



# La lettre

de Manoel de Oliveira

## Fiche technique

France/Portugal/Espagne  
- 1999 - 1h47 - Couleur

Réalisation et scénario :  
**Manoel de Oliveira**

Image :  
**Emmanuel Machuel**

Montage :  
**Valérie Loiseleux**

Musique :  
**Pedro Abrunhosa**  
**Schubert**

Interprètes :  
**Chiara Mastroianni**  
(Mme de Clèves)  
**Pedro Abrunhosa**  
(Pedro Abrunhosa)  
**Antoine Chappey**  
(M. de Clèves)  
**Françoise Fabian**  
(Mme de Chartres)  
**Anny Romand**  
(Mme da Silva)  
**Leonor Silveira**  
(la religieuse)



Chiara Mastroianni (Mme de Clèves) et Antoine Chappey (M. de Clèves)

## Résumé

Mademoiselle de Chartres a eu un premier chagrin d'amour : elle s'est vue abandonnée d'un jeune homme qui entendait entretenir avec elle une relation assez libre. Un soir, une amie de sa mère, Mme da Silva, épouse du directeur de la Fondation Gulbenkian, la présente à un médecin de grande réputation, Jacques de Clèves. Celui-ci était tombé amoureux de la jeune fille en la voyant choisir un collier avec sa mère chez un célèbre bijoutier de la place Vendôme. La jeune fille accepte de l'épouser sans pour autant éprouver de passion pour lui. Cette passion, elle va la découvrir bien malgré elle, sous les traits d'un chanteur à la mode, Pedro Abrunhosa...

## Critique

Lorsqu'un monument du cinéma moderne comme Manoel de Oliveira porte à l'écran un monument du roman classique comme *La Princesse de Clèves*, on est en droit de s'inquiéter. L'inquiétude se termine là où commence la projection, pour être remplacée par une certaine perplexité : qu'est-ce qu'on fait dans un concert de rock portugais, avec en soliste une sorte de Zorro aux chaussures colorées ? Patience... Voici, chez un grand joaillier parisien, Françoise Fabian et Chiara Mastroianni, dont on nous dit qu'elles sont Madame et Mademoiselle de Chartres, et Antoine Chappey, qu'on présente comme Monsieur de Clèves. Et puis quoi encore ? Rien. C'est comme ça, c'est un film d'aujourd'hui

L E F R A N C E

[www.abc-lefrance.com](http://www.abc-lefrance.com)

racontant une histoire écrite il y a des siècles, on peut refuser toute adaptation, bientôt toute fiction, et finalement le cinéma lui-même. Sinon, le rideau (celui du cinéma, pas celui du théâtre) s'ouvre sur de simples splendeurs, et voilà qu'on est parti pour une course rectiligne, à la trajectoire épurée, bouleversante. C'est **La lettre**, chef-d'œuvre de Manoel de Oliveira, bien trop occupé à la mise au monde d'une création vivante, vivace, pour se soucier d'être quelque monument que ce soit. *Exit* inquiétude et perplexité.

### L'invention d'une langue

On peut, avec un souvenir même vague du roman de Madame de La Fayette, repérer les variantes introduites par Oliveira : le prince de Nemours dont l'héroïne tombe amoureuse aussitôt après avoir épousé Monsieur de Clèves est devenu Pedro Abrunhosa, (véritable) vedette de la chanson, Guise est un jeune homme vif et meurtri qui se fera bientôt écraser boulevard de Port-Royal, la Princesse a une confidente, une religieuse janséniste à laquelle elle confie les tourments de son cœur depuis qu'elle a avoué à son mari la passion qui la brûle, et qu'elle ne combat pas plus qu'elle n'y succombe, même après que cette infidélité toute spirituelle a tué Monsieur de Clèves. A travers le récit d'origine, Oliveira marche à grands pas, remplace des passages entiers par un intertitre, comme emporté par une fièvre qui embrase, d'abord, les mots. Pour ce film, Oliveira a tout bonnement inventé une langue.

Cette langue n'est ni d'époque ni contemporaine, mais un français d'aujourd'hui épuré par les réserves et les exigences d'une aristocratie intemporelle. On doit à la qualité radicale de cette langue la splendeur des duos qui jalonnent le film, succession de face-à-face merveilleux que surpassent encore ceux entre Chiara Mastroianni et son amie religieuse, interprétée par Leonor Silveira. Les spectateurs de **Val**

**Abraham** ou du **Couvent** se rappellent la grâce et le talent souverains de celle-ci, personne ne peut se souvenir de la beauté surnaturelle que possède Chiara Mastroianni dans ce film, pour la simple raison qu'on ne l'avait jamais vue ainsi.

Au centre de ce film, pourtant, se trouve non un duo, mais un trio : la scène où, derrière une haie du jardin du Luxembourg, Pedro surprend la confidence de Madame de Clèves à son mari. Cette scène est déjà au cœur du livre, et ce genre de situation est, par nature, théâtral. La manière dont Oliveira en donne ici la singularité cinématographique, construite sur un hors-champ qui n'appartient ni à la littérature ni à la scène (et où loge le réel, dont surgit un mendiant venu rappeler que cette histoire est en prise avec le monde actuel), est exemplaire du film tout entier. La scène s'est passée sous la statue d'un faune tenant une lettre à la main, elle justifie le sens profond du film en même temps que son titre : de jadis à aujourd'hui, d'ici aux confins du monde, de l'éthique à la politique et de la littérature au cinéma, c'est la relation entre chacun et chacun, par le truchement de l'espace public qui est en cause, et que symbolise la lettre.

C'est la démocratie et l'esprit de résistance aux conformismes des sens comme à ceux des mœurs qui forment l'enjeu de cette histoire apparemment grande bourgeoise et sentimentale. D'où, au terme de ce parcours enchanté, la force concentrée de cette lettre envoyée par «Chiara de Clèves», ajoutée par Oliveira, lue par «Sœur Leonor». En mots simples et droits, elle dit la fureur contre l'état du monde actuel et la possibilité de s'y affronter.

Jean-Michel Frodon  
*Le Monde - 23/24 Mai 1999*

Une jeune femme (Chiara Mastroianni), en compagnie de sa mère (Françoise Fabian), essaie un collier, sous le regard d'un homme (Antoine Chappey), séduit par ce portrait ovale impromptu. Cet immédiat devenir tableau de son visage, de toute beauté, basculera lorsqu'elle sera à son tour confrontée à un véritable tableau, celui de la sœur du couvent de Port-Royal, rencontre qui transformera sa vie. Plus qu'une histoire de renoncement, dans la lignée des «amours frustrées» chères à Oliveira, **La Lettre** raconte cette oscillation subtile entre un visage partagé par le désir de se donner à l'autre et l'envie soudaine de se rétracter. Un visage qui hésite, avant de faire un choix irréversible. A la fin, le visage a disparu derrière la "lettre", ne s'exprime que par des mots. La jeune femme est devenue le tableau contemplé (la religieuse), elle s'est fondue entièrement dans la toile. Elle a quitté notre monde, celui de la circulation du désir (dons de visage et jeux de regards, soit une affaire de plans et de montage) pour un autre, invisible, lointain, mystérieux et jugé par Oliveira infilmable. Cette palpitation de la chair qui s'offre et se retire, sublimation plastique d'un pur mouvement érotique, culmine dans la scène centrale, d'une beauté à couper le souffle, où la jeune femme sait que l'homme qui la désire, la harcèle et la presse de l'aimer, s'est installé en face de chez elle. Elle s'avance dans le cadre de la fenêtre, se donne à lui sans réserve, afin qu'il puisse jouir de sa présence, quand, par la grâce d'un courant d'air, le rideau blanc masque son visage (la prise de voile, déjà), l'estompe à mesure qu'il s'offre et le rend ainsi encore plus beau. A la crudité obscène du don à autrui, sans artifice, Oliveira préfère, sur un mode sternbergien, la beauté fantasmée d'un visage derrière le voile, expression de la force souveraine d'un plan de cinéma. C'est à ce moment précis, celui d'une rencontre furtive entre un visage et un rideau, qu'on comprend pourquoi Oliveira a choisi Chiara Mastroianni :

pour attendre et pour atteindre ce plan. Vieil homme alerte, attentif au charme féminin, il a été visiblement séduit par la vertigineuse beauté marmoréenne du visage de l'actrice. Lorsqu'elle est sous le choc du tableau qui représente la religieuse (une figure du destin, lié à la doctrine du jansénisme : la grâce efficace, la prédestination à accomplir le bien), son visage est moins fasciné par celui de l'autre qu'il n'est contaminé par la blancheur de son vêtement. Cette rencontre d'un visage et d'un tissu, que la fiction matérialise par le tableau, Oliveira le réalise par l'intermédiaire de ce voilage qui renforce la proximité du corps qu'il dérober à notre vue.

**La lettre** est une adaptation de *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette ou, plus exactement, un montage d'extraits. De nombreux intertitres, de plus en plus longs à mesure qu'ils arrivent, séparent les séquences. Plus le texte compte de lignes et plus le temps écoulé entre deux épisodes est important. Oliveira a transposé le récit dans le Paris actuel, à la fois reconnaissable (un porche d'immeuble, rue Pierre 1er de Serbie) et légèrement décalé. Les personnages ont gardé les noms du roman, ce qui les rend à leur tour décalés dans le monde d'aujourd'hui, et souligne leur mode de vie, coupé des préoccupations matérielles de ce bas monde. Car le renoncement à l'amour dont parle le film à travers l'itinéraire de la princesse de Clèves (Chiara Mastroianni), débouche sur une acceptation du monde, objet d'un amour éperdu. La première rencontre entre l'amour et le monde se fait par l'intermédiaire de la télévision. La façon superbe qu'a Oliveira de scénographier l'irruption incongrue de la télévision dans un intérieur bourgeois (le tableau familial, devant le poste en amorce) rappelle comment Sacha Guitry a mis en scène ce nouveau rituel domestique dans **La vie d'un honnête homme**. Les trois femmes sont assises (la princesse, sa mère, son amie), tandis que le mari se tient debout derrière

elles. On entend les informations (guerre, mesures sociales, Martine Aubry), écoutées sans broncher, quand la princesse apprend que l'homme, un célèbre chanteur, qui éprouve pour elle une ardente passion, vient d'être victime d'un accident. Le petit cri qu'elle lâche, qui trahit son sentiment, dit en même temps de manière indécente le peu de cas qu'elle fait de ce qui agite le monde. Avant que le tableau rencontré étouffe son cri, lui impose le silence, et l'invite à le formuler autrement, par écrit. En conclusion, on apprend par la lettre que la princesse de Clèves est en Afrique. Ce qui fait d'elle une anti-**Queen Kelly** fin de siècle. Quand l'une échoue dans un bordel africain (le mal, ici comme ailleurs), l'autre, après avoir renoncé à la passion amoureuse, trouve dans cet exil, signe de son abnégation, une propension à accomplir le bien. Le film pourrait d'ailleurs s'appeler, à la lueur de la trajectoire du personnage, **Non ou la vaine gloire d'aimer**.

Charles Tesson  
*Cahiers du Cinéma* n°536 - Juin 1999

## Entretien avec le réalisateur

*Qu'est-ce qui vous a attiré dans l'adaptation du roman de Madame de La Fayette ?*

Au-delà de sa beauté littéraire, j'ai eu envie de le porter à l'écran à cause de deux de ses caractéristiques. D'une part, le contraste qui définit la princesse entre l'extrême facilité - tout lui est accessible, tous les choix lui sont ouverts - et l'extrême résistance - elle décidera de ne jamais aller dans le sens de la plus grande pente. Elle marche sans cesse le long d'un abîme, c'est ce risque que j'ai eu envie de filmer. D'autre part, le livre m'intéresse pour sa manière de plonger dans l'intimité des personnages, avec une finesse et une audace peu communes. J'ai ajouté la confidente afin d'explicitier ces mouvements intérieurs.

*Etiez-vous décidé d'emblée à transposer l'histoire aujourd'hui ?*

Une reconstitution d'époque aurait été hors de prix. Mais surtout je trouve intéressant de situer le récit aujourd'hui, justement parce que notre époque nie cette intimité qui est au centre de l'histoire, et la possibilité de s'y référer comme une motivation avouable. Le rapport à l'intime existe tout autant qu'autrefois, mais il est devenu plus secret, c'est encore plus intéressant.

*Pourquoi avoir fait de Nemours une star du rock ?*

Le problème d'une transposition contemporaine tenait à la disparition de la hiérarchie sociale du temps de *La Princesse de Clèves*. Il m'a semblé qu'une vedette de la chanson était l'équivalent le plus approprié au statut social mais aussi à la séduction d'un prince comme Nemours.

*Vous avez considérablement réduit la*

*matière romanesque du livre.*

J'ai éliminé tout ce qui concernait la cour et les intrigues annexes, pour me concentrer sur l'histoire principale. De même pour le vocabulaire, en écrivant les dialogues en portugais, ensuite traduits par Jacques Parsi : j'ai employé une langue actuelle mais dépourvue de tout idiotisme contemporain. Le scénario et la mise en scène visent à ne garder que l'essentiel, en éliminant les actions, les mouvements et les mots superflus. C'est le contraire d'un cinéma commercial américain.

*Alors que vous venez de fêter vos quatre-vingt-dix ans, vous enchaînez film sur film. Allez-vous vous reposer après celui-là ?*

J'ai déjà commencé les repérages du prochain, qui embrassera toute la vie d'un prêtre portugais du XVII<sup>e</sup> siècle, Antonio Vieira, grand prêcheur que Pessoa a surnommé "l'empereur de la langue portugaise", et qui fut un activiste pro-indien, anti-esclavagiste également persécuté par l'Inquisition pour avoir pris la défense des juifs. Le film s'intitulera **Parole et utopie**.

Propos recueillis par Jean-Michel Frodon  
*Le Monde - 23/24 Mai 1999*

## Propos du réalisateur

Le film **La lettre** est une transposition inspirée du roman du XVII<sup>e</sup> siècle, *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette, située de nos jours, en conservant le point d'honneur du personnage principal qui, dans **La lettre** est simplement madame de Clèves, puisque l'action ne se déroule plus à la cour de France mais dans la haute société d'aujourd'hui. J'avais lu le roman, à la suggestion de Jacques Parsi, au moment où je tournais le deuxième volet de ma tétralogie des amours frustrées, **Amour de perdition**, dont Jacques

Parsi, à mon invitation, assura la traduction des monologues et dialogues, et, plus tard du livre, qui fut publié avec succès en France.

Il m'est resté, depuis lors, l'idée de transposer au cinéma cette belle histoire, où le contraste des attitudes amoureuses se heurte à une éthique qui les rend violentes. Le producteur Paulo Branco connaissait mon désir et il jugea que le moment opportun était venu de passer à la réalisation. Je sentis aussitôt les difficultés de replacer cette histoire à l'époque où Madame de La Fayette l'avait située. Dans le même temps, je pensai que, puisqu'il s'agissait d'un drame aux contrastes si forts, en recréant ce conflit et en le faisant revivre dans l'actualité, les situations dramatiques prendraient un relief plus marqué encore dans une société aussi permissive pour les amours que celle d'aujourd'hui. Et l'éthique, qui contrôle et contrarie ces amours, étant anachronique, il m'a paru intéressant de l'accentuer, en donnant pour objet à la passion de madame de Clèves un chanteur pop et en faisant d'une religieuse, amie d'enfance, sa confidente.

Par la suite, j'ai ressenti également l'irrésistible impulsion d'accompagner cette histoire passionnelle et intime, avec des fragments d'une vision sociale qui nous montreraient le dérèglement qui ébranle aujourd'hui, avec la même force que les cruautés du passé, ce monde incorrigible qui est le nôtre.

*Dossier distributeur*

## 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 sa 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

<b>Aniki-bobo</b>	1942
<b>Acte du printemps</b>	1963
<b>Le passé et le présent</b>	1971
<b>Benilde ou la vierge-mère</b>	1975
<b>Amour et perdition</b>	1978
<b>Francisca</b>	1981
<b>La visite</b>	
<b>ou mémoires et confessions</b>	1982
<b>Le soulier de satin</b>	1985
<b>Mon cas</b>	1986
<b>Les cannibales</b>	1988
<b>Non ou la vaine gloire de commander</b>	1990
<b>La divine comédie</b>	1991
<b>Le jour du désespoir</b>	1992
<b>Le val Abraham</b>	1993
<b>Le couvent</b>	1995
<b>Le passé et le présent</b>	1996
<b>Voyage au début du monde</b>	1997
<b>Inquiétude</b>	1998
<b>La lettre</b>	1999
<b>Parole et utopie</b>	2001

### Documents disponibles au France

Dossier distributeur  
Cahiers du Cinéma n°538