



Le Val Abraham

Vale Abraão
de Manoel de Oliveira

Fiche technique

Portugal/France/Suisse -
1993 - 3h07 - Couleur

Réalisation et scénario :
Manoel de Oliveira
d'après le roman
d'**Augustina Bessa Luis**

Musique :
**Beethoven, Chopin,
Fauré, Debussy,
Schumann, Coleman
Hawkins**

Interprètes :
Leonor Silveira
(Ema)
Cecile Sanz de Alba
(Ema jeune)
Luis Miguel Cintra
(Carlos de Paiva)
Luis Lima Barreto
(Pedro Lumiares)
Micheline Larpin
(Simona)
Diogo Doria
(Fernando Osorio)
José Pinto
(Caires)



Résumé

Le val Abraham, c'est l'histoire d'Ema, femme d'une beauté menaçante. Pour Carlos son mari, qu'elle a épousé sans amour, «un visage comme le sien peut justifier la vie d'un homme». Son goût du luxe, les illusions qu'elle se fait de la vie, le désir qu'elle inspire aux hommes, lui valent le surnom de «la petite Bovary».

Elle va connaître trois amants, mais ses amours successives ne sauront enrayer un sentiment grandissant de désillusion chez celle qui se définit comme n'étant rien qu'un «état d'âme qui balance». Ema mourra «accidentellement ? qui le sait ?» un jour

de soleil radieux, après s'être habillée comme pour aller au bal.

Critique

Le Val Abraham nous raconte cinématographiquement une histoire en train d'être racontée (en voix off, par un narrateur omniscient). Parce que cette histoire propose une lointaine variation autour de Mme Bovary (le parcours d'une jeune épouse de

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

médecin et ses amants successifs), cette voix off ne pourrait être qu'une simple convention inhérente à un cinéma dit littéraire ou encore une solution de facilité pour exprimer en toutes lettres ce que le film peine à dire. Mais là aussi, c'est une vieille lanterne critique qui s'éteint d'elle-même. La voix off ne fait ici jamais doublon : elle participe pleinement de son régime énonciatif ; mieux, elle le fonde. Ce narrateur qui entre et sort librement de la tête de tous les personnages et qui connaît sur le bout des doigts la généalogie de chaque famille enveloppe le film jusqu'à rendre par moments les personnages visibles quasiment muets, relégués au rang de simples contre-points visuels. Puis, soudainement, cette voix se tait, disparaît du champ narratif, comme si elle s'était endormie, pour ne se réveiller que beaucoup plus tard.

Jean-Marc Lalanne
Mensuel du Cinéma n°9 - Sept 93

(...) L'humour est aussi présent dans le film. Comme au cours de cette séquence dans laquelle Ema, revenant de chez la Comtesse de Ségur, habillée de dentelle blanche, s'assoit sur une marche du jardin et «allume le paysan» avec un raffinement exquis, en adoptant une pose faussement innocente.

L'auteur s'amuse avec la question de l'adaptation. Le hors-bord remplace le cheval, la fête foraine les comices agricoles, etc. On est, de fait, perturbé par le brouillage volontaire entretenu quant aux codes de représentation des époques. Quelquefois (notamment au début), on en vient à oublier qu'il s'agit d'une adaptation contemporaine ; on pourrait se croire encore aux XIX^e siècle ; évidemment, quand les voitures, la fête (très *seventies*) surgissent... Oliveira opère donc un balancement constant entre l'excès et l'ironie, le vieux et le nouveau, le Vésuve et le Val Abraham, les regards eux-mêmes (dont le specta-

teur est le relais), intégrant également l'Histoire antique et moderne, évoquées au cours des conversations avec le musicien, le politicien.

Le lyrisme l'emporte néanmoins sur notre raison. Comment ne pas succomber, comme Ema, à l'infini (elle regarde souvent vers le ciel), à la plénitude de l'absolu... comment ne pas succomber à l'actrice qui l'incarne et la désincarne ? Beauté insolente, «exubérance» comme disent les dames Mello, (scène succulente). On ne sait plus si le bleu, aqueux et pénétré d'éther, de ses yeux absorbe toutes les choses colorées du monde ou si ce sont celles-ci qui sont illuminées par ce regard (la robe bleu ciel de mariage, la voiture bleu foncé de la colère, après l'affront de son ami - au cours de cette séquence inouïe, avec la femme sur la terrasse, au fond du champ). Grâce du mimétisme. La couleur ici ne sert pas, elle est la pensée, l'état d'âme.

Jacques Morice
Cahiers du Cinéma n°471 - Sept. 1993

(...) La première image est un passage à l'acte très physique. Un moment, le val s'ouvre à nos yeux, vue plongeante dans un paysage encaissé avec, au fond, une rivière, la voix du narrateur s'élève, il présente l'endroit en même temps que l'histoire qui aussitôt le traverse, et l'instant d'après on est assis dans le train qui s'y enfonce. **Le Val Abraham** est un film érotique.

Mais l'érotisme est peu banal. Pas de corps qui s'étreignent, ni les caresses qu'ils échangent, pas un seul baiser languoureux, de nudité dévoilée si peu, et aucun mot d'amour. Pas de quoi sortir le carré blanc, semble-t-il. Tout tiendrait en fait, comme dans cette image d'ouverture, à l'intimité d'un rapport entre temps et mouvement. (...)

Dans **Le Val Abraham**, tout à la fois, on «entend» le livret par la seule voix sensuelle d'un narrateur invisible, on «voit» la partition au gré des mouve-

ments intimes de personnages mis en scène, et on «sent» la musique du cinéma d'Oliveira. (...)

Si ce film aux accents musicaux et aux formes profondément féminines recèle toutes les gammes d'un sentiment érotique, c'est avant tout parce qu'Oliveira reste obstinément un cinéaste lyrique - et d'autant plus s'il filme une Ema. La vie d'Ema n'est passionnante que parce que celle-ci n'est déjà plus là au moment où je la vois, d'ores et déjà *absente*, ses grands yeux bleus toujours ailleurs, distants, et une jambe déjà raide (l'expression «avoir un pied dans la tombe» retrouve ici sa belle image). Ainsi la boîteuse, figure érotique s'il en est, Oliveira en saisit aussi la phrase musicale, Ema boite «en rythme», et ce mouvement du boitement marque le temps du personnage décalé des autres, un «*état d'âme qui balance*». (...) Sans la moindre perversité, simplement avec le plus grand *trouble*, le film de Manoel de Oliveira est de bout en bout placé sous le signe féminin, d'un regard féminin posé sur le monde, le regard d'un cinéaste qui embrasse littéralement le mouvement érotique infini du temps dans l'espace, et ne dirait-on pas que l'histoire est celle d'un temps ancien venue visiter le lieu du présent, un cinéma qui donne vie et réalité à des *fantasmes*. **Le Val Abraham** de Manoel de Oliveira est l'un des plus beaux films qui existe.

Camille Nevers
Cahiers du Cinéma n°469 - Juin 1993

(...) Ce qui intéresse Manoel de Oliveira ce n'est pas de filmer, aussi fidèlement que possible, une nouvelle adaptation du roman de Flaubert, c'est la vérité intemporelle du personnage qu'il poursuit. Peut-on le dire ? C'est son âme.

Bovary, il s'en débarrasse, avec quelques clins d'œil. Adolescente, Ema ouvre le livre de Flaubert et le repose aussitôt pour l'oublier sur une table.

Devenue femme, Ema s'insurge contre l'évidence : «*Je m'appelle Ema... avec un seul «m» !*» Et clame, définitive : «*je ne suis pas une bovaryette !*»

Nous savons alors qu'Ema, la Portugaise, ressemble bien à Emma, la Française. Mais leur filiation n'est certes pas littéraire. Leur ressemblance est dans cette façon hautaine qu'elles ont toutes deux de traverser la vie. Dans cette considération de soi qui prend toute la place. Dans la peur d'être prisonnières de la médiocrité, sociale et affective. Et l'orgueil d'Ema, peu à peu, devient le nôtre.

Flaubert le condamnait féroce­ment. Oliveira, lui, dépeint cette faiblesse, ce défaut, comme l'arme qu'inconsciemment Ema utilise pour se défendre. Contre une mère morte trop tôt (son portrait, toujours près des miroirs où Ema se contemple, ravive la plaie des filles qui vivent dans l'ombre de leur mère). Contre les autres femmes, jalouses de sa beauté, et, face à elles, Ema sourit «*comme pour mordre*». Contre tous ceux, enfin, qui élèvent les femmes dans la dépendance des hommes. (...)

Dans son univers se trouvent des personnages secondaires dont l'importance ne dure qu'un instant (les servantes, une femme de lettres...). (...)

Oliveira reste attentif à tous, mais c'est Ema, «*pure comme les étoiles*», qui est au centre de la galaxie.

C'est alors que nous comprenons mieux le personnage le plus bouleversant du film : Ritinha, la domestique des Bovary. A l'inverse d'Ema, elle s'est volontairement retirée du monde et se consacre à laver de ses mains le linge des autres. Ritinha, toujours, s'est refusé d'aimer un homme. Et ce refus, elle l'explique par son infirmité : elle est muette. Ritinha est exemplaire du cinéma d'Oliveira : le monde n'existe qu'en le formulant. Les sentiments, également. Voilà peut-être pourquoi l'on parle tant dans ses films. C'est une question de vie et de mort, d'amour aussi.

Depuis le début, la voix du narrateur

s'impose et nous guide dans ce voyage en commentant les moindres variations de l'histoire. La présence de Ritinha en est le contre point silencieux. Avant de quitter la scène de la vie, Ema offre une rose à Ritinha. La caméra, inflexible, filme la servante, rien qu'elle, et ne bouge toujours pas, au mépris d'Ema, qui sort du champ. L'important, c'est Ritinha, droite comme n'a jamais su l'être Ema.

Le Val Abraham est bien la plus belle adaptation de *Madame Bovary*. Parce qu'Oliveira, pour respecter Flaubert, bien entendu l'a trahi. Il a entièrement fait sienne cette histoire. Et n'a gardé que l'essentiel. (...)

Philippe Piazza

Télérama n°2277 - 1er Septembre 1997

Entretien avec le réalisateur

Pour **Le Val Abraham**, j'ai choisi cinq musiques, cinq «clairs de lune», ceux qui existent au piano, Fauré, Strauss, Schumann, Debussy et Beethoven. Le *Clair de lune* de Beethoven est ma première musique, celle qui m'a fait découvrir et aimer la musique en général, au moment de *Douro, faina fluvial*, à la fin des années 20, grâce à un ami qui est mort maintenant, comme beaucoup de mes amis. Ensuite, peu à peu, j'ai découvert les autres, et ce film, **Le Val Abraham**, ressemblera peut-être à un itinéraire musical personnel. Je ne connais pas grand chose à la musique, je ne connais pas les notes, mais j'ai le goût de la placer dans certains moments de mes films, de la placer au sens où mes personnages évoluent avec elle, se placent et déplacent par rapport à elle. Dans **Val Abraham**, chaque personnage possède «son» *Clair de lune* : Beethoven pour Ema, Schumann pour une domestique sourde et muette, Strauss pour le confident d'Ema, Debussy pour les amants d'Ema...

Dans votre adaptation de Madame Bovary, il n'y a pas de nudité ?

En pratique ? En actes ? Non. Ici, il n'y a qu'un baiser, un seul baiser enregistré mais que j'ai fait reproduire trois fois, pour chaque amant d'Ema. C'est un film presque entièrement chaste mais extrêmement sensuel, provoquant, dans l'usage des métaphores et la manière de les dire. Il y a notamment toute une discussion sur le sexe de la femme, sur l'utérus comparé à une rose butinée par les abeilles, que j'ai reprise intégralement sans coupure, d'un texte du XIXe siècle, et qui est rendue à l'écran avec beaucoup de sensualité.

Comment est né ce projet d'adapter Madame Bovary ?

On suit Ema de quinze à trente-cinq ans, au présent, dans une vision actualisée,

entre la fin des années 60 et aujourd'hui. J'avais demandé, après *La Divine Comédie*, à Augustina Bessa Luis, un grand écrivain portugais, d'écrire une adaptation de *Madame Bovary*, d'abord sous la forme de scénario, mais ça ne marchait pas, puis sous forme de roman. Et ensuite j'ai moi-même adapté ce roman.

Ce roman a été publié et a connu un certain succès.

Oui, oui. On en a beaucoup parlé au moment de sa sortie, parce que *Madame Bovary* est une œuvre qui compte énormément au Portugal, à cause d'un certain provincialisme que l'on ressent très fortement ici, lié à une vieille nostalgie. Le roman a été écrit avec beaucoup de vivacité, presque de provocation, et il y a eu un débat assez polémique. C'est à la fois un roman et un essai, disons un essai qui prend une forme romanesque. Cela se passe au Nord du Portugal, en province, et c'est très bien, avec beaucoup d'histoires terriblement imbriquées, une position ouvertement féministe, un roman à la fois très concret et très abstrait. Un peu comme s'il avait été écrit pour me compliquer le travail. J'ai beaucoup aimé cette manière parce que c'était complexe et pas évident à faire. J'ai tout remis à plat, en plaçant des lieux et des musiques sur chaque personnage et chaque intrigue, en replaçant chaque réflexion philosophique dans un contexte très concret. Il me fallait imaginer des lieux, des situations qui n'existaient pas dans le livre. Si vous voulez, il s'agit d'une adaptation à double distance : l'adaptation d'une adaptation de *Madame Bovary*, ou plutôt un film sur une réflexion à partir de Flaubert. J'ai aussi retenu ce nom de *Val Abraham* trouvé par le roman de Augustina Bessa Luis, un nom que j'aime beaucoup, à la fois très naturel, très topographique et très biblique, comme s'il pouvait exister une géographie spirituelle, comme si on avait découvert la vallée où était née la

Bible, le val de l'humanité, la naissance du monde.

Pourquoi Madame Bovary ?

C'est une idée qui m'est venue au cours des montages des **Cannibales** et de **Non ou la vaine gloire de commander**. Je travaillais avec une monteuse qui me parlait sans cesse de Flaubert, qui était en train de le lire. Alors, moi aussi, j'ai relu *Madame Bovary* avec beaucoup d'attention, et lorsque Paulo Branco m'a demandé un sujet de film, j'ai parlé de Flaubert. Il a tout de suite été très partant, même lorsqu'est sorti le film de Chabrol qui aurait pu le gêner. Au début, le projet devait être très fidèle au roman de Flaubert, se dérouler en France, en français, mais on a dû changer. C'était d'ailleurs mieux ainsi parce que je pouvais retrouver mes maisons à moi, mes lieux et, bien sûr, ma langue.

Le Val Abraham, comme Madame Bovary, se termine sur l'agonie d'Emma, une autre agonie, parallèle à celle de Camilo Castelo Branco.

Tous mes films sont des récits d'agonie, l'agonie dans le sens premier, dans le sens grec, c'est «la lutte». Aux Jeux Olympiques, on regarde aussi des agonies. Tous mes films montrent en fait que les hommes entrent en agonie au moment où ils arrivent au monde. Je suis un grand lutteur contre la mort. L'agonie, vous le voyez, j'ai passé ma vie à la regarder, avec de plus en plus d'expérience, avec de plus en plus d'envie de la montrer. Mais la mort arrive quand même...

Propos recueillis par Antoine de Baeque et Thierry Jousse

Cahiers du Cinéma n°466 - Avril 93

Le réalisateur

Manoel de Oliveira est né en 1908 à Porto. Il fréquente l'école primaire, puis poursuit sa scolarité dans un collège tenu par des jésuites. Il ne pousse pas très loin ses études et semble suivre la voie toute tracée par la famille en travaillant aux côtés de son père.

A vingt ans, il se passionne pour le sport. Champion de saut à la perche, la voiture de course le passionne aussi. Il remporte de nombreux prix au Portugal, en Espagne et à Rio de Janeiro. Il n'abandonnera la compétition qu'en 1940.

Manoel de Oliveira a encore une autre passion : le cinéma. Il s'inscrit à l'école de formation d'acteur de cinéma à Porto. Il est à l'époque un jeune homme à la mode et un sportif connu. C'est bien plus à cette réputation qu'à ses talents d'acteur qu'il devra son seul rôle dans **la chanson de Lisbonne**, en 1933.

Filmographie

Aniki-bobo	1942
Acte du printemps	1963
Le passé et le présent	1971
Benilde ou la vierge-mère	1975
Amour et perte	1978
Francisca	1981
La visite	
ou mémoires et confessions	1982
Le soulier de satin	1985
Mon cas	1986
Les cannibales	1988
Non ou la vaine gloire de commander	1990
La divine comédie	1991
Le jour du désespoir	1992
Le val Abraham	1993
Le couvent	1995
Le passé et le présent	1996
Voyage au début du monde	1997
Inquiétude	1998
La lettre	1999
Parole et utopie	(en préparation)