



FICHE/FILM

OS CANIBAIS *Les cannibales* de Manoel de Oliveira

Os canibais

Les cannibales

de Manoel de Oliveira

Scénario: Manoel de Oliveira

d'après l'œuvre d'Alvaro

Carvalho

PORTUGAL/FRANCE 1989

durée : 1h.30

avec :

Luis Miguel Cintra

Diogo Doria

Leonore Gomes

D'emblée le ton est donné. Dans la nuit bleutée - relevons tout de suite le magnifique travail du chef opérateur Mario Barroso: la beauté plastique caractéristique, depuis ses débuts (1931, *Douro, faina fluvial*), de l'art «oliverien», se retrouve ici mais savamment modulée, modelée sur la progression du film - dans la nuit bleutée donc, devant une fastueuse et baroque demeure, arrive une file de luxueuses et rutilantes voitures. La caméra est dans l'axe, la focale courte (mais non déformante) ouvre le champ sur toute sa profondeur, Raccord à la perpendiculaire: le majordome en livrée bordeaux, derrière lequel se profile une somptueuse entrée donnant accès à un arrière-plan brillamment illuminé, s'avance et ouvre la portière arrière, attend vainement, Champ-contre-champ: buste incliné, visage interloqué puis méprisant, il fixe les deux passagers qui lui renvoient un regard ironique et sortent de l'autre côté, Furieux, l'homme perruqué claque « sa » portière et, retour à l'axe précédent, la berline démarre, la deuxième portière battant telle une dérisoire aile blessée, Et blessure il y a bien, fêlure d'un bel ordonnancement protocolaire. Avec le véhicule suivant, tout se déroule selon les formes: les occupants s'en extraient, sous l'œil satisfait et complice du majordome, gravissent la volée de marches sur laquelle ils se retournent pour saluer, et pénètrent dans le palais. Applaudissements. Troisième voiture: petite, basse, anguleuse, sport quoi, elle fait tout raplapla, sorte de biscotte après des brioches, piquant moustique après des mastodontes empotés et rengorgés. En jaillit, autonome, Don Juan, qui s'élance vers l'intérieur, non sans s'être, lui- aussi, retourné, haut-de-forme levé, et avoir lancé un grand rire méphistophélique - la lumière et la légère contre-plongée donnent à cet instant au personnage l'air d'un Dracula qui n'aurait pas encore sorti ses crocs. Vivats.

S'il était nécessaire de s'attarder sur cette ouverture, c'est que de Oliveira a, brièvement, mis en place tout son dispositif, Détaillons-le, Vivats, applaudissements, l'autre côté: nous

revoilà dans l'univers du spectacle et de la représentation, spectacle à l'intérieur du spectacle, représentation à l'intérieur de la représentation, Car les deux premiers arrivants ne sont autres qu'un violoniste et un chanteur, chanteur d'opéra en l'occurrence, puisque, après avoir usé du théâtre (*Benilde, Le Soulier de satin*) et du roman (*Amour de perdition, Francisca*), de Oliveira s'attaque aujourd'hui à l'opéra. Avec une nuance toutefois: celui-ci, qui aura d'ailleurs une postérité scénique, a été écrit et composé spécialement pour lui - par Joao Paes, son musicien attiré, d'après une œuvre de de Carvalho -, a été, en quelque sorte, fait sur mesure. Aussi, ce qui n'empêche pas la multiplication des niveaux, *Les Cannibales* n'est-il pas l'enregistrement adaptateur d'un opéra, encore moins un opéra filmé ou un film-opéra, comme on en voit maintenant trop couramment, mais se présente-t-il plutôt comme un « opéra-film ». Opéra-film conduit par le chanteur récitant, qui décrit, commente, mais surtout enchaîne l'action (on songe aux voix - mais elles étaient off *d'Amour de perdition* ou de *Francisca*-, et le musicien, qui vient la souligner, l'« interpréter » (dans les deux sens du mot: ainsi égrène-t-il sur son instrument la première série des douze coups de minuit et enchaîne-t-il sur la seconde pour apporter son propre commentaire et redéfinir la progression), Rôles d'intermédiaires donc, d'initiateurs, d'introducteurs dans un monde qui n'est pas le leur et dont ils se démarquent lors de leur descente de voiture, monde de l'aristocratie dans lequel ils ne se fondent pas tout en étant présents, leurs réapparitions répétées ne relevant que de mouvements, de caméra ou de personnages, les leurs mais aussi ceux de la noble assemblée, aux yeux de laquelle ils restent invisibles, ou de mises au point qui les font passer au net quand celle-ci devient floue ou inversement.

Tournant le dos à ceux dont il raconte l'histoire, bals, festins, « mystères, amours et jalousie, du genre de ceux qui peuplent les

L E F R A N C E



romans», ils s'adressent d'abord à un public de badauds (surtout au sens étymologique du terme: regarder bouche bée) en habits, contemporains, de tous les jours, contenus par une barrière métallique. On dirait - mais le rapprochement est-il si hasardeux ? de la foule cannoise massée à l'entrée du Palais pour admirer les stars, et leur tralala, qui en gravissent onctueusement le grand escalier lors d'une première. Seulement : cette barrière-ci, est, elle alignée de part et d'autre de la marche triomphale. La barrière qui sépare le peuple de l'aristocratie, le passé du présent - autre thème, cher au cinéaste qui en a fait le titre d'une comédie enlevée et mordante méconnue - est, elle, frontale. Cette rigide ligne de démarcation sociale et temporelle fait ainsi office de rampe. L'« autre côté », c'est donc à la fois une autre époque, un autre monde - pas le « beau » - et la salle de spectacle. Mais, spectateurs privilégiés de cette audience, c'est à nous que va s'adresser à travers elle le narrateur. A travers, mieux: au-devant. Par le biais de la caméra, pour la première fois dans l'univers de de Oliveira, nous franchissons la rampe, Nous ne sommes plus, contrairement à ce qui se passait par exemple dans *Francisca*, « priés d'évacuer la scène », A l'inverse, nous allons nous y glisser subrepticement, nous faufiler clandestinement dans le monde de comédiens qui ne savent pas qu'ils continuent de se donner en spectacle, dans un autre monde, celui de l'aristocratie, où chacun est en représentation et où tous se jouent - à leurs semblables mais aussi à eux-mêmes - la comédie, et, finalement, dans l'« autre monde ». Plan moyen des artistes, plan rapproché puis gros plan du récitant et le tour est joué, la barrière franchie, la rampe effacée. Ne reste plus qu'à pénétrer à la suite de nos guides dans la bouche ouverte du porche(...) De prime abord, déception. Rien de bien palpitant, hormis cette gorge rehaussée qui attend en suspens(e) l'élue du cœur qu'elle recèle, chez ces gens de la haute. Les sentiments sont banals à l'instar des propos échangés. Grosse différence toutefois: le sang bleu « chante au lieu de parler ». Voilà justement ce qui fait que votre film est chanté !

Mélodies subtiles pour un babil futile, la partition, harmonieuse ou discordante, filiforme ou gonflée, sèche ou enrobée, parcourt allègrement l'histoire de la musique et sert remarquablement le cinéaste tout en valant pour elle-même. Déception justifiée cependant: la vitrine clinquante ne pouvait être que poudre aux yeux, brillant artificiel d'une morne et fade réalité, Platitude que ces jeunes filles en émoi, sur le qui-vive avant d'être sur le qui-meurt, qui font tapisserie, telle celle sur laquelle se fixera plus tard la caméra, en attendant qu'il arrive, Platitudes que ces déclamations masculines, ces chuchotis féminins, ces danses et ce festin, Platitudes que ces amours difficileuses ou désespérées. (...) Après sa « tétralogie » intégralement consacrée à ce sujet (*Le Passé et le Présent*, *Benilde*, *Amour de perdition*, *Francisca*), de Oliveira retrouve le chemin des « amours frustrées », mais pour un temps seulement.

En effet il ne s'intéresse pas tant à décrire, sans complaisance ni charité, les mœurs d'une société décadente qu'à insinuer que, dans son vase clos, elle pourrit de l'intérieur, rongée par « la lèpre, la gangrène, le cancer », Les termes sont du sombre et secret vicomte, véritable catalyseur des mystères, qui les utilise pour tenter d'expliquer son « être » à Marguerite alors prête à tout. Tout mais pas « ça ». Les explications d'Aveleda restent pour l'aveuglée jeune fille lettre morte. Et pourtant: « Si j'étais un cadavre vivant animé par un artifice de la science, si j'étais inerte, un cerveau pensant mais le corps mort. Si le lit nuptial était un cimetière... » « L'amour n'exagère jamais », rétorque la passionnée. Pourtant, déjà alléché par une timide mention de « la terre friable », le spectateur commence à se poulécher les babines. D'autant que le malheureux Don Juan, planqué derrière un rideau, tâche de ne pas perdre une miette de ce qui se trame et se répand, en de roulantes vocalises sur son triste et injuste sort. Il a même recours à des jumelles de théâtre - thème du regard, central chez de Oliveira, regard à l'intérieur de la représentation (*Le Passé et le Présent* en particulier), regard sur la

représentation (*Francisca*, *Mon cas*) - pour couvrir d'un œil protecteur et en alerte la nuit de nocces de sa bien-aimée. Car nuit de nocces il y a. Persuadé d'être compris, le vicomte a cédé. Après un elliptique fondu au noir le pesant lustre s'est allumé. En alerte lui aussi, le spectateur a l'eau à la bouche. Le sourire élargi et avivé par le souvenir des facéties oliveiriennes, nombreuses dans *Le Passé et le Présent*, éparses dans *Amour de perdition* (les religieuses) ou même *Francisca*, de la scène bouffonne de *Benilde* où le vent ouvre la fenêtre et soulève les jupes de la tante, il attend, jubilant, le coup de théâtre, en la personne d'un Commandeur ou d'un Dracula réadaptés. Las ! S'il en a pour son argent il en sera pour ses frais, Les bras lui en tombent au moment où le vicomte, défaisant un sordide harnachement, largue les siens et ses jambes avec, Pour ses abatis, direction le porte-tisonnier, pour lui la cheminée, Marguerite au reflet brisé n'est vraiment pas à la hauteur, l'amour n'est plus ce qu'il était, Les envoûtements ont fait long feu, place au grand-guignol. Et, sans faillir, de Oliveira ira jusqu'au bout, se livrant à un époustoufflant jeu de massacre qui n'épargne rien ni personne, Par deux fois Don Juan, perché sur un arbre d'un parc lunaire, a tiré et raté, Et pour rater il rate tout. Même... Mais laissons le film, emporté par une irrésistible frénésie, aller, de ricochet en ricochet, de ricanement en ricanement, vers son antifellinienne sarabande finale.

Et revenons à de Oliveira qui, maître consommé de son art, tout en évoquant ainsi que le remarquait avec justesse Michel Ciment Bunuel et Renoir, dada et Jarry, le porte à une extrême originalité. A ses détracteurs, qui lui reprochent sa lenteur et sa monotonie, il montre qu'il sait aussi être alerte et nerveux (déjà *Le Passé et le Présent*...) qu'il manie sans effort les techniques du suspense et du crescendo. A ceux qui ne croient voir dans ses films que plans moyens fixes (si, il y en a), il offre ici la palette complète de l'échelle des plans, n'hésitant pas à ouvrir une scène par un gros plan à allure d'insert (la palpitation ci-dessus mentionnée) avant d'élargir son

cadre pour le varier ensuite à loisir, et des mouvements d'appareil diversifiés: travelling avant derrière Marguerite qui, dans la chambre nuptiale, avance vers le marié, puis travelling devant elle puis travelling latéral pour les réunir; travelling semi-circulaire, dans le parc, autour du vicomte au visage devenu cadavérique; panoramiques pour introduire le narrateur ou retrouver le personnage dont il parle; conjonction des deux - travelling latéral puis pano filé puis travelling latéral sur les aristocrates avant de rejoindre la tapisserie; jusqu'à la grue qui est convoquée pour descendre vers le récitant. Plongée contre-plongée, champ-contre-champ, plans subjectifs (le lustre, la lune), flou net, raccords dans l'axe., rien de « cinématographique » n'est étranger à de Oliveira, Et cette virtuosité s'applique à tous les points de la mise en scène, Le décor bien sur, ici surchargé, dans lequel les miroirs sont rois (cf. *Le Passé et le Présent* mais également *Francisca*) quand une tête de Bacchus ne vient pas mêler son grain de sel à la conversation des festoyeurs, Le placement des acteurs, leurs déplacements, pour laisser l'espace s'ouvrir autour du narrateur par exemple. La photographie enfin, avec ses jeux sur l'extérieur et l'intérieur, sur la couleur - le bleuté, le bordeaux, le noir, le blanc, le vert, l'ocre -, photographie qui glisse sans qu'on y prenne garde vers un certain réalisme (contrastant alors avec la démesure des événements) où l'arrière-plan perd de sa consistance et de son piqué, tandis que le visage du narrateur acquiert une teinte fortement « chair ».

Quant au travail sur la narration et la représentation, on aura compris qu'il prolongeait les interrogations antérieures d'un cinéaste qui n'a pas renoncé au goût du risque et de l'innovation.

Mais alors, pourquoi *Les Cannibales* ? devez-vous vous demander après ces très sérieux commentaires. Parce que, sur la table du petit-déjeuner du bourgeois père de la mariée entouré de ses deux fils, un dandy « urbain » et un juriste ingénieux, table écho de celle, immense, de la dévoreuse aristocratie - au fait, exit celle-ci; on descend dans la hiérarchie sociale -,

trône un bien curieux rôti. « Opéra-bouffe » que *Les Cannibales*, évidemment. Et c'est sous le signe du jambon et des dents - tout le monde les a, les dents, soubrette et curé y compris -, que s'achève, mais n'en disons pas plus, cette carnassière et spirituelle histoire « Nous l'avons mangé et il ne nous a même pas plu.»

Eh ! oui, la chair est fade, hélas ! Rien ne sert de bouffer il faut manger à point.

François RAMASSE (Positif mars 1989)

Filmographie:

- 1931 Douro Faina Fluvial CM
- 1932 Estatuas de Lisboa CM
- 1939 Miramar, Praia das Rosas CM
- 1942 Aniki Bobo
- 1956 O Pintor e a Cidade (le Peintre et la Ville) CM
- 1958 O Caraçao CM
- 1959 Pao (le Pain) CM
- 1960 Acto da Primavera (Mystère du printemps)
- 1961 A Caça (la Chasse) CM
- 1965 Aspinturas do meu irmao Julio (les Peintures de mon frère Julio)
- 1971 O Pasado e o Presente (le Passé et le Présent)
- 1974 Benilde o a Virgem Mãe (Benilde, ou la Vierge mère, inachevé)
- 1978 Amor de Perdiçao (Amour de perdition)
- 1981 Francisca
- 1982 A visita, memórias e conhsoes (la Visite, ou Mémoires et Confessions)
- 1983 Nice, à propos de Vigo (Institut national de l'audiovisuel INA)
- 1985 le Soulier de satin
- 1986 Mon cas
- 1989 Os Canibais (les Cannibales).