et se réfléchissent dans un même espace, le cas échéant, l'image cinématographique. Cette double vision se réalise « parce qu'il y a une réflexivité du sensible » que le cinéma, en tant que miroir, « traduit » et « redouble⁷ ».

Monteiro se positionne à l'image à la fois comme un corps sensible et sentant et comme un corps double dont l'existence se fonde sur la réversibilité spéculaire de l'image qui se voit elle-même tandis qu'elle voit autre chose. Et tout cela n'est possible que parce que « le corps est fait de la même chair que le monde⁸ » et « la chair est phénomène de miroir⁹ », capable de réaliser le dédoublement à l'intérieur et à l'extérieur du corps et des choses¹⁰.

Mais l'intériorité n'est pas qu'une des « faces » ou une des « feuilles » qui composent l'être et qui permettent au monde de se retrouver avec les choses et aux choses de se retrouver avec le monde¹¹ ; elle renvoie également à « l'esprit » de l'être humain¹², à ce qui lui est invisible.

En effet, « l'image filmée [...] n'est cependant ni tout à fait sur la pellicule, ni définitivement sur l'écran, ni réellement dans les rayons que projette la lanterne¹³ ». Elle reste en nous en tant que témoins de sa transition, gardiens de sa mémoire fugace faite de lumière et celluloïd. Le cinéma habite dans la salle obscure de notre intériorité, dans laquelle déambulent les fantômes, les sensations, les sentiments, les passions et les affects qu'il anime sous la forme d'actions, tout en inscrivant dans l'invisibilité de notre expérience les traces d'un monde qui n'a jamais existé, mais qui se projette de façon indélébile dans nos souvenirs. Un monde sans matière qui s'insinue entre les strates de la mémoire, augmentant paradoxalement notre connaissance de la réalité. « Paraphrasant Rilke, je pourrais dire qu'un film n'est pas fait de sentiments, mais plutôt d'expériences, c'est-à-dire, et pour me circonscrire à Blanchot qui précise le mot, "contact avec l'être, renouvellement de soi-même à ce contact"¹⁴. »

Tel est le sens que je peux attribuer à l'image conclusive de *Vai e Vem*, comme si le regard dans la caméra mettait en œuvre de façon diégétique l'essence communicative du cinéma, perçue non pas comme un *échange d'informations*, mais comme interaction *entre* points de vue sur le monde. L'œil de Vuvu/Monteiro est une porte-fenêtre, un plan-tableau¹⁵ capable de nous offrir l'accès à l'expérience de celui qui, regardant le monde, nous montre sa vision personnelle des choses. Monteiro réitère jusqu'à la dernière image de son œuvre la distance, l'espace nécessaire à la rencontre des individus avec eux-mêmes, nous apprenant « à toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre¹⁶ ». La présence dissimulée et simultanée, au-delà et au-deçà de la caméra, du corps double de Monteiro acteur/auteur met en scène la frontière immatérielle entre les deux forces constitutives de l'image cinématographique – de l'œil qui nous regarde et que nous regardons –, raison pour laquelle il y a toujours une identification à l'autre, et le fait que derrière l'image il y a toujours quelqu'un : « un homme, un auteur, et, en dernière analyse, un père¹⁷ ». Voilà la définition que Serge Daney donne au concept de cinéphilie, rigoureusement appliqué par Monteiro, qui en fait une stratégie pour sauver le cinéma de la voracité consumériste, permettant la communication et non pas la consommation¹⁸. La décontextualisation-régénération de matériaux préexistants, réutilisés en dehors de leur contexte d'origine, favorise donc la mobilité de l'image contre l'animation acéphale des clichés dans lesquels « l'image n'est plus la trace matérielle d'une rencontre mais un être génétiquement codé qui travaille pour les hommes¹⁹ ». Pour cette raison, l'œil ouvert de Monteiro devient le symbole de la voracité omnivore dont son cinéma s'alimente et, comme un miroir, réfléchit, parfois de façon fidèle, parfois pas, tout ce sur quoi son regard se pose, reproduisant le dialogue constant qui fait de chaque producteur/créateur un observateur/spectateur et vice-versa.

Autrement dit, l'ouvrage de Monteiro est une unité textuelle plurielle, composée de voix et d'images multiformes où l'écho des autres agglomérats textuels ou discursifs est entendu. Au moyen d'opérations dialogiques complexes, Monteiro s'approprie les mots des autres, les significations sociales qu'on leur attribue, les obligeant à servir leurs nouvelles intentions par un jeu de miroir continu, dans lequel la seule constante est représentée par la superposition de différents niveaux sémantiques. Monteiro utilise le discours d'un autre, qu'il soit de la « haute » ou de la « basse » culture, et le mot de ce discours est un mot bivoque, étant donné qu'il exprime simultanément deux intentions différentes : celle du personnage qui parle et celle de l'auteur, dans une dynamique de reflets réciproques. Le dialogisme dans l'œuvre de Monteiro passe par la double opération qui entreprend de réaliser, dans ce processus, une assimilation et une transformation de la matière réappropriée. D'observateur/spectateur qu'il est dans un premier temps, Monteiro devient producteur/créateur à la suite de la traduction des segments dialogiques qu'il s'approprie, passant de la lecture à la réécriture créative. En synthèse, la voix de Monteiro accueille en soi de multiples langues et styles, tout en contemplant, par la « construction hybride », des mots et des inflexions appartenant à différents horizons sémantiques et axiologiques. On assiste au mélange de deux ou plusieurs formes de discours, de deux ou plusieurs consciences idéologico-linguistiques superposées les unes sur les autres, comme s'il s'agissait de deux répliques d'un dialogue possible²⁰. D'ailleurs, Bakhtine, dont l'apport théorique a été essentiel à la formulation des concepts jusqu'à présent exposés, explicite de quelle façon, entre le locuteur et le récepteur, il y a toujours une interaction ou, mieux dit, une intersection de points de vue, d'opinions et d'interprétations personnelles sur le monde, chaque énonciation n'étant autre que le résultat de la relation entre l'expérience individuelle du locuteur et le fond aperceptif du récepteur²¹.

Monteiro est l'intermédiaire de ces relations, celui qui se situe entre les trames du réseau, mettant en évidence le polyglottisme culturel qui caractérise le monde. L'inclusion des différents extraits textuels révèle non seulement l'hétérogénéité de la culture dans sa totalité et dans sa complexité, mais réfléchit aussi la nature protéiforme de Monteiro en tant que lecteur-auteur, tout en exacerbant la capacité réfléchissante, inhérente au dialogisme, de voir de l'un dans le divers et de la diversité dans l'un. L'appropriation des textes présuppose entre Monteiro et les auteurs cités ou simplement alludés « une assimilation réciproque, c'est-à-dire, un travail que chacun des partenaires entreprend sur soi-même²² ». Monteiro prend possession des textes des autres, détruit leur unité organique en les transformant en une substance nouvelle par leur désintégration-réorganisation. Ce processus de relecture agit donc en deux sens : le fragment textuel se configure comme un élément dynamique, soit pour Monteiro, qui l'a réélaboré, amplifiant sa capacité d'engendrer de nouvelles significations et devenant ainsi co-auteur du texte reçu, soit pour l'auteur original, qui est confronté *a posteriori* à cette nouvelle relecture, une fois mise en circulation culturelle.

1. Leau et le miroir

Dans ce sens, la métaphore spéculaire peut expliciter certains traits de l'échange transtextuel et des mécanismes qui le sous-tendent, tout en propageant les capacités dioptriques elles-mêmes, aussi sur un plan dialogique. À ce propos, je reviens au film *À Flor do Mar* (*À fleur de mer*, 1986), qui nous offre l'une des preuves les plus convaincantes en ce qui

concerne la validité du trope du miroir. En effet, ce film corrobore, comme son titre l'indique d'ailleurs, l'idée que les surfaces réfléchissantes (de nature liquide ou solide) occupent une place centrale dans l'univers de Monteiro, entre autres comme espaces dialogiques.

Le film démarre sur un plan général dans lequel une embarcation glisse sur la mer calme, prédisant le rôle important que l'élément aquatique-spéculaire assume tant au niveau narratif qu'au plan extradiégétique.



Illustration 3. À *Flor do Mar*, João César Monteiro, 1986.

La mer, avec ses flux et ses reflux, engendre les actions du film, tout en constituant sa principale force d'impulsion. À vrai dire, ce sont les courants maritimes qui jettent sur la plage le corps blessé de cet homme, Robert Jordan (Philip J. Spinelli), qui viendront rider la lisse tranquillité des protagonistes, réveillant chez Sara (Manuela de Freitas) et Laura (Laura Morante) des mémoires et des désirs endormis et initiant la jeune Rosa (Teresa Villaverde) à l'amour. Et ce sera dans les mêmes eaux, à la fin du film, que Robert Jordan, à bord de son embarcation, s'évanouira dans l'obscurité, abandonnant Sara et Laura au « malheur qu'il [leur] reste ». C'est donc la mer qui réfléchit et révèle les régions submergées de l'âme des protagonistes, apportant à la surface ce qui semblait appartenir déjà au passé. Le souvenir de l'amour envers le défunt Virgílio, mari de Laura et frère de Sara, monte progressivement à la surface, s'incarnant dans cette figure venue de la mer qu'est Robert Jordan. D'ailleurs, « l'eau [...] est le miroir naturel de l'homme » à laquelle il « se livre dans son vrai et nu aspect²³ », révélant simultanément l'extériorité de l'être humain et la profondeur qui se cache derrière son image réfléchie.

Mais si les eaux maritimes bouleversent l'intériorité des protagonistes, perturbant leur paix apparente, c'est qu'elles sont le miroir qui cristallise leur prise de conscience définitive. À ce propos, la scène dans laquelle Laura, qui s'est éloignée après que Roberto lui a fait la bise de façon inattendue, se tient pendant quelques instants devant le miroir, scrutant sa propre image réfléchie, est très expressive.



Illustration 4. À *Flor do Mar*, João César Monteiro, 1986.

Ici, la surface spéculaire assume une évidente fonction révélatrice, dévoilant cette unique partie du corps qui nous est interdite à la vue : son intériorité²⁴. Au son des notes de l'*Adagio ma non tanto* de la *Sonate n° 3 en mi majeur BWV 1016* de J. S. Bach, nous admirons le double de Laura en gros plan, le fantasme qui lui brouille la conscience et lui fait se dire : « Mais tu es morte!²⁵ »

Par cette brève analyse, je souhaite souligner l'affinité qui lie les surfaces liquides au miroir, dont la parenté n'échappe certainement pas à Monteiro qui, depuis *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*²⁶ (*Qui attend des souliers de défunt meurt pieds nus*, 1970), reconnaît la profonde similitude qui les unit. Dans la scène de la rencontre entre Lívio (Luís Miguel Cintra) et Mónica (Paula Ferreira) sur la terrasse d'un café à Sintra, Monteiro s'approprie des mots de Borges – cité en voix off – selon lequel les alliés les plus fidèles au monde des miroirs sont exactement les créatures aquatiques. Du reste, pour Borges, c'est le Poisson le premier reflet qui s'éveille de la « léthargie magique », de l'oppression imitative à laquelle les gens des miroirs ont été forcés après avoir envahi la terre²⁷.

Comme mentionné précédemment, l'intérêt du prologue de *À Flor do Mar* et de la scène de l'image de Laura au miroir va au-delà, vu qu'il ne se limite pas à prouver la parenté existante entre la surface spéculaire et l'élément aquatique – comme vient de le confirmer la citation de Borges de la part de Monteiro. Les deux scènes propagent leurs propres capacités dioptriques sur un plan extradiégétique, dans un jeu de renvois et de reflets autotextuels assez complexe.

Revenant à *Sapatos*, il m'est à nouveau permis de constater, par exemple, combien le plan de Laura est semblable à celui du court-métrage de 1970 dans lequel Mónica se trouve face au miroir.



Illustration 5. *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, João César Monteiro, 1970.

De la construction du cadrage, gros plan de l'image spéculaire de Mónica, à la forme ovale du miroir, dont le cadre contraste avec le mur blanc du fond, passant par le regard fixe dans la caméra du reflet de la femme, la scène de *Sapatos* apparaît comme un véritable moule à partir duquel Monteiro semble avoir produit la scène susmentionnée de *À Flor do Mar*. La différence la plus marquante réside dans la bande sonore, étant donné que les répliques de Mónica se prolongent sur presque toute la durée du plan. Cependant, les mots du protagoniste de *Sapatos*, qui mentionne le mythe d'Orphée « poursuivant sans cesse l'image chérie » d'Eurydice, trouvent dans *À Flor do Mar* un sens supplémentaire lorsque Sara, prenant congé de Robert, lui conseille de ne pas regarder en arrière, comme si elle faisait référence à l'avertissement de Proserpine²⁸ au jeune amoureux.

En ce qui concerne le prologue de *À Flor do Mar*, nous observons la présence d'un élément iconographique récurrent dans l'ouvrage de Monteiro. Quoiqu'il n'y ait pas de ressemblances

particulières à propos de la construction du plan ou de la valeur narrative assumée dans les films où apparaissent des navires, leur présence a une fonction diégétique (et non pas circonstancielle comme chez *Sophia de Mello Breyner Andresen*, 1969) et représente une constante dans certains des premiers longs métrages de sa filmographie. À titre d'exemples, prenez l'embarcation de *Veredas* (*Sentiers*, 1977) dans laquelle voyage Branca-Flor (Carmen Duarte) après avoir récupéré, au fond de la mer, la guitare que son père-diable (Virgílio Branco) a demandé au jeune berger (António Mendes) pour pouvoir récupérer son troupeau ; les images, extraites de *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu le vampire*, 1922), du navire de l'homonyme vampire qui met le cap sur la ville pour répandre le mal dans *Que Farei Eu com Esta Espada?* (*Que ferai-je de cette épée?*, 1975) ; ou encore le porte-avions nord-américain qui apparaît dans ce même film auquel la figure du vampire est métaphoriquement associée.



Illustration 6. *Veredas*, João César Monteiro, 1977.



Illustration 7. *Nosferatu*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.

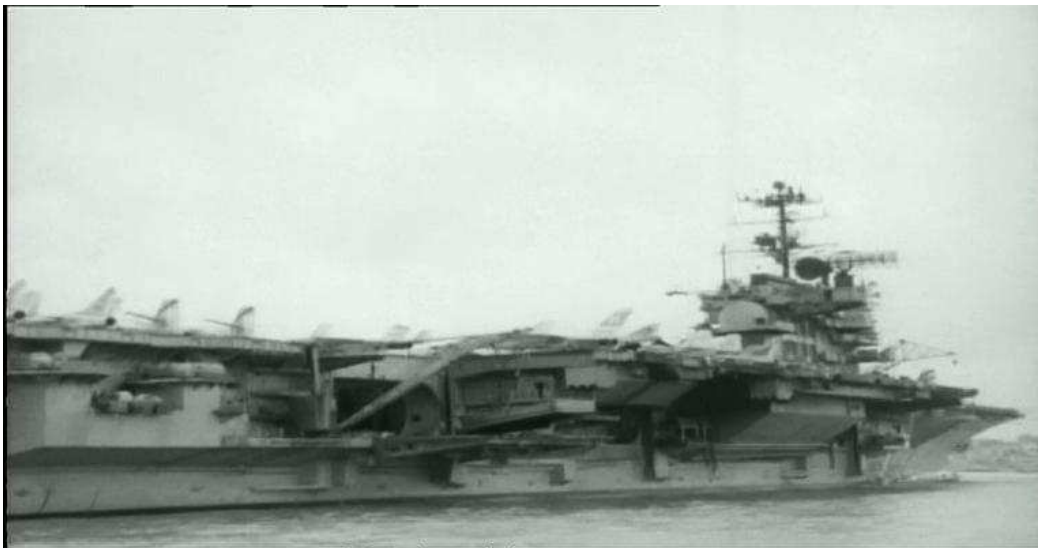


Illustration 8. *Que Farei Eu com Esta Espada?*, João César Monteiro, 1975.

En effet, c'est exactement à partir de ce film insulaire « qui a le moins de rimes ou de compagnie²⁹ » par rapport au reste de sa filmographie que Monteiro commence à pratiquer presque systématiquement plusieurs formes dialogiques appartenant au vaste domaine de l'autoréflexivité³⁰. Étant le plus petit dénominateur commun de telles pratiques, c'est la capacité de réflexion et de dédoublement par laquelle le corpus de Monteiro renvoie à lui-même, laissant entrevoir dans l'un le multiple, dans l'équilibre le vertige, dans un jeu sophistiqué de miroirs qui fait en sorte que le centre soit partout et nulle part dans l'abyme de l'image double.

2. Les trois sous-articulations de l'intertextualité autoréflexive

En ce qui concerne l'étude des occurrences autoréférentielles, en règle générale, je peux identifier trois sous-articulations³¹. Dans le premier groupe, nous trouvons tous ces cas dont les références transtextuelles apparaissent comme de simples autocitations, dans lesquelles il est possible de retrouver dans la production d'un même auteur des motifs récurrents et des espaces familiaux. Par exemple, le dernier plan de *Vai e Vem*, « avant l'œil où Monteiro se filme dans les petits bancs du jardin du Príncipe Real où s'asseyaient les personnages de *Sapatos*³² », clôture symboliquement, au même endroit où tout a commencé, son périple cinématographique fictionnel. On trouve également des références explicites à caractère iconographique ou métatextuel. Par exemple, dans *A Comédia de Deus* (*La comédie de Dieu*, 1995), pendant les préparatifs de la cérémonie qui sanctionne la fusion entre les deux glacières – « Le Paradis de la Glace » et celle d'Antoine Doinel (Jean Douchet) –, Monteiro réalise un véritable décalque. Tandis qu'elle descend les escaliers jusqu'à la salle où aura lieu l'inauguration, le corps de Judite (Manuela de Freitas) se superpose, pendant quelques secondes, au panneau d'azulejos derrière elle qui représente un soldat armé.



Illustration 9. *A Comédia de Deus*, João César Monteiro, 1995.



Illustration 10. *Veredas*, João César Monteiro, 1977.

La posture de Manuela de Freitas et l'illusion qu'elle porte une lance dans les mains nous renvoient au personnage de la déesse Athéna qu'elle a interprété dans *Veredas*, ouvrant un passage intertextuel entre les deux films. Dans la scène suivante, au contraire, nous trouvons une allusion métacinématographique évidente. João de Deus (João César Monteiro), en voyant le glacier français, dit avec surprise : « J'attendais quelqu'un d'autre », se référant au fait que le rôle du glacier a été offert à l'origine à Jean-Pierre Léaud qui, l'ayant refusé, a laissé la place à Jean Douchet.

La deuxième catégorie est composée de toutes ces réélaborations qui ont pour intention de perpétuer certains traits stylistiques et certaines modalités expressives, tout en suggérant au spectateur des parcours herméneutiques bien précis sur la *praxis* artistique de l'auteur concerné. *Sapatos* est un « film opaque[, s]ecret comme un coquillage », dans lequel « [ce] que l'on prétend filmer n'est pas tellement le film mais plutôt son reflet. Obscurément – comme un miroir³³ ». Ces mots, écrits en guise de préface à la planification de *Sapatos*, ne sauraient mieux exprimer la signification de la scène, filmée en plan général, de Lívio qui court après un train à la gare du Rossio sans réussir à le prendre. Le même plan est répété peu de temps après, cette fois en négatif et sans son d'accompagnement. Nous assistons à son reflet obscur – à sa négation imagée-sonore, car « le vrai film est *off*, en plus de l'illusion de l'«écran»³⁴ » – dans le regard même du spectateur dorénavant conscient de la matière brute avec laquelle le cinéma est fait : le négatif muet de l'enregistrement cinématographique.

Une opération similaire de duplication est réalisée par Monteiro dans *O Último Mergulho* (*Le dernier plongeur*, 1992). Là aussi nous assistons à l'itération d'une même scène. À la première danse de Salomé (Myriam Szabo), accompagnée par la musique de Strauss, suivent les mouvements du corps d'Esperança (Fabienne Babe) qui réinterprète, sans musique de fond, la chorégraphie du plan-séquence précédent. Il y a une évidente duplication, quoique dans *O Último Mergulho* l'accent soit mis sur la répétition muette de la danse et sur le travail physique de l'actrice qui propose à nouveau les pas. Cependant, dans *Sapatos* et dans *O Último Mergulho* ces duplications reflètent la même intention de Monteiro de montrer au spectateur son travail sur la matière cinématographique. En effet, si dans *Sapatos* Monteiro révèle le côté caché du film, tout en montrant physiquement le négatif de la pellicule, dans *O Último Mergulho*, une autre composante constitutive du cinéma est exposée : le corps de l'acteur.

C'est le travail sur le corps de l'actrice qui nous intéressait. C'est une actrice qui danse, qui ne sait pas danser [...] et qui, mimétiquement, arrive à danser la danse de l'autre. Quelles sont les différences? Je trouve le travail de l'actrice prodigieux. Elle danse mal : quelques petits déséquilibres du corps, certains mouvements, surtout au niveau de la colonne, qu'elle n'arrive pas à faire, parce qu'elle n'est pas gymnastiquée pour le faire. Certains mouvements des mains ne sont pas élégants. Au long de la danse, elle tombe quelques fois en défaillance et, après, elle fait trois ou quatre choses que je trouve splendides. Et la façon dont elle choisit la lumière. Tandis que dans la première danse c'est la lumière qui suit la danseuse – un projecteur mobile avec de la gélatine rouge, dans la deuxième, c'est Fabienne qui cherche la lumière. C'est un grand travail de l'actrice, ce n'est pas l'œuvre du réalisateur³⁵.

Lorsque l'auteur, à son tour, propose des éléments figuratifs et/ou des thématiques déjà traités ailleurs afin de leur offrir une clé de lecture différente, attribuant au « déjà-vu » de nouvelles et inédites nuances de sens, nous sommes en présence de la troisième modalité de l'intertextualité autoréflexive. Examinons le plan final de l'œil dans *Vai e Vem*. Le regard dans la caméra de Vuvu/Monteiro, loin d'être simplement la dernière image par laquelle il prend congé du cinéma et de la vie, gagne une double valeur symbolique³⁶, non seulement en tant que légat admoniteur auquel font d'ailleurs allusion les derniers mots du Psaume 90 : 1-8³⁷ musiqué par Desprez mais, surtout, en tant que revendication de la singularité du propre regard et, donc, de sa pratique cinématographique. L'exposition du corps face à la caméra renvoie à

sa précédente apparition dans *Branca de Neve* (*Blanche-Neige*, 2000), lorsque surgit, à la fin de la (ré)citation du texte de Robert Walser, pour prononcer sa dissension – « Je dis non » –, « l'échec de l'être individuel contre l'être social³⁸ ». Comme si les mots muets de Monteiro dépassaient l'obscurité de *Branca de Neve* et se réfractaient dans l'œil vitreux de Vuvu afin de se diffuser rétrospectivement dans toute son œuvre.



Illustration 11. *Branca de Neve*, João César Monteiro, 2000.

Dans ce sens, je peux alors lire le gros plan de Lívio à la fin de *Sapatos*, scène dans laquelle, pour la première fois dans l'œuvre de Monteiro, un personnage fictionnel de Monteiro s'adresse directement au spectateur.

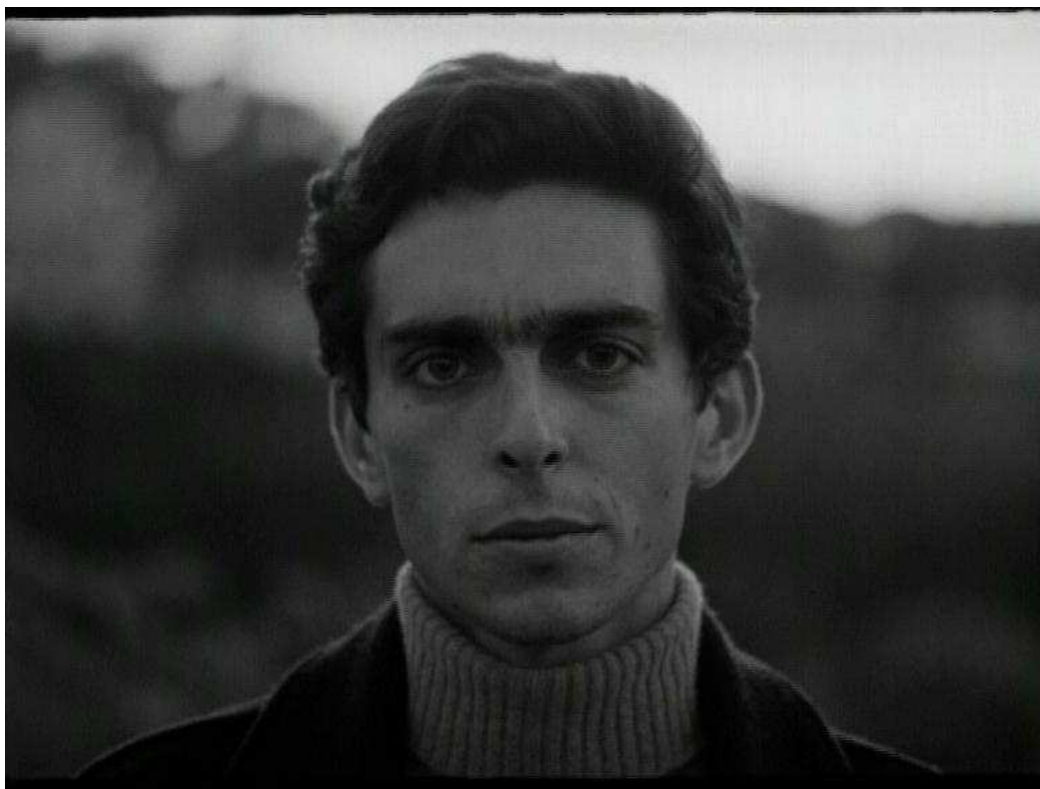


Illustration 12. *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, João César Monteiro, 1970.

En effet, si, en ce qui concerne la signification originale du plan selon Monteiro, c'est le « Docteur Azeredo Perdigão qui s'en est approché le plus, en faisant allusion à une espèce de "jeu de l'homme sombre"³⁹ », il est possible de voir comment celui-ci a gagné *a posteriori* une autre densité. Contrairement aux exemples précédents, il n'y a aucune trace du corps de Monteiro, quoique ce soit sa voix qui anime le protagoniste de *Sapatos*. Un étrange dédoublement se vérifie, comme si le personnage de Lívio était caractérisé par une double nature, d'autant plus que « tout ce qu'il dit s'applique à l'histoire et à la personnalité de César, sans avoir à voir avec celle de Cintra⁴⁰ ». Le personnage de *Sapatos*, qui nous fixe sans cesse pendant presque deux minutes, prononçant en *off* une citation extraite du *Procès* de Franz Kafka⁴¹, réfléchit, par osmose, le caractère solitaire et provocateur de Monteiro, dont la voix trouvera finalement son expression définitive dans le corps du protagoniste de la trilogie de Dieu. Tout cela apparaît comme une espèce de préfiguration de ce qui surviendra à partir de *Recordações da Casa Amarela* (*Souvenirs de la maison jaune*, 1989), quand Lívio (Luís Miguel Cintra) rencontrera Monteiro dans la peau de João de Deus. À l'instar de Dieu qui, au commencement, est le verbe, la parole qui crée l'univers et les individus à son image et à sa ressemblance, Monteiro emprunte la voix du personnage de Lívio, pour venir sur Terre, se faisant homme parmi les hommes, devenant le Dieu démiurge de son propre imaginaire poétique.

Comme on le verra de suite, son exposition à la première personne, interprétant le personnage de João de Deus, n'a aucune intention salvatrice ; elle est avant tout le résultat d'une longue prise de conscience qui fera en sorte qu'il exprime sa « radicale opposition [...] à l'aliénation de l'individu⁴² ». Il met en scène « l'amour des femmes, des enfants, du ciel, de la lumière, de tout ce qui vibre du mouvement de l'innocence. Et une exigence, celle de la "vraie vie". Vraie vie sans servilité où perce l'obstination, franche et rageuse, d'un démiurge antisocial⁴³ ». Dans ce cas aussi, donc, il devient légitime d'affirmer que l'exposition en gros plan du visage de Lívio (*alias* Monteiro) accumule une autre signification encore, gagnant rétrospectivement le caractère de son créateur qui viendra bientôt secouer personnellement la conscience des individus.

3. Un cas particulier de réflexivité autotextuelle : la mise en abyme

3.1 La mise en abyme du contenu

Cette dernière référence autotextuelle me permet d'introduire l'analyse d'une modalité réflexive particulière connue sous le nom de « mise en abyme ». Celle-ci se caractérise par l'action d'un processus de duplication par lequel nous trouvons, dans une œuvre donnée, sa propre matière, transposée dans une micronarration à l'intérieur de laquelle les personnages reflètent, dans une moindre mesure, quelques traits ou événements de l'univers de référence⁴⁴. Comme nous le verrons bientôt, la différence face aux pratiques autotextuelles précédemment analysées est moindre, quoiqu'il y ait des signes permettant de distinguer et d'identifier leur présence. Comme l'écrit Lucien Dällenbach, le principe herméneutique qui oriente la lecture de cette pratique spéculaire repose souvent dans le texte auquel il s'applique et consiste à la reconnaissance de la présence même du thème de la mise en abyme⁴⁵. Autrement dit, la réflexivité existe au moment où l'auteur la pratique consciemment dans son œuvre.

À ce propos, dans *Recordações da Casa Amarela*, la rencontre, à l'asile psychiatrique, entre João de Deus et Lívio, personnage déjà interprété par Luís Miguel Cintra dans *Sapatos*, est emblématique. Après un moment d'hésitation, João de Deus le salue comme s'il rencontrait une vieille connaissance, évoquant des événements conduisant au passé réel ou cinématographique. « Par hasard, n'es-tu pas le vieux Lívio? [...] N'es-tu pas celui qui a voulu vendre son squelette et feignit être mort afin d'obtenir de l'argent pour faire un film? [...] C'est toi qui t'es tapé la veuve et la bonne de l'Amiral Saladas et qui, après, es devenu dingue à cause d'une fille? [...] Qu'as-tu fait toutes ces années?⁴⁶ » Les deux parlent des années pendant lesquelles ils ne se sont pas vus et décident de se rencontrer vingt ans plus tard, « Si Dieu nous prête vie et santé » objecte João de Deus, mais Lívio, de façon presque prophétique, répond : « Dieu le fera. Vas-y. Et donne-leur du fil à retordre⁴⁷. » Dans cette séquence qui sert de préambule à la renaissance de João de Deus dans le corps de Nosferatu, il est intéressant de remarquer de quelle façon Lívio accepte consciemment son rôle de personnage christologique : une figure que nous rencontrerons à nouveau dans *As Bodas de Deus* (*Les noces de Dieu*, 1999) sous les traits du messager de Dieu, interprété encore une fois par Luís Miguel Cintra.



Illustration 13. *Recordações da Casa Amarela*, João César Monteiro, 1989.

Comme on peut le déduire de ces exemples, la double lecture est assurée par la répétition d'un scénario révélateur et d'une constellation d'événements, ainsi que par la reposition volontaire de personnages homonymes⁴⁸ en provenance de contextes diégétiques distants, raison pour laquelle leurs existences se projettent d'un film à l'autre, tout en abolissant les limites textuelles qui les séparent. Une telle procédure acquiert une certaine systématisation à partir de la trilogie de Dieu⁴⁹, à propos de laquelle je présenterai dans ce qui suit quelques cas évidents de mise en abyme.

Le personnage de Judite (Manuela de Freitas), qui n'est évoqué par João de Deus que dans *Recordações da Casa Amarela*⁵⁰, devient physiquement présent dans *A Comédia de Deus*, assumant le rôle de la propriétaire du glacier « Le Paradis de la Glace ». Ils évoquent tous deux le passé, l'épisode érotique auquel on fait allusion dans *Recordações da Casa Amarela*, le temps où elle était une prostituée et lui un va-nu-pieds : « J'ai peut-être été pute, [...] j'aurais pu finir comme Mimi. Tu te souviens? » dit Judite à João de Deus, qui répond : « Parle d'autre chose. Quand tu parles de Mimi, ça me donne toujours envie de te renfiler le doigt dans le cul⁵¹. »

Dans *As Bodas de Deus* aussi, Monteiro fait de claires allusions à certains épisodes des chapitres précédents de la trilogie. Assigné à comparaître au commissariat de police en raison de la découverte d'armes lourdes dans son manoir, João de Deus est soumis à un interrogatoire. On lui pose des questions sur son passé, sur son ancien travail « dans un magasin de glace à Lisbonne, dont la patronne est recherchée par la police pour implication présumée dans un réseau

international de drogue et de prostitution⁵² ». En plus, le commissaire de police (José Mora Ramos) mentionne l'internement de João de Deus dans un hôpital psychiatrique, survenu au temps de *Recordações da Casa Amarela*, un asile dans lequel il sera à nouveau interné plus tard. Ici, il rencontrera le même directeur d'il y a quelques années qui n'est cependant plus son vieil ami Lívio, maintenant décédé. Condamné pour les crimes dont il est accusé, João de Deus purge sa peine en prison. Là-bas, il reçoit une seule visite, celle de la seule femme qui l'a vraiment aimé, Joana (Rita Durão), à qui il demande, après un court échange de mots, « un petit fil d'Ariane », se référant à un de ses poils pubiens – synecdoque du fou et impétueux amour qu'il alimente envers les femmes⁵³. À ce moment précis, une complexe superposition imageante est engendrée dans l'entrecroisement narratif du film. Cette demande nous rappelle la persistante passion de João de Deus pour les poils pubiens féminins, réévoquant, par exemple, la scène de la douche dans *Recordações da Casa Amarela* ou le « Livre des Pensées » de *A Comédia de Deus*.



Illustration 14. *Recordações da Casa Amarela*, João César Monteiro, 1989.

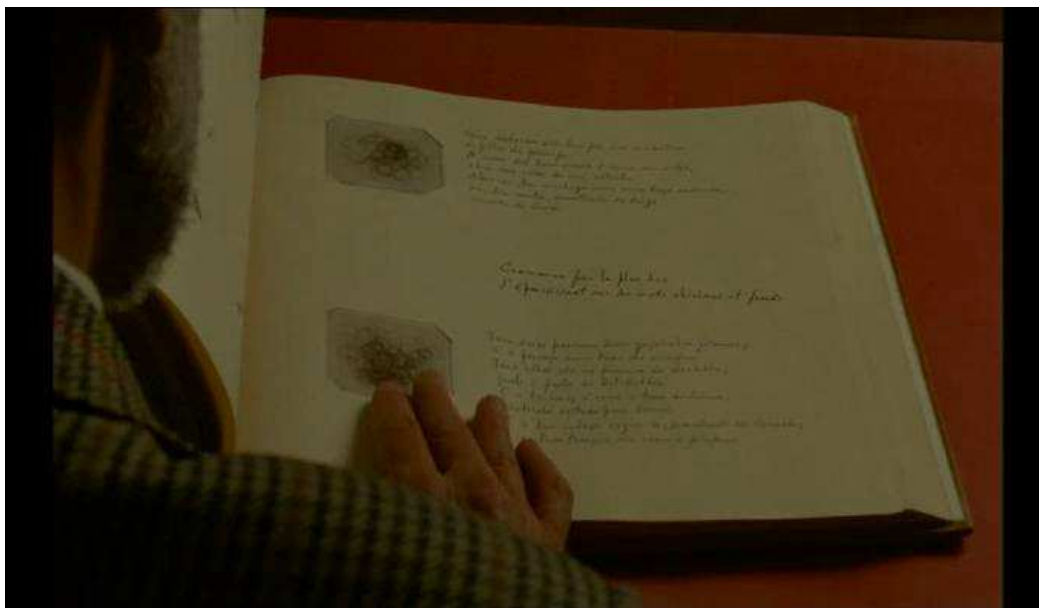


Illustration 15. *A Comédia de Deus*, João César Monteiro, 1995.

La mise en abyme condense donc en elle-même des thèmes et figures de l'œuvre qui la contient, reproduisant sa matière selon une espèce de « résumé intertextuel ». La réduction et l'enchâssement de ces « citations de contenu⁵⁴ » fait en sorte que chacun des films du cycle de Dieu avance presque par analepse d'événements et personnages déjà connus, faisant de chaque chapitre de la trilogie une prolongation autographique associable à une imitation sérieuse⁵⁵. Sur ce point, cependant, il est également intéressant de constater de quelle façon les mises en abyme ne s'épuisent pas dans le retour continu des personnages et endroits chers à l'imaginaire de Monteiro.

3.2 La mise en abyme du texte et du code

En plus des allusions autotextuelles précédemment analysées, je trouve des mises en abyme dont la réflexivité peut concerner soit la construction du texte, soit son code.

Dans le premier cas, nous sommes face à une mise en abyme lorsque l'accent est mis sur les procédures de production de la propre œuvre, ou mieux encore, comme l'explique Dällenbach, à chaque fois qu'il y a « une présentation diégétique du producteur ou du récepteur⁵⁶ » du texte. L'objet de cette mise en abyme est la mise en scène des dynamiques de fabrication, raison pour laquelle les protagonistes des textes mis en abyme sont d'habitude des figures d'auteurs. Souvent, pour que ces intermédiaires fictionnels puissent exercer la fonction d'auteur, l'instance productrice transpose son identité dans l'œuvre, attribuant à son double quelques-uns des traits qui la caractérisent.

C'est le cas de *Conserva Acabada* (*Conserve achevée*, 1989), dans lequel Monteiro interprète un producteur cinématographique cupide dénommé João Raposão, également connu sous le nom de « João Raposão de l'audiovisuel ». En effet, l'identification entre l'auteur et l'intermédiaire s'obtient grâce à la coïncidence partielle du nom et à l'attribution d'une activité

professionnelle identique ou analogue à celle de l'auteur. Quoique le personnage de João Raposão soit assez exagéré en raison de sa posture grotesque – le titre prédit déjà le côté moqueur du film, faisant une allusion parodique au long-métrage de João Botelho, *Conversa Acabada* (*Moi, l'autre*, 1982) –, Monteiro met en scène le travail sous-jacent à la production cinématographique, tout en montrant, de façon vexatoire par rapport à une certaine industrie de l'audiovisuel, ses phases principales. Nous voyons João Raposão au téléphone, engagé dans son quotidien de producteur cinématographique, dirigeant les « tests » avec des actrices en herbe dont il apprécie plus le physique que le jeu, ou dans un scénario improbable où il interprète le rôle du protagoniste dans l'étrange film sur lequel il est en train de travailler.

Il convient de préciser, cependant, que l'intention du court-métrage ne se réduit pas à une dérision satirico-parodique d'un certain type de cinéma. Le dédoublement de la figure d'auteur de Monteiro en un personnage avec autant de qualités productives thématise et expose, au niveau métatextuel, les implications que l'image vidéo et l'industrie de l'audiovisuel ont dans la production contemporaine de l'image en mouvement.



Illustration 16. *Conversa Acabada*, João César Monteiro, 1989.

Dans *Conversa Acabada*, la présence du moniteur vidéo en gros plan, qui reproduit en même temps ce qui se passe à l'intérieur du cadrage, ne laisse aucune marge au mouvement de l'image perçue comme point de rencontre entre celui qui fait et celui qui voit. Nous assistons à la suppression de l'altérité et de la distance nécessaire à l'intromission du regard. Il n'y a aucun point de vue ou, du moins, celui-ci a perdu sa signification originale. Il n'y a pas de transmission, la communication est interrompue, empêchant le dialogue entre la production

et la jouissance de l'image, en faveur de l'instantanéité animée absolue de l'écran du moniteur dont la surface reflète une succession d'images destituées de toute expérience, vu qu'aucun regard ne revendique sa paternité. En plus, dans *Conserva Acabada*, les zooms continus sur les beaux corps des actrices simulent le mouvement de l'image, la présence d'un regard qui, en effet, s'automatise, remplaçant l'œil humain par l'œil mécanique de l'enregistrement vidéo. Comme l'écrit Serge Daney, « le zoom n'a rien à voir avec le regard, c'est une façon de *toucher* avec l'œil⁵⁷ » et sa perfection technique vient exacerber « la nullité esthétique et noétique absolue⁵⁸ » du milieu de la télévision.

Autrement dit, dans ce court-métrage, Monteiro réfléchit – au moment exact où il monte sur scène en tant qu'homme de cinéma – sur le statut de l'image vidéo, sur l'absence d'un genre de supplément qui puisse la caractériser. Elle s'offre en tout aplatissement comme quelque chose de déjà donné, prêt à consommer, vu qu'il n'y a plus aucune expérience à partager, juste de l'information à recevoir. « Celle-ci n'est plus jamais "image de l'autre" mais image parmi d'autres⁵⁹ » et il est très important, à mon avis, que Monteiro double le film, le bloquant en soi-même. Le plan de João Raposo, qui dicte à sa secrétaire Fernanda (Alexandra Lencastre) l'argument d'un film, est alterné par l'image des deux personnages mettant en scène le propre film, entravant ainsi tout passage pouvant permettre au spectateur de s'installer et de s'identifier dans le film. Il n'y a plus de rencontre, d'expérience, de voyage (cinéma) mais, pour utiliser une métaphore connue de Serge Daney, seulement des promenades touristiques (vidéo)⁶⁰, comme les vêtements de João Raposo et de la secrétaire Fernanda nous rappellent de façon parodique dans les images réalisées par les Produções Raposo.



Illustration 17. *Conserva Acabada*, João César Monteiro, 1989.



Illustration 18. *Conserva Acabada*, João César Monteiro, 1989.

Pour conclure mon excursion entre les différents cas de mise en abyme, le moment est venu de traiter de la typologie transcendantale. Cette dernière, comme le mot l'indique, reflète le texte au-delà de sa signification littérale, en explicitant la nature même du code. Au contraire de la mise en abyme du texte qui, comme je l'ai observé, met en abyme le fonctionnement textuel en traduisant et en doublant l'instance productrice à l'intérieur de la diégèse, la mise en abyme du code propose toujours une réflexion inhérente au fonctionnement textuel mais, comme l'écrit Dällenbach, « *sans pour autant mimer le texte qui s'y conforme*⁶¹ ». En effet, dans ce cas, la réflexion surgit souvent selon des transpositions métaphoriques qui réfléchissent le processus textuel, dépassant les limites même du texte où elles sont en action. Elles se positionnent dans un plan métatextuel et totalisateur, étant donné qu'elles inscrivent dans la narration, de façon plus ou moins explicite, la problématique de l'écriture même. De manière synthétique, l'on pourrait dire, avec Dällenbach, que la mise en abyme du code intervient dans l'intellection générale de l'œuvre où elle survient, elle oriente sa lecture, indiquant les « finalité[s] que le producteur assigne à l'œuvre ou que l'œuvre s'assigne elle-même⁶² ». Alors, la mise en abyme du code devient un instrument herméneutique précieux lorsqu'elle thématise et expose les intentions et la valeur poétique d'une production d'auteur donnée. Dans ce cas, l'autoréflexivité peut s'étendre

à tel art poétique (a), tel débat esthétique (b), tel manifeste (c), tel credo (d) [...] à condition que cet art poétique, ces considérations esthétiques, ce manifeste, ce credo ou cette marque de destination soient [...] assumés par le texte de manière assez visible pour que la réflexion métatextuelle puisse opérer à la façon d'un *mode d'emploi*⁶³.

En fin de compte, c'est ce qui se passe dans le plan-séquence de *A Comédia de Deus* dans lequel le discours d'inauguration fait par João de Deus, pour proclamer la fusion avec le vendeur de glace français Antoine Doinel, n'est rien d'autre qu'une claire exposition des ingrédients qui rendent le cinéma de Monteiro si particulier. Nous assistons à cette occasion à une véritable prise de position poétique : les mots de João de Deus assument une forte signification métaphorique, marquant à la fois la position de Monteiro-réalisateur dans le système industriel cinématographique et la quête continue que son cinéma représente. Monteiro, par les mots de son personnage, s'assume « contre l'escroquerie universelle et les glaces bien tempérées ». Son art est fondé sur la création artisanale, contre l'industrialisation, la standardisation, l'homologation. Sa glace, comme son cinéma, « porte en elle toute l'énergie calorique du monde », en parfait équilibre entre rigueur et fantaisie. À chaque spéculation Monteiro oppose son souhait : « Dernier luxe souverain d'un homme libre qui a eu la suprême audace, au pays des croque-morts, d'exalter la vie. » Il affirme ne pas posséder « ni recettes ni formules magiques », juste la volonté d'aller au-delà, à la perpétuelle recherche d'« un parfum qui concentre en lui tous les parfums », s'approchant « harmonieusement de Dieu », de la quintessence de son art. Ce n'est donc pas par hasard que la signification de tels mots est renforcée dans la séquence suivante, lorsque João de Deus dit à Judite que « [sa] politique, c'est la glace⁶⁴ ». Cette affirmation, qui se constitue comme métaphore entre l'art de la cuisine de João de Deus et l'art cinématographique de Monteiro, souligne combien sa pratique artistique s'approche d'un travail artisanal marqué par une forte composante d'auteur.



Illustration 19. *A Comédia de Deus*, João César Monteiro, 1995.

Bibliographie

Corpus des œuvres cinématographiques de Monteiro mentionnées dans cet article

Sophia de Mello Breyner Andresen, Portugal, 1969. Portugais, noir & blanc, 17 min.

Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço (*Qui attend des souliers de défunt meurt pieds nus*), Portugal, 1970. Portugais, noir & blanc, 34 min.

Que Farei Eu com Esta Espada? (*Que ferai-je de cette épée?*), Portugal, 1975. Portugais, noir & blanc, 65 min.

Veredas (*Sentiers*), Portugal, 1977. Portugais, couleur, 120 min.

À Flor do Mar (*À fleur de mer*), Portugal, 1986. Portugais-Anglais-Français-Italien-Allemand, couleur, 143 min.

Recordações da Casa Amarela (*Souvenirs de la maison jaune*), Portugal, Invicta Filmes, 1989. Portugais, couleur, 122 min.

Conserva Acabada (*Conserve achevée*), Portugal, 1989. Portugais, couleur, 12 min.

O Último Mergulho (*Le dernier plongeur*), Portugal/France, Madragoa Filmes/Radiotelevisão Portuguesa (RTP)/La Sept, 1992. Portugais, couleur, 88 min.

A Comédia de Deus (*La comédie de Dieu*), Portugal/France/Italie/Danemark, G.E.R. (Grupo de Estudos e Realizações)/Pierre Grise Productions/Zentropa Productions/Mikado Film/La Sept-Arte, 1995. Portugais, couleur, 170 min.

As Bodas de Deus (*Les noces de Dieu*), France/Portugal, Madragoa Filmes/Radiotelevisão Portuguesa (RTP)/Gemini Films/Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual, 1999. Portugais-Français, couleur, 150 min.

Branca de Neve (*Blanche-Neige*), Portugal, Madragoa Filmes/Radiotelevisão Portuguesa (RTP)/Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), 2000. Portugal, couleur, 75 min.

Vai e Vem (*Va et vient*), Portugal/France, Madragoa Filmes/Gemini Films/Radiotelevisão Portuguesa (RTP)/Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM)/Centre National de la Cinématographie (CNC)/Arte France Cinéma, 2003. Portugais-Ukrainien-Espagnol-Latin-Grec, couleur, 179 min.

Corpus critique

- AREAL, Leonor, *Cinema português – Um país imaginado, Vol. II – Após 1974*, Lisbonne, Edições 70, 2011.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Estetica e romanzo*, Turin, Einaudi, 2001. En français : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978].
- BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.
- COMAND, Mariapia, *L'immagine dialogica. Intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Bologne, Hybris, 2001.
- CORTI, Maria, *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milan, Bompiani, 1997.
- COSTA, João Bérard da, « Os filmes da água », in J. Nicolau (dir.), *João César Monteiro*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 335-346.
- , « César Monteiro : depois de Deus », in J. Nicolau (dir.), *João César Monteiro*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 381-403.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- DANEY, Serge, *Ciné Journal 1981-1986*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986.
- , *L'exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L., 1993.
- , *Persévérance*, Paris, P.O.L., 1994.
- DELEUZE, Gilles, « Optimisme, pessimisme et voyage : Lettre à Serge Daney », in S. Daney, *Ciné Journal 1981-1986*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986. Repris dans Gilles DELEUZE, « Lettre à Serge Daney : Optimisme, pessimisme et voyage » in *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2003.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- LOPES, Ana Cristina M. & Carlos REIS, *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina, 2001 [1987].
- LOTMAN, Jurij Michajlovic, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venise, Marsilio, 1985. En français : *La sémiosphère*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- , *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- , *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996.

- MONTEIRO, João César, *Morituri Te Salutant*, Lisbonne, Éditions & Etc., 1974.
- , « O sagrado e o profano : “O Último Mergulho” de João César Monteiro. Entrevista com João César Monteiro por Rodrigues da Silva », in J. Nicolau (dir.), *João César Monteiro*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 352-367.
- , « O último “mergulho” de César Monteiro. Entrevista a João César Monteiro por Manuela Paixão », *Diário de Notícias*, 13 septembre 1992.
- , « Branca de Neve. Entrevista com João César Monteiro por Diogo Lopes », in J. Nicolau (dir.), *João César Monteiro*, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 453-459.
- NICOLAU, João (dir.), *João César Monteiro*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005.
- OLIVEIRA, Luís Miguel, « O meu último suspiro », *Público (Suplemento Y)*, le 20 juin 2003.
- SCHEFER, Jean Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, 1980.
- SILVA, Pierre da, « Le buisson ardent », in F. Revault D'Allonnes (dir.), *Pour João César Monteiro : contre tous les feux, le feu, mon feu*, Crisnée, Yellow now, 2004, p. 57-69.
- TAGLIAPIETRA, Andrea, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Turin, Bollati Boringhieri, 2008.

Notes

- 1 Quoiqu'il ne s'agisse pas du thème central de cet article, je ne peux manquer de mentionner le caractère emblématique que gagne rétrospectivement cette référence picturale dans l'ouvrage de João César Monteiro. À vrai dire, l'allusion finale au tableau de Magritte, dont l'ampleur va de l'image vive à la fixité du regard figé de Vuvu/Monteiro, met en exergue la tessiture polyphonique de l'ouvrage de Monteiro perçue comme dialogue entre plusieurs écritures, comme croisement « de multiples veines discursives » (ma traduction) [Lopes & Reis, 1987 : 329] et de surfaces textuelles multiples [Kristeva, 1969 : 144]. L'évocation du tableau souligne la nature syncrétique, le caractère omnicompréhensif du cinéma, capable d'englober les différents langages. En effet, en tant qu'art visuel, le cinéma peut comprendre, de façon explicite ou implicite, la peinture et la photographie. Mais ce n'est pas seulement un art visuel. Étant donnée sa composante sonore, on peut y retrouver des fragments de musique et de littérature et des dialogues de théâtre, extraits, décalqués ou simplement alludés. Revenant à la scène conclusive de *Vai e Vem*, la référence à Magritte semble exprimer au niveau métatextuel le fonctionnement du dispositif cinématographique, dévoilant la nature « impure », intermédiaire du cinéma et de ses relations de filiation et de concubinage, surtout avec les autres arts dioptriques [Barthes, 1982 : 87], non seulement en ce qui concerne les thèmes figuratifs ou narratifs évoqués, mais concernant la construction symétrique et la fixité perspective des plans qui caractérisent si fréquemment la *praxis* de Monteiro. En effet, la géométrisation accentuée des cadrages, la construction scénique à caractère théâtral évident et la représentation de tableaux ou d'ambiances picturales plus ou moins connus par le spectateur, mettent non seulement en évidence l'hétérogénéité de la matière qui compose le cinéma de Monteiro, mais ils explicitent le fonctionnement de l'œil de l'auteur dans la construction du monde qu'il met en scène. Pour conclure cette brève digression, le cinéma de Monteiro ne se limite pas à réfléchir le monde ; il offre une nouvelle vision du monde qui englobe toute une culture en éruption sémantique constante, par l'activation de connexions textuelles et discursives engendrant de multiples sens. À titre d'exemples, la présence de textes littéraires, l'inclusion de musique érudite ou populaire, les citations de proverbes ou de fragments cultivés révèlent, comme on le verra au long du texte, la conception que Monteiro a du cinéma et la tentative d'établir un dialogue avec soi-même et avec le monde, dans un jeu de miroirs capable de restituer, tantôt de façon fidèle, tantôt pas, les multiples images et voix qui le traversent sans cesse.
- 2 M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 188.
- 3 M. MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 18-19.
- 4 M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 114.
- 5 Voir M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible, op. cit.*
- 6 M. MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'Esprit, op. cit.*, p. 34.
- 7 *Ibid.*, p. 33.
- 8 M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 302.
- 9 *Ibid.*, p. 309.
- 10 Voir M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible, op. cit.*
- 11 *Ibid.*
- 12 M. MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996.
- 13 J. L. SCHEFER, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, 1980, p. 117.
- 14 J. C. MONTEIRO (1965), cité dans J. NICOLAU, João (dir.), *João César Monteiro*, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, Lisbonne, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. 2005, p. 84 (ma traduction).
- 15 Voir G. DELEUZE, « Optimisme, pessimisme et voyage : Lettre à Serge Daney », in S. Daney, *Ciné Journal 1981-1986*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986, p. 11.
- 16 S. DANNEY, *Persévérance*, Paris, P.O.L., 1994, p. 39.

- 17 *Ibid.*, p. 82.
- 18 S. DANEY, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L., 1993, p. 54-59.
- 19 *Ibid.*, p. 346.
- 20 Voir M. BAKHTINE, *Estetica e romanzo*, Turin, Einaudi, 2001.
- 21 *Ibid.*, p. 90.
- 22 J. M. LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venise, Marsilio, 1985, p. 23 (ma traduction).
- 23 A. TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Turin, Bollati Boringhieri, 2008, p. 15 (ma traduction). Les extraits originaux dans la version italienne sont : « l'acqua [...] è lo specchio naturale dell'uomo » et « si affida nel suo vero, nudo aspetto ».
- 24 Pour Monteiro, l'acte de filmer est toujours impliqué dans ce qui est au-delà des apparences, essayant d'aboutir à l'essence des choses, à leur intériorité. Comme Monteiro lui-même l'a affirmé à Manuela Paixão : « Je cherche à obtenir ce qui est au-delà du visible. Filmer c'est faire voir ce qui n'est pas une réalité visible. Par exemple, filmer le soleil est impossible. Celui qui le fera deviendra aveugle. Mais, à contre-jour, il est possible de voir et de faire voir la lumière. Pour moi, c'est une question d'éthique cinématographique, parce que le regard apporte toujours une violence. » « O último "mergulho" de César Monteiro. Entrevista a João César Monteiro por Manuela Paixão », *Diário de Notícias*, 13 septembre 1992.
- 25 L'ambiance mortelle qu'on respire dans cette brève scène, au moyen du reflet d'un miroir, ne s'exprime pas seulement dans les mots de la protagoniste ; à vrai dire, elle trouve un support plus efficace dans la construction même de l'encadrement. L'image de Laura, encadrée par le miroir, évoque le format des photographies que l'on trouve sur les tombes, mettant à nouveau en exergue l'étroite relation qui rapproche le dispositif cinématographique du photographique en ce qui concerne, cette fois, le caractère fantasmatique de l'image enregistrée. L'image filmique, à l'instar de l'image photographique, partage avec le fantasme l'immatérialité, l'impalpabilité, étant donné que dans la pellicule se configure la visibilité des choses et non pas les choses en soi, l'incorporel et non pas la matière qui compose le monde. De plus, la mort évoquée par Laura explicite l'ambiguïté existentielle de l'image, le hiatus entre l'être et le non-être qui la caractérise, rendant visible l'idée, souvent associée à la photographie, de congélation de l'instant, de fixation du sujet par un processus de conservation, de momification, capable de préserver un corps déjà absent afin d'assurer éternellement sa présence. D'ailleurs, l'image ciné-photographique trouve son origine dans le contact analogique et/ou la conversion digitale de la lumière : c'est une marque, un index, l'ombre distante d'une existence dont nous apprécions l'absence. L'objet de la photographie ou de l'image cinématographique n'est pas une personne ou une chose, mais plutôt la lumière qui rend possible l'inscription des corps dans la pellicule. En effet, dans l'image on ne jouit pas de la présence concrète des objets et des individus ; au contraire, on constate leur absence faite de lumière, dont l'action extrait le monde de l'obscurité, de l'inexistence pour le rendre palpable à nos yeux. Ce qui reste dans la pellicule, donc, est un flux chromatique, dont la visibilité révèle la profonde apparence des choses, la façon par laquelle elles se montrent à nos yeux par l'illumination, les ombres, les reflets, la couleur, c'est-à-dire, tous les aspects n'étant pas tout à fait réels qui habitent le monde et qui, comme les fantômes, ne possèdent qu'une existence visuelle. M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, op. cit., 1964.
- 26 Dorénavant, ce court métrage sera mentionné par le titre abrégé *Sapatos*.
- 27 La citation du conte de Borges est la suivante : « En ce temps-là, le monde des miroirs et le monde des hommes n'étaient pas, comme maintenant, isolés l'un de l'autre. Ils étaient, en outre, très différents ; ni les êtres ni les couleurs ni les formes ne coïncidaient. Les deux royaumes, celui des miroirs et l'humain, vivaient en paix ; on entrait et on sortait des miroirs. Une nuit, les gens du miroir envahirent la terre. Leur force était grande mais, après de sanglantes batailles, les arts magiques de l'Empereur Jaune prévalurent. Celui-ci repoussa les envahisseurs, les emprisonna dans les miroirs et leur imposa la tâche de répéter, comme en une sorte de rêve, tous les actes des hommes. Il les priva de leur force et de leur figure et les réduisit à de simples reflets serviles. Un jour ils secoueront cette léthargie magique. Le premier qui se réveillera sera le Poisson. Au fond du miroir nous percevrons une ligne très ténue et la couleur de cette ligne sera une couleur qui ne ressemblera à aucune autre.

- Après, les autres formes commenceront à se réveiller. Elles différeront peu à peu de nous, nous imiterons de moins en moins. Elles briseront les barrières de verre ou de métal et cette fois elles ne seront pas vaincues. Avec les créatures des miroirs combattront les créatures de l'eau. Dans le Yunan, on ne parle pas du Poisson mais du Tigre du Miroir. D'autres pensent qu'avant l'invasion nous entendrons au fond des miroirs une rumeur d'armes. » J.-L. BORGES, « Animaux des miroirs », in *Le livre des êtres imaginaires*, trad. de l'espagnol par F. Rosset, G. Estrada & Y. Péneau, Paris, Gallimard, 1987 [1967].
- 28 Voir à ce sujet les vers du poète Virgile (*Géorgiques*, Livre IV, 485-491) dans lesquels est raconté l'épisode d'Orphée et Eurydice mentionné dans le texte. « lamque pedem referens casus evaserat omnis, / redditaque Eurydice superas veniebat ad auras / pone sequens (namque hanc dederat Proserpina [legem]), / cum subita incautum dementia cepit amantem, / ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes: / restitit, Eurydicenque suam iam luce sub ipsa / immemor heu! victusque animi respexit. »
- 29 J. B. COSTA, « Os filmes da água », in J. Nicolau (dir.), *João César Monteiro, op. cit.*, p. 342 (ma traduction).
- 30 M. COMAND, *L'immagine dialogica. Intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Bologne, Hybris, 2001, p. 69.
- 31 Voir M. CORTI, *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milan, Bompiani, 1997.
- 32 L. M. OLIVEIRA, « O meu último suspiro », *Público (Suplemento Y)*, 20 juin 2003 (ma traduction).
- 33 J. C. MONTEIRO, *Morituri Te Salutant*, Lisbonne, Éditions & Etc., 1974, p. 129 (ma traduction).
- 34 *Ibid.*, p. 130 (ma traduction).
- 35 J. C. MONTEIRO, « O sagrado e o profano: "O Último Mergulho" de João César Monteiro. Entrevista com João César Monteiro por Rodrigues da Silva », in J. Nicolau (dir.), *João César Monteiro, op. cit.*, p. 361. Interview avec João César Monteiro par Rodrigues de Silva (ma traduction).
- 36 Cette interprétation ne va pas complètement à l'encontre des lectures précédentes ; au contraire, celles-ci viennent confirmer l'extraordinaire polysémie que le plan de l'œil assume, non seulement en raison de son évident caractère énigmatique, mais parce qu'il comprend métonymiquement tout l'univers de Monteiro.
- 37 « Verumtamen oculis tuis considerabis : et retributionem peccatorum videbis. » (*Psaume 90 : 8*). « Seulement tu contempleras avec tes yeux et tu verras la récompense des méchants » (ma traduction).
- 38 J. C. MONTEIRO, « O último "mergulho" de César Monteiro. Entrevista a João César Monteiro por Manuela Paixão », *Diário de Notícias*, le 13 septembre 1992, p. 246 (ma traduction). Interview avec João César Monteiro par Diogo Lopes. Cette interview a été enregistrée en vidéo quelques jours avant la première de *Branca de Neve*, qui a eu lieu au cinéma King (Lisbonne), le 10 novembre 2000.
- 39 J. C. MONTEIRO, *Morituri Te Salutant, op. cit.*, p. 166 (ma traduction).
- 40 J. B. COSTA, « César Monteiro : depois de Deus », in J. Nicolau (dir.), *João César Monteiro, op. cit.*, p. 382 (ma traduction).
- 41 La citation extraite du texte de Kafka est la suivante : « Comme un chien, dit-il, comme si la honte dût lui survivre. »
- 42 P. SILVA, « Le buisson ardent », in F. Revault D'Allonnes (dir.), *Pour João César Monteiro : contre tous les feux, le feu, mon feu*, Crisnée, Yellow now, 2004, p. 69.
- 43 *Ibid.*, p. 69.
- 44 Voir : L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- 45 *Ibid.*, p. 70.
- 46 *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço (Qui attend des souliers de défunt meurt pieds nus)*, Portugal, 1970. Portugais, noir & blanc, 34 min. (ma traduction).
- 47 *Ibid.* (ma traduction).
- 48 *Ibid.*, p. 65.

- 49 La trilogie de Dieu, dont le nom dérive de la participation, en tant que protagoniste, de João César Monteiro dans la peau du personnage de João de Deus, est constituée des longs-métrages *Recordações da Casa Amarela* (1989), *A Comédia de Deus* (1995) et *As Bodas de Deus* (1999).
- 50 Pendant le lent zoom qui montre João de Deus assis sur un banc à côté d'autres sans-abri, on entend en voix off quelques-unes de ses aventures, notamment la rencontre érotique avec l'amie de la défunte Mimi, Judite : « J'ai rencontré une amie de Mimi, Judite, qui ne fait plus la vie, et tient un glacier. Elle n'a pas paru heureuse de me voir rôder dans le coin, mais comme j'ai toujours été "very british", j'ai fait semblant de ne pas comprendre. Je n'ai commandé rien que la crème fraîche. Tout en me servant, elle a commencé à parler de Mimi, de cette malheureuse qui n'a jamais eu la tête sur les épaules, elle couchait même avec des noirs, et des choses comme ça. Je l'ai prise par derrière, à la chien, pour être exact, avec cet "ostinato rigore" qui me caractérise. "Ah monsieur João, c'est mauvais pour mon business, ne me faites pas ça", m'implora-t-elle. Je lui ai enfilé le doigt dans le cul et nous en sommes restés là. » (ma traduction).
- 51 *Recordações da Casa Amarela (Souvenirs de la maison jaune)*, Portugal, Invicta Filmes, 1989. Portugais, couleur, 122 min. (ma traduction).
- 52 *As Bodas de Deus (Les noces de Dieu)*, France/Portugal, Madragoa Filmes/Radiotelevisão Portuguesa (RTP)/Gemini Films/Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual, 1999. Portugais-Français, couleur, 150 min. (ma traduction).
- 53 À ce propos, Leonor Areal parle d'amour-fétiche. « Le fétiche, qui se définit par la substitution de la personne par un objet lui appartenant (les poils, un vêtement, une photo, une poupée), se distingue de la métonymie (au sens large) car celle-ci est une figure discursive, tandis que le fétiche est appliqué aux objets et non pas aux mots. » Et d'ajouter, en guise de note : « Le fétiche est une espèce de *synecdoque* des objets. Dans la pratique, la métonymie (qui va du tout à la partie) et la *synecdoque* (de la partie au tout) se confondent souvent, étant donné le processus de contiguïté qui les définit dans l'essentiel ; le fétiche, devenu objet comme une forme de *synecdoque* (le poil au lieu de la femme), dérive d'une relation métonymique (qui va de la femme au poil, vu que le poil provient de la femme). (voir : GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, p. 102, 117). » L. AREAL, *Cinema português – Um país imaginado, Vol. II - Após 1974*, Lisbonne, Edições 70, 2011, p. 255.
- 54 L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 76.
- 55 G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 229-233.
- 56 L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 100.
- 57 S. DANÉY, *Ciné Journal 1981-1986*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986, p. 71.
- 58 Voir G. DELEUZE, « Optimisme, pessimisme et voyage : Lettre à Serge Daney », loc. cit., p. 10.
- 59 S. DANÉY, *Persévérance*, op. cit., p. 39.
- 60 S. DANÉY, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, op. cit., p. 23, 34, 69.
- 61 L. DÄLLENBACH, op. cit., p. 127.
- 62 *Ibid.*, p.130.
- 63 *Ibid.*, p.130.
- 64 *A Comédia de Deus (La comédie de Dieu)*, Portugal/France/Italie/Danemark, G.E.R. (Grupo de Estudos e Realizações)/Pierre Grise Productions/Zentropa Productions/Mikado Film/La Sept-Arte, 1995. Portugais, couleur, 170 min. (toutes les traductions de ce paragraphe sont les miennes).

