

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

MANOEL DE OLIVEIRA

L'Étrange Affaire Angélica



par Cyril Béghin

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.site-image.eu



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédacteur du livret : Cyril Béghin

Iconographe : Carolina Lucibello, assistée d'Eliza Muresan

Révision : Sophie Charlin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2013) : Cahiers du cinéma – 65 rue Montmartre – 75002 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : septembre 2013

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Les destins de Manoel	2
Genèse – Le cas <i>Angélica</i>	3
Contexte – L'homme et sa circonstance	4
Acteurs – Sourires d'une jeune fille blonde	5
Découpage narratif	6
Récit – L'ombre de la réalité	7
Document – <i>Angélica</i> , le scénario de 1954	8
Mise en scène – Sur le seuil	10
Séquence – L'axe intégral	12
Plan – La ligne générale	14
Motifs – Signes angéliques	16
Technique – Miracles de la lumière	18
Parallèles – Fantômes de la peinture	19
Critique – Une nouvelle Joconde	20

À consulter

FICHE TECHNIQUE



Epicentre Films.

L'Étrange Affaire Angélica (O estranho caso de Angélica)

Portugal, Espagne, France, 2010

Réalisation et scénario : Manoel de Oliveira
Image : Sabine Lancelin
Son : Henri Maikoff
Montage : Valérie Loiseleux
Décors : Christian Marti, José Pedro Penha
Costumes : Adelaide Maria Trêpa
Musique : Frédéric Chopin (*Sonate n°3* pour piano ; *Scherzo* et *Largo* ; *Mazurka n°59* : *Moderato*)
Producteurs : Leon Cakoff, François d'Artemare, Renata de Almeida, Maria João Mayer, Luis Miñarro
Production : Filmes do Tejo, Les Films de l'Après-Midi, Eddie Saeta, Mostra Internacional de Cinema
Distribution France : Epicentre Films
Durée : 1 h 35
Format cinéma : 1.85
Tournage : mars 2010
Sortie France : 16 mars 2011

Interprétation

Isaac : Ricardo Trêpa
Angélica : Pilar López de Ayala
Justina : Adelaide Teixeira
La mère d'Angélica : Leonor Silveira
L'ingénieur : Luís Miguel Cintra
Matias : José Manuel Mendes
Clementina : Ana Maria Magalhães
La domestique : Isabel Ruth
Maria, la religieuse : Sara Carinhas
Le mendiant : Ricardo Aibéo
Rosa : Susana Sá

SYNOPSIS

Isaac, un jeune homme logeant dans une pension de Régua, dans le nord du Portugal, est appelé d'urgence en pleine nuit par une riche famille de la région pour photographier le cadavre d'Angélica, morte peu après son mariage. Au cœur de la veillée funèbre, alors qu'il s'apprête à photographier la jeune femme en robe de mariée, Isaac s'arrête stupéfait : dans son viseur, le cadavre a ouvert les yeux et lui a adressé un sourire plein de vie, qu'il est le seul à avoir vu. Le lendemain matin, il dispose les photographies sur un fil devant son balcon et l'un des portraits lui sourit. Face à sa chambre, de l'autre côté du fleuve qui traverse la ville, Isaac remarque des ouvriers dans des vignes. Oubliant momentanément sa vision, il va les photographier ; il entre ensuite dans l'église où a lieu la cérémonie funèbre puis revient à la maison d'Angélica pour donner ses tirages. La nuit, la jeune femme apparaît : ils s'envolent ensemble, heureux, au-dessus de la ville. Isaac ne sait que penser : ces visions sont-elles réelles ? Devient-il fou ? Sa logeuse, Justina, et des pensionnaires s'inquiètent. On connaît peu Isaac, muet et impulsif, dont l'obsession pour les ouvriers et pour la morte effraie Justina. Le lendemain, un oiseau, tenu en cage dans la pension, meurt. Il n'en faut pas plus à Isaac, qui avait rêvé la même nuit d'un oiseau, avant que lui apparaisse encore Angélica, pour partir à travers la ville en criant le nom de la jeune femme. Il s'évanouit dans un champ d'oliviers et meurt peu après avoir été ramené dans la pension, tandis qu'un double de lui-même s'envole avec Angélica.

FILMOGRAPHIE

Manoel de Oliveira

1942 : *Aniki Bóbo*
1963 : *Acte du printemps*
1971 : *Le Passé et le Présent*
1975 : *Benilde ou la Vierge mère*
1978 : *Amour de perdition*
1981 : *Francisca*
1982 : *La Visite*
1985 : *Le Soulier de satin*
1986 : *Mon cas*
1988 : *Les Cannibales*
1990 : *Non, ou la Vaine Gloire de commander*
1991 : *La Divine Comédie*
1992 : *Le Jour du désespoir*
1993 : *Val Abraham*
1994 : *La Cassettes*
1995 : *Le Couvent*
1996 : *Party*
1997 : *Voyage au début du monde*
1998 : *Inquiétude*
1999 : *La Lettre*
2000 : *Parole et Utopie*
2001 : *Je rentre à la maison*
2001 : *Porto de mon enfance*
2002 : *Le Principe de l'incertitude*
2003 : *Un film parlé*
2004 : *Le Cinquième Empire*
2005 : *Le Miroir magique*
2006 : *Belle toujours*
2008 : *Christophe Colomb, l'énigme*
2009 : *Singularités d'une jeune fille blonde*
2010 : *L'Étrange Affaire Angélica*
2012 : *Gebo et l'ombre*
2013 : *L'Église du diable*

RÉALISATEUR

Les destins de Manoel

Né en 1908 à Porto, Manoel de Oliveira est aujourd'hui le plus vieux cinéaste en activité – privilège dont il tire plusieurs conséquences esthétiques et morales qu'illustre bien *L'Étrange Affaire Angélica*. Il réalise son premier film, le court métrage *Douro, faina fluvial*, en 1929, à la fin du muet. Ce documentaire poétique sur Porto et son fleuve témoigne d'un lien avec les avant-gardes cinématographiques de l'époque – celle par exemple de *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann – qui ne sera plus aussi manifeste dans les films postérieurs. La critique qui découvre après la guerre son premier long métrage, *Aniki Bóbo* (1942), l'affilie un peu vite au néoréalisme naissant ; le malentendu se poursuit vingt ans plus tard avec *Acte du printemps* (1963), trop souvent réduit à sa dimension documentaire, qui montre une pièce de théâtre du XVI^e siècle et une cérémonie religieuse jouées par les habitants d'un village. Certains y reconnaissent néanmoins le « premier film politique portugais », conférant à Oliveira, déjà âgé de 54 ans, une place symbolique importante pour les jeunes réalisateurs de son pays.

Le respect du verbe

Cependant, à cause de la guerre et de sa résistance idéologique à la dictature de Salazar, Oliveira n'a pu réaliser jusqu'à cette époque qu'une poignée de films ; *L'Étrange Affaire Angélica* fait partie des projets qu'il ne mène pas à terme (cf. p. 3). C'est seulement à partir de 1971, avec *Le Passé et le Présent*, que le nombre des productions augmente, jusqu'à prendre, à partir des années 90 et la reconnaissance internationale de *Val Abraham*, un rythme de presque un film par an. C'est à ce moment aussi que l'art d'Oliveira devient plus identifiable, notamment à travers son rapport à la littérature, les films embrassant titre après titre un vaste champ culturel et historique. Il s'inspire d'auteurs classiques (Luís de Camões, Camilo Castelo Branco, António Vieira) ou de la modernité littéraire portugaise (José Régio, cité entre autres dans *L'Étrange Affaire*) avec lesquels il collabore parfois directement (Agustina Bessa-Luís). Il aborde aussi *Le Soulier de satin*, *La Princesse de Clèves* (avec *La Lettre*), *Madame*



Manoel de Oliveira – Epicentre Films/Coll. Cahiers du cinéma.

Bovary (avec *Val Abraham*), ou procède à des montages composites, comme dans *Mon cas*, qui mêle entre autres Beckett et Régio, ou *La Divine Comédie* où Dostoïevski côtoie Régio, Nietzsche et la Bible. Ces passages par la littérature ne sont pas de simples adaptations. Oliveira préfère le respect du verbe à celui du récit, donnant une large place à la parole sous toutes ses formes – parfois dans plusieurs langues. La parole est portée par les acteurs avec une grande économie de moyens dans des dispositifs scéniques dont le caractère théâtral (frontalité, fixité) entre en relation avec une forte picturalité, généralement produite par les cadrages et des effets de dissociation des plans par le montage. Cette importance de la parole témoigne de rapports indécis entre le réel et la fiction (*Acte du printemps*, *Le Jour du désespoir*), entremêle les repères historiques (*Le Jour du désespoir*), suffit à la présence des personnages (*Belle toujours*) et interroge ce que l'on voit par de fréquentes dissociations entre les images et ce qui est dit.

La clarté des signes

Dans une conversation avec Jean-Luc Godard, Manoel de Oliveira disait qu'il aimait « la clarté des signes alliés à leur profonde ambiguïté ». Et il ajoutait : « C'est d'ailleurs ce que j'aime en général au cinéma : une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication. »¹ La rigueur des effets de présence, produits par les morcellements d'espace, la précision de la parole, l'immobilité des acteurs, est indissociable dans son œuvre d'un goût pour le mystère qui confine diversement à l'ironie (*Val Abraham*), au grotesque (*Les Cannibales*) ou au fantastique, comme dans *L'Étrange Affaire Angélica*, voire à l'occultisme, comme dans *Le Couvent*. Les fantômes abondent, même s'ils ne s'affirment pas toujours comme tels : les émanations littéraires ou historiques et les esprits passés naissent de la « clarté des signes » au présent, dans un art de l'entre-deux que la vieillesse du cinéaste ne cesse d'approfondir, comme dans les indécisions de *Gebo et l'ombre*.

1) Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, Cahiers du cinéma, 1998.

GENÈSE

Le cas *Angélica*

L'une des origines du titre *L'Étrange Affaire Angélica*, ou, suivant la version originale portugaise « l'étrange cas d'Angélica », est sans doute à chercher dans l'histoire de la gestation du film. C'est en effet l'exemple unique d'un scénario de maturité qui ne fut réalisé qu'après plus d'un demi-siècle par le cinéaste qui l'avait écrit : rédigé à partir de 1952 (pour sa première version), alors qu'Oliveira avait 44 ans, le film est tourné cinquante-huit ans plus tard, par le cinéaste âgé de 102 ans, dans le respect du récit initial. L'histoire du cinéma connaît d'autres cas de scénarios qui ont attendu la vieillesse d'un cinéaste pour parvenir à l'écran : c'est seulement en 1958, à son retour en Allemagne après plus de vingt ans d'exil aux États-Unis, que Fritz Lang réalise *Le Tigre du Bengale* et *Le Tombeau hindou*, projets du début des années 20 ; Jacques Rivette ne tourne qu'en 2003 *Histoire de Marie et Julien*, écrit en 1976. Mais la longévité exceptionnelle de Manoel de Oliveira confère à ce délai une qualité particulière. C'est ainsi qu'*Angélica* (le prénom seul constituant le titre de 1952) est devenu un cas étrange : celui d'un intervalle temporel qui semble s'inscrire directement dans ce film sobrement intemporel (cf. p. 4) et confère une dimension supplémentaire à son histoire de fantôme, Oliveira ayant attendu d'être proche de sa propre fin pour mettre en scène une méditation de jeunesse sur la mort, et sa promesse d'un ange blond.

« Une triste histoire vraie »

Le cinéaste a laissé entendre à la sortie du film que c'est le perfectionnement des effets spéciaux qui l'aurait convaincu de reprendre *Angélica* : « J'émettais quelques réserves à l'idée de filmer un rêve, car la caméra est incapable de filmer les rêves et les pensées »¹ – on peut noter que Terrence Malick donnait des raisons comparables à la réalisation de *The Tree of Life* (2011), qu'il portait depuis plus de trente ans en attendant les techniques qui lui permettraient d'en réaliser la partie « cosmique ». Il reste néanmoins surprenant que, à peine plus de dix ans avant de le réaliser et malgré les progrès déjà importants des effets numériques, Oliveira semble persuadé qu'il ne filmait jamais son scénario : il cède en 1997 les droits de publication du découpage rédigé entre 1952 et 1954, en l'accompagnant de photographies prises en 1998 qui montrent les lieux prévus pour le tournage à l'époque de l'écriture et qui deviendront exactement ceux du film réalisé en 2010.

C'est dans une préface à ce livre qu'Oliveira raconte les circonstances réelles à l'origine de l'écriture d'*Angélica*, présentant la première impulsion comme le choc d'une aventure personnelle et plus spécifiquement d'une sorte de vision. « L'idée est venue d'une triste histoire vraie »² : alors qu'Oliveira est non loin de Régua, une cousine de sa femme vivant dans la région décède subitement. Oliveira est sollicité par la sœur, « personne



très religieuse », pour photographier la défunte. « Dans une semi-pénombre, tout autour de la pièce, contre le mur, veillaient des dames, assises, toutes en noir, tandis que la jeune femme, habillée en blanc comme une mariée, reposait au centre sur un divan bleu clair, baignée dans la lumière de lampe au-dessus d'elle cachée par le large abat-jour de soie rougeâtre. Les cheveux blonds, détachés et longs, descendaient sur ses épaules. Et, sur le visage, flottait un sourire angélique de bonheur et de libération. Ce ne fut pas tout cela, en soi déjà dramatique et impressionnant, qui me donna la véritable impulsion pour l'idée de faire un film. Cela me vint après que j'eus pris la photographie. Mon appareil était un Leica d'avant-guerre, dont le point s'obtenait à travers un viseur où l'image se dédoublait en une deuxième légèrement plus ténue. [...] S'agissant d'une morte, cet exercice précis de focalisation me donna l'étrange impression d'être en train de voir l'âme se détacher du corps. Et ce fut, en fait, cela qui excita mon imagination. » C'est donc une situation, et même une seule image, qui sont à l'origine du film. *L'Étrange Affaire Angélica* débute bien avec la reconstitution de cette semi-hallucination vécue quelque soixante années auparavant à partir de laquelle le récit se déploie.

Une revanche

Oliveira écrit à l'époque un découpage complet, comme si le film était prêt au tournage : il va jusqu'à mentionner la durée des plans (cf. p. 8). Ce document est présenté au Secrétariat national de l'information (SNI), organisme d'État qui autorise et produit alors les films portugais, contrôlant la censure et la propagande du régime de Salazar. C'était la première fois qu'Oliveira sollicitait une subvention de l'État, mais il ne reçut jamais de réponse : « Une histoire comme celle-là n'avait rien pour plaire au régime. (...) *Angélica* passait certainement pour nihiliste. On devait lui trouver des effets négatifs, elle était sans élan patriotiques. (...) Ces raisons ont pu être le motif obscur pour lequel ils gardèrent le silence, sans dire ou écrire un non qui d'une certaine façon était compromettant pour une histoire qui s'opposait, au fond, dans sa fiction, aux réalités des dictatures. » La réalisation tardive de *L'Étrange Affaire Angélica* s'inscrit donc aussi dans l'histoire du Portugal comme une forme secrète de revanche politique.

1) Manoel de Oliveira, « La Métaphysique des anges », entretien avec Antonio Preto, dossier de presse du film, 2010.

2) Manoel de Oliveira, « *Angélica*, un film qu'on ne m'a pas laissé faire », *Angélica*, Dis Voir, 1998.

Voyages en uchronie

La différence entre anachronisme et uchronie est subtile mais essentielle à la compréhension du film. L'uchronie est un genre – ou une technique narrative – généralement associé à la science-fiction, mais aussi présent dans des récits fonctionnant comme hypothèses historiques : que serait-il arrivé si Ponce Pilate n'avait pas condamné le Christ (*Ponce Pilate*, Roger Caillois, 1936) ? Comment la résistance aurait-elle pu assassiner Hitler (*Inglourious Basterds*, Quentin Tarantino, 2009) ? Chez Oliveira, l'uchronie, moins spectaculaire, n'est jamais une hypothèse. Depuis son deuxième long métrage *Acte de printemps*, où une pièce de théâtre du XVI^e siècle est jouée par des villageois du XX^e, il juxtapose souvent des éléments du passé et du présent. Ces anachronismes sont rarement de simples citations (ce qui n'empêche pas une forte charge symbolique), ni de simples effets de dissonance destinés à produire une distance critique ou ironique. L'histoire est une force discrètement visible, sédimentée dans les décors ou dans les dialogues, sans brusques jaillissements comme chez Pier Paolo Pasolini. L'époque fictive reste ainsi dans les limites de la vraisemblance : une illustration limpide pour les élèves en serait *La Lettre*, adaptation de *La Princesse de Clèves* dans un contexte contemporain mais qui ne cède rien de la vieille rectitude morale de son modèle. On pourra dresser les listes de ce qui appartient au contemporain et de ce qui est du domaine du passé ou du démodé dans *L'Étrange Affaire Angélica* pour observer les relations des divers éléments dans les mêmes images.

CONTEXTE

L'homme et sa circonstance

Écrit à partir de 1952 et tourné en 2010, *L'Étrange Affaire Angélica* est le fruit de deux époques. Oliveira n'en privilégie aucune, ni ne joue leur entrecroisement. Le film est une symbiose où des signes du contemporain (voitures, bâtiments) ne vont pas sans l'absence de quelques autres (pas de télévision, ordinateur ou téléphone) et côtoient des éléments désuets (l'appareil d'Isaac, son mode vestimentaire, ses livres) ou ce que le poème de José Régio appelle des « créations du passé » (la musique de Chopin, les références littéraires et picturales). Il ne s'agit pas seulement de créer des effets d'étrangeté par anachronismes, mais de produire un hybride historique aussi singulier que la ville de Régua dans sa vallée isolée. Il faudrait décrire la construction d'une « uchronie » propre à certains films d'Oliveira, dont l'objectif n'est jamais la nostalgie, mais une forme de survivance ou de persistance, comme le résumait le titre *Belle toujours* (2006), qui inventait, quarante ans après, une seconde rencontre aux personnages de *Belle de jour* (1967) de Luis Buñuel. Dans *L'Étrange Affaire Angélica*, cette persistance est d'abord celle d'une image, dans l'esprit d'Oliveira durant presque soixante ans et dans celui de son personnage jusqu'à la mort.

Angélica est écrit après la fin de la Seconde Guerre, dans un Portugal sous répression. La période est aux grands travaux de modernisation, auxquels les modestes ouvriers bêchant sur les coteaux de Régua font, dans le scénario, un écho ironique, en même temps qu'ils sont un souvenir secret d'un projet documentaire non réalisé de 1934 sur les vignes, *Les Géants du Douro*. Mais le plus important pour Oliveira est la fin de la guerre, alors l'un de ses thèmes, précise-t-il, « au travers du personnage d'Isaac, un Juif, qui fuit la persécution nazie. (...) Le découpage a été pensé à une époque où il y avait encore des traces d'une psychose remontant au temps de la guerre. Aussi, étant donné le régime de dictature qui persistait en Espagne et au Portugal, un certain état de crainte des persécutions, qui n'était pas oublié, s'est-il infiltré de façon subreptice dans la composition de l'histoire. Ce n'est pas par hasard si le personnage principal s'appelle Isaac. »¹



Ici, maintenant et là-bas

Cinquante-huit ans plus tard, *L'Étrange Affaire Angélica* est tourné dans une Europe en crise, dont le Portugal est l'une des premières victimes. Les pensionnaires l'évoquent – mais si la crise économique est grave, « plus grave encore est la menace de la pollution ». Cet échange léger a une fonction importante : dans la même discussion, il avait été question du comportement inquiétant d'Isaac, que l'un des pensionnaires, Matias, attribuait au « désespoir ». Quel désespoir ? Matias répond qu'il n'en sait rien, mais aussi que « c'est comme le dit si bien Ortega y Gasset : l'homme et sa circonstance. » « À quoi faites-vous allusion ? », l'interroge une autre. « À tout ce qui est en train de se passer ici et maintenant... et à tout ce qu'il a dû affronter là-bas... » Cette mystérieuse « circonstance » vécue dans un « là-bas » non précisé renvoie autant à la crise économique qu'à la Seconde Guerre, qu'Isaac ne peut pourtant avoir connue. Il est associé par de multiples indices à une judaïté fondamentale : son prénom, l'indication dans la première séquence du film qu'il est un « émigrant séfaraïte », le motif de l'étoile (cf. p. 16), la référence à Chagall (cf. p. 19). Si Oliveira a effacé de son scénario des éléments renvoyant explicitement à la guerre et à l'antisémitisme (« Dans une version précédente, il y avait un dialogue où l'on discutait les raisons des persécutions des Juifs, de l'antiquité égyptienne à nos jours »²), il en a conservé les allusions à la judaïté qui forment l'une des bases de l'uchronie de *L'Étrange Affaire Angélica*. Quand Isaac lit, au début du film, le poème de Régio par-dessus un signal radio crachotant, on peut imaginer qu'il est, comme l'Orphée de Cocteau écoutant les messages de Cégeste, en contact avec une fréquence archaïque émise par une autre zone du temps, ou venant des étoiles dont parle le poème « Ô temps, arrête-toi... »

1) Manoel de Oliveira, « *Angélica*, un film qu'on ne m'a pas laissé faire », op. cit.

2) Manoel de Oliveira, « La Métaphysique des anges », op. cit.

ACTEURS

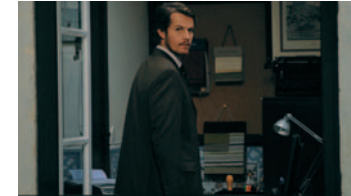
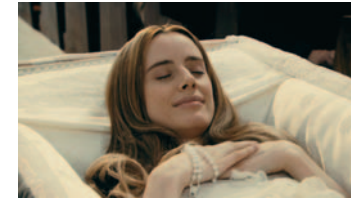
Sourires d'une jeune fille blonde

Pourquoi, outre l'approche de sa propre mort et les progrès des effets spéciaux (cf. p. 3), Manoel de Oliveira a-t-il enfin réalisé *Angélica* en 2010 ? Une autre raison est à chercher dans sa filmographie, le film entretenant une relation évidente avec le titre précédent du cinéaste, *Singularités d'une jeune fille blonde*, lui-même variation sur un projet non réalisé de 1981, *Le Noir et le Noir*. Les deux œuvres forment un diptyque sur la fascination amoureuse : dans *Singularités*, Macário, un comptable, tombe amoureux d'une jeune femme qui apparaît quotidiennement à une fenêtre en face de son bureau. Il l'épouse après de grands sacrifices, puis découvre un trait de sa personnalité qui l'éloigne définitivement d'elle. « *Singularités* était l'histoire d'un regard, *L'Étrange Affaire* est celle d'une vision »¹ : là où le précédent film raconte comment le protagoniste masculin accède à l'objet de son regard, *L'Étrange Affaire Angélica* raconte comment il entre dans sa vision – le premier rejoint le visible, l'autre rejoint l'invisible.

Du pantin au fantôme

Les deux sont joués par le même acteur, Ricardo Trêpa, par ailleurs neveu du cinéaste et présent dans presque tous ses films depuis *Inquiétude* en 1998. Cette fidélité, qu'Oliveira entretient avec de nombreux autres acteurs – Leonor Silveira, qui joue ici la mère d'Angélica, et Luís Miguel Cintra, qui joue l'ingénieur, apparaissent dans ses films depuis plus de vingt-cinq ans – prend dans *L'Étrange Affaire Angélica* une tonalité particulière. Trêpa incarne d'une certaine manière un alter ego du cinéaste (cf. p. 3), la double fascination d'Isaac pour la beauté irréaliste d'Angélica et le travail ouvrier composant une métaphore de l'éthique artistique selon Oliveira. C'est un niveau supplémentaire dans la sédimentation temporelle complexe du film et dans ses mélanges de réalité et de fiction.

L'Étrange Affaire Angélica est fondé comme *Singularités d'une jeune fille blonde* sur une opposition franche des types de jeu des protagonistes. Dans les deux films, le personnage masculin passe par divers situations et états affectifs tandis que le personnage féminin est réduit à quelques postures semblables à des poses picturales ou sculpturales : dans *Singularités*, Luísa (Catarina Wallenstein) se contente essentiellement de porter sa beauté adolescente à travers des effets de caches et d'intermittences, agitant un éventail ou jetant des oeillades muettes à Macário avant de révéler avec le dernier plan du film son étrange vérité de pantin, poupée mécanique soudain effondrée, comme désarticulée, dans un fauteuil. En passant du pantin au fantôme, ce système de rarefaction est exacerbé. L'actrice espagnole Pilar López de Ayala, nouvelle venue chez Oliveira, incarne une image qui ne connaît plus qu'un petit nombre de variations : le sourire, les bras ouverts pour appeler Isaac, l'envol. Angélica semble ainsi poursuivre avec une



En bas : Ricardo Trêpa et Catarina Wallenstein dans *Singularités d'une jeune fille blonde* – Films do Tejo/Coll. CDC

complète schématisation du jeu une longue lignée de jeunes filles fatales et immobiles qui traversent l'œuvre d'Oliveira, depuis les trances de Benilde (*Benilde ou la Vierge mère*), les émotions retorses d'Ema (*Val Abraham*), les naïvetés de Catherine (*La Lettre*).

Immobilités fascinées

Le jeu de Ricardo Trêpa, s'il entre en contraste avec celui de Pilar López de Ayala, n'en est pas pour autant marqué par un grand naturalisme ou une riche expressivité. Oliveira peut demander à ses acteurs une totale neutralité, un naturalisme banal ou une outrance plus ou moins distanciée, vaste palette que lui offre par exemple Luís Miguel Cintra (sobre dans *Non ou la Vaine Gloire de commander*, théâtral et bouffon dans *Mon Cas* ou *Le Couvent*). *L'Étrange Affaire* diffère cependant de beaucoup des autres films d'Oliveira en ce que la parole y est plus rare. Comme dans *Singularités*, l'interprétation de Trêpa y est d'abord conduite par des actions simples, souvent muettes – marcher, prendre des photographies –, qui suffisent au contraste avec le hiératisme du personnage féminin. Le moment du changement de l'ampoule lors de la veillée funèbre (séquence 2) est une démonstration appuyée de cette méthode, dont le travail des ouvriers offre en quelque sorte la version la plus brute, quasi documentaire. Mais cette forme de béhaviorisme ne va pas sans contrepoints : le jeu de Trêpa est aussi marqué par une tendance à la stase, des immobilités fascinées auxquelles s'ajoutent des moments de brefs monologues ou de récitation souvent adressés à l'avant-plan, comme des apartés théâtraux – qui rappellent par ailleurs des compositions expressionnistes du peintre Edvard Munch et leurs personnages de face, au bord de la folie (cf. p. 18 et 19). Dans ces moments, Isaac retient une exaltation, tout un « nervosisme » qui éclate dans les cris et les courses des dernières séquences.

Mais à la différence d'un Diogo Dória ou d'un Luís Miguel Cintra, maîtres de l'ironie oliveirienne, Ricardo Trêpa semble peu apte à contrôler des effets de distanciation à l'intérieur de son jeu. Cette faiblesse devient dans *L'Étrange Affaire* une double qualité : elle confère à son personnage un romantisme direct, et conduit Oliveira à démultiplier dans le film les régimes de jeu, pour trouver dans leurs juxtapositions la distanciation qui manque à chacun. Se côtoient ainsi, parfois dans les mêmes espaces et surtout au gré du récit, le monolithisme d'Angélica, la tendance naturaliste de Trêpa, la bonhomie savoureuse des pensionnaires, les exagérations théâtrales de la domestique ou du mendiant, et les actions simples des ouvriers.

1) Jean-Philippe Tessé, « Une nouvelle Joconde », *Cahiers du cinéma* n°665, mars 2011 (cf. p. 20).

DÉCOUPAGE NARRATIF

1. Générique (début – 00:02:10) ; DVD *chapitre 1 (début)*

Sur un extrait de la *Sonate n°3* pour piano de Frédéric Chopin, une citation du poète Antero de Quental (« Là-bas, où prend fin le lys des vallées célestes, nos amours trouveront leur commencement pour ne plus jamais finir ») précède la vue nocturne d'une ville, au bord d'un fleuve, sur laquelle s'inscrivent les mentions du générique (il s'agit de Régua, ville du nord du Portugal souvent filmée par Oliveira, située au bord du fleuve Douro).

2. « De célestes et irréels chemins » (00:02:10 – 00:10:49) ; DVD *chapitre 1 (fin)*

Nuit pluvieuse. Une voiture s'arrête dans une rue de Régua. L'intendant du domaine de Quinta das Portas (le « domaine des Portes ») a été envoyé à la recherche urgente d'un photographe, mais celui qu'il était venu trouver est absent. Un passant lui indique un jeune « émigrant séfarade » qui pourrait le remplacer. Isaac, que l'on découvre dans la chambre d'une pension, bricole une radio, lit un poème de José Régio : « Ô temps, arrête-toi... » Justina, sa logeuse, vient le prévenir qu'on a besoin de lui à Quinta das Portas « pour faire le portrait » d'une jeune femme. Isaac est emmené en voiture, dans la nuit.

3. Le sourire (00:10:50 – 00:19:44) ; DVD *chapitre 2*

Isaac est accueilli à Quinta das Portas par Maria, une religieuse, sœur d'une jeune femme, Angélica, morte brusquement après son mariage. La mère d'Angélica veut une dernière image de sa fille. Isaac, frappé de stupeur devant différents détails de la grande maison bourgeoise, croise le frère puis le mari effondré d'Angélica, avant d'entrer dans une pièce où de nombreuses personnes sont rassemblées pour la veillée funèbre. La mère lui laisse la place devant le cadavre de la jeune femme,

en robe de mariée, étonnamment belle. Alors qu'il s'apprête à la photographier, Isaac voit, dans le viseur de son appareil, Angélica ouvrir les yeux et lui sourire. Très troublé, il termine précipitamment et s'en va.

4. Les vignes et la mort (00:19:45 – 00:35:29) ; DVD *chapitres 3 et 4 (début)*

Dans sa chambre au petit matin, Isaac travaille au tirage des photographies qu'il accroche, pour les sécher, à un fil devant son balcon dont la porte-fenêtre ouvre sur le fleuve et les collines de l'autre côté. Alors qu'il l'observe, l'un des gros plans d'Angélica lui sourit. Isaac est détourné de cette nouvelle vision par des bruits, dehors. Avec des jumelles, il découvre sur les collines un groupe d'ouvriers bêchant la terre dans des vignes. Un contremaître chante pour leur donner du rythme. Isaac, venu jusqu'à eux, les photographie longuement et sans un mot, jusqu'à ce que la cloche d'une église attire son attention de l'autre côté du fleuve.

Passé la grille qui entoure l'église, Isaac est abordé par un mendiant, auquel il donne l'aumône. Dans l'église bondée et silencieuse, c'est la cérémonie funéraire : Isaac s'approche du cercueil pour voir Angélica – qui sourit toujours « comme au jour de ses noces », remarquent quelques jeunes femmes – et s'en va aussitôt, repassant auprès des ouvriers avant d'aller à Quinta das Portas. À l'entrée de la chapelle du domaine, il dit quelques phrases du poème de Régio puis va donner ses tirages photographiques. La domestique ne le fait pas entrer dans la maison.

5. « Faut-il que je sois fou ? » (00:35:30 – 00:43:44) ; DVD *chapitres 4 (fin) et 5*

La nuit, dans sa chambre, Isaac se lève pour regarder l'un des portraits d'Angélica. Celle-ci apparaît alors sur le balcon, souriante et en robe blanche. Ils s'enlacent et s'envolent haut au-des-

sus du fleuve. Isaac tombe et se réveille brusquement dans son lit, au petit matin, troublé par la sensation que ce qu'il a rêvé était réel : « Est-ce que j'aurais aperçu ce fameux espace absolu, qui s'évanouit comme la fumée d'une cigarette ? Ou bien faut-il que je sois fou ? »

6. L'homme et sa circonstance (00:43:45 – 00:57:34) ; DVD *chapitre 6*

À la table du petit déjeuner, Justina s'inquiète avec ses pensionnaires de l'état de santé d'Isaac : elle a vu dans la chambre un mélange qu'elle trouve « terrifiant » des photos d'Angélica avec celles des ouvriers. Pour l'un des pensionnaires, Matias, cela ne fait que prouver le « désespoir » d'Isaac, dont il faudrait chercher les raisons dans son passé : c'est « l'homme et sa circonstance ». Un autre, l'ingénieur, resté jusque-là silencieux, approuve puis raconte comment un projet de pont sur le Tage, dont il devait faire l'expertise, a été annulé. Isaac rentre, bientôt suivi par Clementina, une ingénieure brésilienne collaborant avec le pensionnaire précédent. Tandis qu'Isaac reste en retrait face au balcon, ils discutent de la crise économique, de l'anti-matière et de la lumière des étoiles. Ils partent, laissant Isaac seul avec Justina qui, après avoir nourri un oiseau, confie au jeune homme son inquiétude.

7. Portes closes (00:57:35 – 01:14:54) ; DVD *chapitres 7 et 8*

Isaac retourne aux vignes photographier un tracteur tirant une charrue. La nuit, il se réveille très agité. Il parcourt sur le fil de séchage la série de photos des ouvriers, entrecoupée par celles d'Angélica. Cette dernière apparaît de nouveau, mais il ne la voit pas. Au matin, Justina confie encore son inquiétude à l'une des pensionnaires, Rosa. Isaac est demandé à Quinta das Portas. Il passe par l'église, où il photographie des choristes, puis par le cimetière, où le mari d'Angélica est

recueilli devant le caveau familial. Au domaine, il est reçu dans un salon par la sœur et la mère, qui s'apprête à partir prendre du repos à Lisbonne. Elle lui commande des copies de certains clichés, qu'Isaac oublie. Alors qu'il retourne au cimetière et crie « Angélica ! » à la grille fermée, la domestique du domaine le rejoint pour lui apporter les images et le mendiant l'aborde pour lui demander une nouvelle fois l'aumône.

8. Isaac éperdu (01:14:55 – 01:28:56) ; DVD *chapitres 9 et 10*

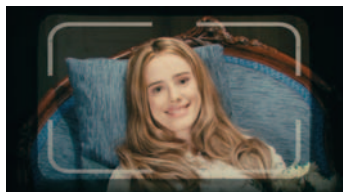
Isaac est dans son lit, un oiseau volette au-dessus de lui. Angélica apparaît, flottant. Il se réveille. Dans la salle commune de la pension, Justina sort de sa cage l'oiseau, mort : « C'est le malheur qui est entré dans cette maison ! » Rosa lui propose de l'empailler. Isaac rentre et ressort aussitôt lorsqu'il voit le cadavre de l'oiseau. En courant, il passe devant l'église, s'arrête à la grille du domaine pour crier « Angélica ! », monte vers les vignes et s'écroule, évanoui, dans un champ d'oliviers. Un groupe d'enfants le trouve. Isaac est ramené à la pension où Justina explique au médecin que tout cela confirme son mauvais pressentiment. Elle sort. Angélica apparaît sur le balcon et Isaac se lève pour la rejoindre, repoussant le médecin avant de s'écrouler – tandis qu'une autre image de son corps s'envole avec Angélica. Le médecin constate la mort. Justina, aidée d'une assistante du médecin, recouvre son corps d'un drap blanc. Le chant des ouvriers retentit, bientôt arrêté par Justina qui va fermer les volets et la porte-fenêtre du balcon.

9. Générique de fin (01:28:57 – 01:32:22) ; DVD *chapitre 11*

Les mentions défilent sur une reprise du chant des ouvriers, puis d'un extrait de la *Sonate n°3* de Chopin.

RÉCIT

L'ombre de la réalité



L'Étrange Affaire Angélica doit autant à son économie narrative qu'à ses scènes aux allures de digressions. C'est le paradoxe de ce récit court, ramassé sur trois nuits et trois jours, d'allier la ligne droite de la folie amoureuse d'Isaac avec des embarquées aux tonalités différentes (les ouvriers au travail) ou de durée disproportionnée (la conversation des pensionnaires). Le mystère du film est autant celui de son thème fantastique que celui de sa cohésion trouée, figurée par l'alternance des photographies dans la chambre d'Isaac.

À l'exception du plan-séquence initial, toutes les scènes sont liées à la présence d'Isaac. Le film ne suit pourtant pas une règle stable de focalisation : il passe par des moments subjectifs directs (la vision d'Angélica dans le viseur ou les ouvriers défilant devant la caméra) comme par des scènes débutant sans Isaac mais qu'il finit par rejoindre. Cette élasticité ne sert pas seulement à consolider le thème fantastique. Pour ne pas faire du fantôme un simple objet hallucinatoire, il faut que le récit marque une apparente séparation d'avec la subjectivité du personnage – comme quand Angélica apparaît derrière Isaac (séquence 7). Mais ces débuts de scènes dont il est absent indiquent aussi la persistance du souci dont Isaac est porteur : il regarde les ouvriers à la jumelle et nous les verrons un instant sans lui ; il n'est pas tout de suite dans la salle commune de la pension mais les convives parlent de lui et, indirectement, de la question qui l'agite. Les digressions seraient donc plutôt des moments d'expansion de son thème – reste à comprendre vers quelles significations. Justina, qui répète son inquiétude face aux agissements de son pensionnaire, incarne de manière triviale la continuité du souci porté par Isaac sans en percevoir la dimension romantique et métaphysique.

Si le destin d'Isaac est essentiel pour Oliveira, le film n'en reste pas moins très elliptique sur l'identité du personnage. On en devine plus sur Angélica ou l'ingénieur, toujours dans une logique de réserve narrative comparable aux relations respectueuses entre les personnages. Cette économie est portée par une façon de « couper court » liée aux emballements d'Isaac. De nombreuses scènes s'interrompent abruptement : Isaac s'enfuit après sa vision d'Angélica ;

il se passionne pour les ouvriers alors qu'il vient d'avoir sa seconde vision ; il fuit la pension après avoir appris la mort de l'oiseau. Ces moments de précipitation entraînent des articulations nettes entre les séquences, soulignées par la musique et les plans d'ensemble de la ville. La structure du récit donne ainsi une impression de clarté alors que rien de ce qui est raconté n'est précis et que les ellipses spatiales et temporelles sont parfois extravagantes. L'affiliation du film au fantastique est déterminée par une même économie où les signes du genre sont réduits à l'essentiel et mêlés à des références religieuses qui en troublent les interprétations. Angélica est-elle un ange ou un spectre, un délire mystique ou un rêve amoureux ? Le caractère doux et répétitif des apparitions marque cette volonté de réduction et maintient une ambiguïté : Isaac ne sait pas s'il est le jouet d'hallucinations ou d'une communication avec un « espace absolu ».

L'alternance des séquences d'apparition et de travail des ouvriers illustre en quoi, pour Oliveira, « le fantastique est l'ombre de la réalité »¹ – formule résonnant avec celle qui fascine Isaac dans la conversation des pensionnaires : « La matière n'est qu'une des formes de l'esprit. » Isaac, par ses déplacements et ses prises de vues, relie des situations sans rapport que réconcilie la métaphore antique (comme dans *Les Travaux et les Jours* d'Hésiode) d'un cycle agricole symbolisant celui de la vie et de la mort. Le récit juxtapose des éléments de cette métaphore sans jamais les conjoindre, jouant la digression plutôt que la progression. Entre subjectivité hallucinatoire et objectivité photographique, entre douceur d'un sourire fantôme et violence de coups de bûches, entre promesse d'un au-delà par un ange blond et matérialité brutale des choses, Isaac est obsédé par les ombres inconciliables d'un même événement.

1) *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Cahiers du cinéma, 1996.

Comme une apparition

L'union d'Angélica et d'Isaac inscrit le récit dans la double tradition romantique de la possession amoureuse et des amours funèbres. Il sera donc fructueux de comparer l'intrigue du film à celle de nouvelles fantastiques du XIX^e siècle dont les héros tombent sous le charme de créatures ectoplasmiques séduisantes. Seront privilégiées les nouvelles de Théophile Gautier telles *Arria Marcella* ou *Spirite*, qui inspirera bien plus tard (en 2008) le film *La Frontière de l'aube* de Philippe Garrel. Les récits d'Edgar Poe, dont les protagonistes ont l'esprit dévoré par des phénomènes inexplicables, manifestent eux aussi une véritable obsession pour les revenantes amoureuses telles que les héroïnes éponymes de *Ligeia*, *Morella* ou *Eleonora*. Également présent chez Poe, le thème de l'image qui prend vie ou qui prend la vie se retrouve chez Oliveira dans une déclinaison *post mortem* et orphique. Dans *Véra*, Villiers de l'Isle-Adam décrit un veuf qui s'imagine toujours vivre avec sa défunte épouse. Dès lors, une attention particulière pourra être accordée à *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach, où un mari désespéré va chercher à faire revivre une disparue sous les traits d'une inconnue qui lui ressemble. Cette intrigue, qui témoigne aussi de l'influence séminale du mythe d'Orphée sur les récits d'amours funèbres, sera une source d'inspiration essentielle pour *D'entre les morts* du tandem Boileau-Narcejac, qui donnera lui-même naissance, en 1958, au fameux *Sueurs froides* (*Vertigo*) d'Alfred Hitchcock, sommet incontesté de la spectrophilie cinématographique.



1



2



3



4



5

DOCUMENT

Angélica, le scénario de 1954

Plus qu'un scénario, Manoel de Oliveira avait rédigé entre 1952 et 1954 un découpage complet de son film, indiquant les plans, leur taille et leur durée, parfois certains axes et mouvements de caméra, ainsi que les éléments sonores principaux. Ce document remarquable, qu'il convient de consulter dans sa globalité, a été publié en français en 1998 sous le titre *Angélica*, par les éditions Dis Voir (<http://www.disvoir.com/fr/fo/a/54.html>), particulièrement attachées au rayonnement de l'œuvre du maître portugais, avec une préface où le cinéaste rappelle avec insistance qu'un découpage n'est pas le film. Cette « version de 1954 » est devenue aujourd'hui un outil exceptionnel pour un travail comparatif, mettant en lumière des intentions cachées mais aussi des évolutions du récit et de la mise en scène.

Tiré de cet ouvrage, l'extrait suivant, ici montré à titre indicatif, en donne un exemple éclairant. Il correspond à un passage de la séquence 8 du film finalement réalisé, au moment où Isaac court à travers la ville avant d'aller s'écrouler dans un champ d'oliviers (01:18:14 – 01:21:48). En 2010, c'est la vue de l'oiseau mort qui semble déclencher sa fuite insensée ; dans le scénario de 1954, Justina découvre aussi le cadavre de l'oiseau dans la cage, mais Isaac est déjà parti (scène 84) et ce n'est pas à travers la ville qu'on le voit déambuler (scène 85) mais dans les vignes, à côté des ouvriers, dont le rôle symbolique se trouvait alors fortement souligné.

SCÈNE 84 – INTÉRIEUR JOUR – CHAMBRE ISAAC

84-01 – PLAN D'ENSEMBLE – PANORAMIQUE (temps 018")

La chambre d'Isaac, dans le plus grand désordre.

Le lit défait, la table, l'agrandisseur et d'autres objets renversés un peu partout, jonchant le sol, etc.

(Mélodie lointaine)

La caméra, continuant son panoramique, finit par s'arrêter sur le balcon, volets



Manoel de Oliveira en repérage sur les lieux du tournage – Epicentre Films/Coll. CDC.

et portes-fenêtres ouverts.

(La mélodie prend de plus en plus d'intensité)

La caméra avance maintenant lentement vers le balcon.

(La mélodie avec plus d'intensité)

ENCHAÎNÉ.

SCÈNE 85 – EXTÉRIEUR JOUR – VIGNE

85-01 – SEMI GROS PLAN – TRAVELLING (ou mieux) PANORAMIQUE 50 OU 100 (temps 012")

Isaac marche lentement (vers la droite) regardant de côté les ouvriers.

(Mélodie forte)

85-02 – PLAN D'ENSEMBLE (contrechamp) (temps 020")

Dans la vigne, au PREMIER PLAN, les ouvriers, dos à l'objectif, bêchant. Au fond, Isaac marche lentement (de gauche à droite). Il a les cheveux en désordre et tient un livre sous le bras.

La caméra suit Isaac en panoramique balayant les silhouettes des ouvriers qui, au PREMIER PLAN, s'activent avec leurs hoyaux.

Isaac observe, les regardant de côté. Au fond, les montagnes dans le lointain.

(La mélodie s'arrête. On entend du vacarme et des cris)

85-03 – GROS PLAN – PANORAMIQUE 50 OU 100 (temps 008")

Isaac marche lentement (vers la droite) regardant de côté les ouvriers.

(Vacarme et cris)

85-04 – PLAN AMÉRICAIN – LÉGER MOUVEMENT PANORAMIQUE S'APPROCHANT RAYON PLUS COURT (temps 010")

Les hommes retournent la terre à grand bruit.

Un des ouvriers se redresse et se met à hurler.

85-05 – SEMI GROS PLAN (la caméra avance très lentement) (temps 004")
L'ouvrier qui s'est redressé hurle comme une hyène.
(En fond : des cris)

85-06 – GROS PLAN (égal à 85-03) – PANORAMIQUE (temps 008")
Isaac marche, entrant davantage dans l'écran.
(Hurllement intense de l'ouvrier. Puis, ça change et on entend un cri aigu)
Isaac change la direction de son regard en un court mouvement.

85-07 – GROS PLAN (temps 005")
Un autre ouvrier dans la même posture que le premier, mais poussant un cri long et aigu, ce qui congestionne son visage et dilate les veines de son cou.

85-08 – GROS PLAN (temps 003")
Un troisième s'égosille, les yeux lui sortant de la tête, le visage contracté à cause de sa bouche grande ouverte, montrant les dents comme une bête fauve.

85-09 – GROS PLAN (temps 005")
Le quatrième, par élans successifs, pousse des grondement féroces mais étouffés.

85-10 – GROS PLAN (légèrement incliné) (temps 007")
Le cinquième, entre rires et cris hystériques, dans un tremblement frénétique.

85-11 – GROS PLAN – PANORAMIQUE (égal à 85-06 mais s'inclinant légèrement) (temps 010")
Isaac marche et, impressionné, les regarde par dessus son épaule.
(Cris et rires hystériques, hurlements)

85-12 – GROS PLAN (incliné – plan court) (temps 004")
Le premier ouvrier, hurlant.

85-13 – GROS PLAN (incliné – plan court) (temps 003")
Le troisième ouvrier s'égosillant.

85-14 – GROS PLAN (incliné – plan court) (temps 002")
Le cinquième ouvrier, riant et criant.

85-15 – GROS PLAN – PANORAMIQUE (incliné – inverse de 85-11 et 85-06) (temps 004")
Isaac marche, très impressionné. (Il apparaît comme à la fin du plan 85-11 sur le devant, finissant comme au début de ce même plan, au fond)

85-16 – PLAN AMÉRICAIN – CONTRE-PLONGÉE (incliné) (temps 001")
Un ouvrier lève son hoyau.
(Cris et bruits de voix)

85-17 – SEMI GROS PLAN – CONTRE-PLONGÉE (incliné – avançant légèrement) (temps 001")

Un second ouvrier lève son hoyau.
(Cris et bruits de voix)

85-18 – SEMI GROS PLAN – CONTRE-PLONGÉE (incliné – avançant légèrement) (temps 001")
Un troisième ouvrier lève son hoyau.
(Cris et bruits de voix)

85-19 – SEMI GROS PLAN (avançant légèrement) – PANORAMIQUE (temps 008")
Isaac, fortement ébranlé, accablé comme si ces attitudes menaçantes s'adressaient à lui.
(On entend le coup du premier hoyau, puis du second et finalement du troisième)
Isaac reçoit tous ces « coups » comme s'ils tombaient sur lui. Tourmenté, il porte les mains à sa tête (la main gauche tient un livre) et, allant d'un pas plus rapide que le mouvement du panoramique, il sort (par la droite).
(Musique – forte)

85-20 – GROS PLAN – PANORAMIQUE (temps 002")
Isaac, la tête dans ses mains, entre (par la gauche – panoramique sur la droite) et allant plus vite que le mouvement du panoramique, il traverse l'écran, sortant par la droite.

85-21 – GROS PLAN – PANORAMIQUE (sur la droite) (temps 004")
Isaac entre (à gauche) la tête dans ses mains. Il baisse ensuite les bras. Il marche angoissé, courant presque.

85-22 – PLAN AMÉRICAIN – PANORAMIQUE (temps 008")
Isaac, courant et titubant, s'éloigne de plus en plus (finissant en plan pied – large).
ENCHÂÎNÉ.

(extrait de Manoel de Oliveira, *Angélica*, Dis Voir, 1998, p.108-111.
Traduit du portugais par Jacques Parsi.)

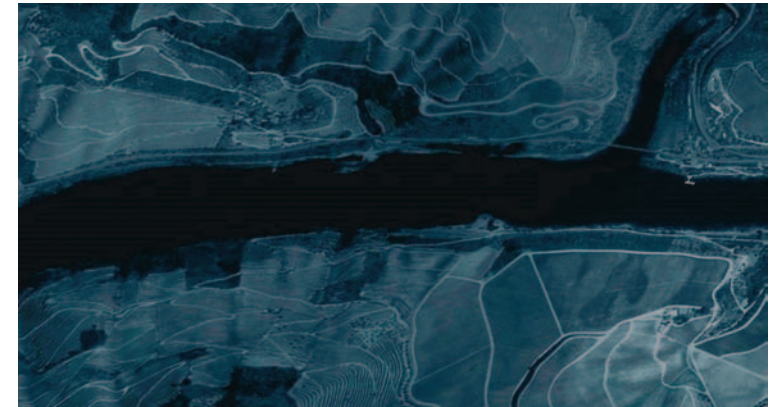
La mort au travail

Dans un entretien pour le dossier de presse du film, Oliveira explique que le travail d'Isaac « porte sur la violence » : « Le seul fait qu'Angélica lui sourie est un acte d'une extrême violence. Et c'est cela qui le dérange, la violence de la vie. La violence qui est représentée par les bêcheurs, malgré le fait qu'ils chantent la joie. » Par rapport aux canons de la violence dans le cinéma contemporain, celle d'*Angélica* peut paraître bien douce. L'extrait du scénario de 1954 éclaire le propos d'Oliveira, en même temps qu'il précise la fonction peu évidente des ouvriers¹. Ils sont dans cette version décrits comme des bêtes hurlant en meute, ou plutôt, suivant la ligne fantastique du film, comme des démons ou des « ouvriers de la mort » qui terrorisent Isaac et semblent faire pleuvoir sur lui des coups fatals. Ce moment de sauvagerie était sans doute trop littéral pour le Oliveira d'aujourd'hui, mais il ne l'a pas véritablement éliminé de son film. On pourra s'interroger sur la manière dont des éléments de la scène de 1954 sont dispersés dans le film de 2010 : par un effet de superposition dans la profondeur de champ, Isaac semble recevoir des coups, lors de sa première visite aux ouvriers (séquence 4, p. 8 fig. 1), mais sans y réagir ; l'alternance des photographies d'Angélica et des ouvriers, sur le fil où elles sèchent dans la chambre d'Isaac, induit aussi une impression de coups portés (séquence 7 ; cf. p.14 et p. 8 fig. 2 et 3) ; les cris sauvages sont devenus ceux, désespérés, d'Isaac appelant Angélica (séquence 8, p. 8 fig. 4).

1) Cf. Philippe Tancelin in *Manoel de Oliveira* (Dis Voir, 1988), sur la fonction de « témoin événement » des ouvriers et jardiniers.

MISE EN SCÈNE

Sur le seuil



Rarement une histoire de fantôme a été mise en scène avec une telle clarté visuelle, sinon dans les débuts du cinéma et, par exemple, certains films de Georges Méliès, auxquels les séquences d'apparition de *L'Étrange Affaire Angélica* font penser. C'est justement en cherchant la netteté photographique, en faisant le point sur Angélica, qu'Isaac déclenche la vision de son cadavre souriant et en tombe amoureux. Mais c'est plus largement tout le film qui baigne dans une grande netteté, là où les hallucinations et la folie de son protagoniste auraient justifié chez un autre cinéaste une esthétique de la confusion. Le trouble qui saisit Isaac et l'aspiration métaphysique qu'il fait naître en lui sont exprimés de l'intérieur de cette clarté de la mise en scène, à partir des profondeurs de champ et de la rigueur des cadres.

L'espace absolu

Après son envol avec Angélica, Isaac se demande s'il n'a pas entrevu un « espace absolu », au-delà des contingences terrestres et de la mort. Dans cet espace où les corps flottent sans obstacles, la perspective s'annule, le Douro et la région de Régua devenant, à la verticale, un aplat de motifs abstraits sans échelle. Dans le monde réel et horizontal où Isaac évolue, en revanche, la profondeur dessine des paysages, perspectives, clôtures et ouvertures d'espace, juxtapositions de lieux et de signes – ce que résume une vue du cimetière où est enterrée Angélica, succession de tombes sur fond de ciel et de collines. Dès la première scène, l'invocation des « célestes et irréels chemins » du poème de Régio contraste avec la ferme géométrie de la chambre et l'inscription d'Isaac dans des surcadrages : devant sa porte-fenêtre, puis dans un contrechamp à 180° qui exacerbe cette géométrie, entre la porte de sa chambre et son reflet dans une glace. On retrouve ces effets au long du film, souvent soulignés par de légers décentrement qui amplifient la présence des surcadrages.

Il ne faut pourtant pas se tromper sur la fonction des cadres et espaces secondaires qui s'intègrent dans l'image principale : ils ne figurent pas une impossibilité d'accéder à l'« espace absolu » mais indiquent sa présence cachée, pointant

des lieux qui en accueillent des signes plus ou moins énigmatiques (cf. p. 16). La porte-fenêtre qui enserre Isaac donne sur une nuit d'encre avant d'ouvrir sur la vision du paysage, où les ouvriers composent leur allégorie du cycle vital. Une des fonctions de la profondeur dans le film est comparable à celle de la perspective dans la peinture de la Renaissance : elle pointe un absolu depuis des espaces conformes à la vision ordinaire (cf. p. 19). Mais où est le pont qui, menant jusqu'à cet absolu, relierait pleinement les espaces ? En attendant une réponse, et selon la même logique composite, la profondeur est d'abord un procédé de juxtaposition – par exemple du travail à l'ancienne des ouvriers et d'une vue d'immeubles modernes.

À la différence de la peinture, le cinéma peut faire se succéder des espaces, donner le champ puis le contrechamp, complexifier la logique des perspectives. Dans l'église, les lignes de fuite convergent sur Isaac et, plus tard, en contrechamp à 180° sur le cercueil d'Angélica, comme s'ils étaient repoussés à deux extrémités de l'espace et en même temps unis par l'identité de la composition. Les directions opposées des perspectives importent autant que l'inscription des personnages dans une même fuite, au bord d'un infini, « là-bas, où prend fin le lys des vallées célestes », selon l'exergue du film. Dans un plan où Isaac, observé par deux femmes, disparaît au fond d'un chemin, la dimension spirituelle de sa course est ironiquement confirmée par leur commentaire badin : « Il doit être un peu dérangé pour courir comme ça jusqu'en haut... »

Seuils et raccords

La quête d'Isaac est donc déjà inscrite dans la manière dont décors, cadrages et montage insufflent dans les espaces des puissances d'arrêt ou d'appel. Les intérieurs servent souvent de « boîtes », perspectives qui cadrent une autre scène ou un dehors (l'église, par exemple, séquence 7), créant de multiples effets de seuil soulignés par la frontalité des décors ou des acteurs. Le balcon d'Isaac en est la première expression. La description spatiale de la chambre, entièrement soumise à l'axe qui passe par la porte-fenêtre (cf. p. 12), la transforme en un



dispositif optique ouvert sur les collines, à la manière d'une chambre noire photographique. Le fil à linge dessine une frontière, nettement marquée par la différence entre le recto et le verso des photographies, et qu'il suffit à Isaac de faire vibrer pour qu'apparaisse Angélica. Franchir ce fil, c'est rejoindre le fantôme et à la fin, sa propre mort. L'appareil photographique détermine lui-même des seuils : quand Isaac fait le portrait des ouvriers, les hommes s'arrêtent sans un mot au même endroit du cadre puis filent dans la perspective derrière lui, comme si l'espace était mystérieusement balisé.

Les champs-contrechamps à 180°, figure rare et interdite par les grammaires ordinaires du découpage, sont nombreux dans le film et marquent ces effets de seuil. La fin de la séquence 4 en enchaîne deux exemples. Isaac, revenant de la cérémonie pour Angélica, entre dans le bien nommé « domaine des Portes » (Quinta das Portas) pour donner ses portraits de la défunte. Mais avant de frapper à l'entrée, il s'arrête devant une chapelle. Le plan, pris depuis l'intérieur, montre Isaac au seuil, sur un tapis et saisi par un contre-jour qui le fait participer de l'avant-champ sombre. Derrière lui, des tonnelles dessinent un volume perspectif évidé qui fuit vers le paysage. Isaac récite le poème de Régio sans entrer, comme s'il se tenait à la frontière d'une obscurité plus fondamentale. Le contrechamp à 180° dévoile la simplicité de l'autel auquel il fait face mais le raccord suivant sur la porte fermée de la maison, reprenant la même composition de cadre dans le cadre, en confirme la clôture. Attendant qu'on vienne, Isaac se retourne, et un nouveau raccord à 180° montre le départ du cortège funèbre qu'Isaac ne peut certainement pas voir aussi bien de là où il se tient. Lorsque la porte s'ouvre et que la domestique s'absente, on devine, dans le surcadrage de l'entrée, la lampe rouge et l'aquarium déjà vus dans la séquence 4. Isaac se trouve ainsi successivement au bord de plusieurs espaces, d'échelles et de luminosités très différentes mais qui convergent vers un même sentiment funèbre.

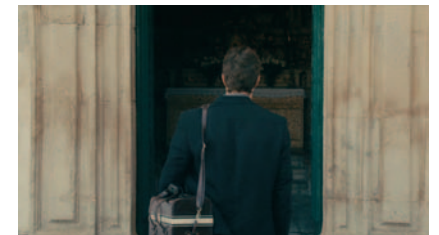
C'est souvent Isaac qui produit le seuil, en s'arrêtant à un point qui correspond à la limite du champ : alors que les pensionnaires continuent de discuter



(séquence 8), il leur tourne le dos et fait face à la caméra, regard perdu vers la porte-fenêtre à l'avant-champ, à la jonction entre deux espaces. Il peut quitter une scène par le devant, comme s'il glissait ailleurs (après avoir pris les photos d'Angélica ou dans l'église), ou, à l'inverse, être arrêté par une grille qui occupe l'avant-plan (au cimetière, séquence 7). Cette manière de se tenir au bord trouble parfois la compréhension des espaces, comme lors de sa première visite à la maison d'Angélica, où il s'arrête au pas d'une porte que l'on a du mal à situer dans l'espace du salon, parce qu'elle est laissée légèrement hors cadre, à droite. L'église et les vignes, très éloignées au début de la séquence 4, semblent proches à la fin de la même séquence, pour s'éloigner à nouveau lors de la course d'Isaac (séquence 8), comme si une élasticité des distances répondait aux états du personnage.

Superpositions sonores

Le son joue aussi un rôle important dans une certaine juxtaposition extravagante des espaces, suivant des procédés plus ordinaires mais qui accentuent les effets de seuil. On entend parfois avant de voir : c'est le bruit brutal des camions passant sous son balcon qui détourne Isaac du sourire qui se dessine miraculeusement sur l'une de ses photos d'Angélica et le conduit à porter son attention sur les collines et les ouvriers. Ce sont ensuite les cloches de l'église, entendues depuis l'autre côté du fleuve, qui le poussent jusqu'à la cérémonie funèbre. La vibration du fil qui semble provoquer l'apparition d'Angélica agit de la même manière : un son ouvre un espace inattendu. Ce qui mène Isaac à la folie est de ne pas pouvoir le refermer : il est obsédé par Angélica de la même manière que les passages tonitruants des camions ne cessent plus d'envahir sa chambre, dans une violente superposition. C'est ainsi qu'à la fin du film le chant des ouvriers revient dans le noir que Justina a fait en fermant les volets. Le seuil a été passé.



SÉQUENCE

L'axe intégral

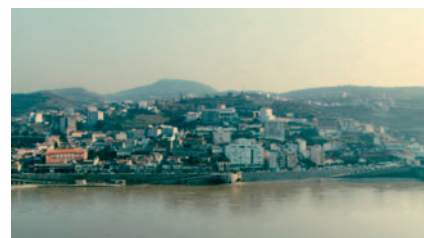
Cette scène d'environ 4 minutes 20, composée de dix-sept plans, intervient au début de la séquence 4 (00:19:45), le lendemain de la visite d'Isaac à Quinta das Portas et de sa vision du sourire d'Angélica. Amorcée avec le tirage des photographies et une nouvelle vision, elle semble poursuivre le thème fantastique lancé dans la séquence précédente avant de bifurquer ailleurs, sur les ouvriers agricoles. L'enjeu de la scène est donc d'articuler pour la première fois les deux sujets hétérogènes qui vont obséder Isaac, en déployant les procédés de mise en scène qui organisent au long du film leur étrange relation : profondeur de champ, surcadrages, effets de seuil et de « boîtes », montage abrupt.

Le plan général de Régua et du Douro, au petit matin (1), reproduit le cadrage de la première image du film, qui montrait la même rive, la nuit. Il tient lieu de ponctuation et d'indicateur temporel, le procédé étant répété pour d'autres scènes, qui ont elles aussi recours à un accompagnement musical. Le troisième mouvement – scherzo – de la *Sonate n°3* pour piano de Chopin prolonge ici avec une pointe d'ironie l'énergie de la fuite d'Isaac hors de la veillée funèbre, qui s'était achevée dans le plan précédent avec un claquement de porte hors champ ; il annonce une autre tonalité, plus joueuse, si on le compare à la solennité du largo de la même sonate qui accompagnait le générique. Comme le plan général, c'est un élément de distanciation, manifestant le rôle actif de la mise en scène : le film affirme par cet enchaînement qu'il ne se réduira pas au drame fantastique qui semblait se mettre en place. On évoquait plus haut une « économie » de la mise en scène chez Oliveira (cf. p. 2). *L'Étrange Affaire Angélica* l'illustre bien par sa manière de simplifier et raréfier les axes de tournage. La vue de la rive du Douro est ainsi le premier jalon d'un système rigoureux qui va distribuer un grand nombre de plans sur une même ligne droite traversant la chambre d'Isaac et le fleuve, jusqu'aux

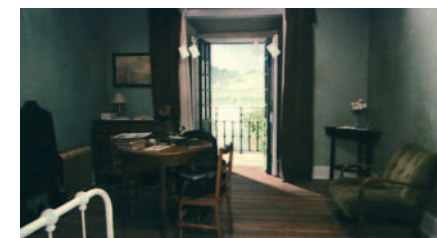
collines – on peut en effet supposer que la pension de Justina est l'une des maisons au bord du fleuve, vues depuis les collines (1), et que le plan suivant (2), lui aussi reprise légèrement élargie du cadrage sur Isaac attablé dans la première séquence, en est un contrechamp à 180°. On distingue clairement les collines dans l'extrême profondeur de champ, surcadrées par la porte-fenêtre, le balcon et le fil où sèchent les photographies, et pointées par différents éléments perspectifs : les lignes du volume de la chambre et celles des éléments de mobilier, notamment la monture de lit en amorce à gauche, dont la blancheur raccorde avec le verso des tirages photographiques. La prise de vue est presque centrée sur la porte-fenêtre, inscrivant la perspective de la chambre en symétrie dans le cadre. Cette simplicité géométrique résonne avec les épreuves photographiques qui dessinent dans l'image, comme dans une toile suprématisante, de parfaits rectangles blancs suspendus.

Chambre photographique

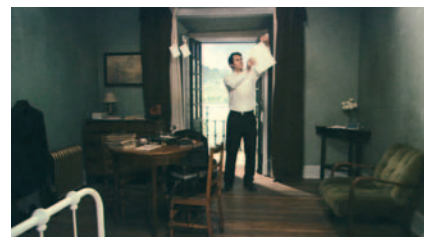
Isaac détache une photographie et la pose sur une table où l'on voit d'abord deux livres (3a) : une biographie de Camilo Castelo Branco, auteur romantique portugais qu'Oliveira a adapté trois fois (*Amour de perdition*, *Francisca*, *Le Jour du désespoir*), et le recueil de José Régio, *As Encruzilhadas de Deus* (« les carrefours de Dieu »), dont Isaac lisait un poème dans la première séquence. En leur ajoutant l'image de deux ânes harnachés pour le labour (3b), Isaac réalise une superposition de signes qui résume les entrecroisements thématiques du film : les passions amoureuses fatales de Castelo Branco, les tourments métaphysiques de Régio, le matérialisme ouvrier mêlé de symbolisme religieux représenté par les ânes au travail. Isaac sort un premier portrait d'Angélica d'un bain de fixateur (4). Le recoin où il a organisé son petit laboratoire de développement n'avait pas été vu jusqu'ici : on ne le raccorde au reste de la chambre



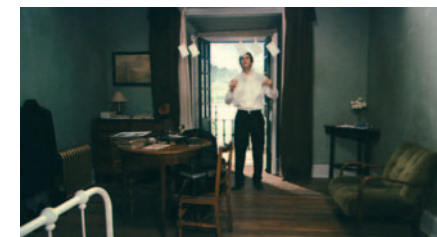
1



5a



2



5b



3a



6a



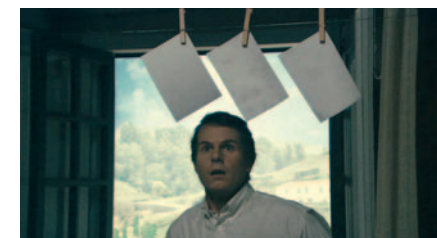
3b



6b



4



7

que par la présence de l'armoire, suivant un système de morcellement et de « bord-à-bord » spatiaux que l'on retrouve dans d'autres séquences et qui participe des effets de seuil (cf. p. 10). L'économie de la mise en scène fonctionne ensuite à plein : une fois montrée, cette portion de la chambre reste hors champ au profit d'un retour à l'angle principal X dans un long plan dont Isaac sort deux fois par l'avant, laissant au spectateur le loisir de détailler la perspective, les différentes strates de la profondeur et le dispositif de séchage des images qui achève de transformer la pièce en métaphore de chambre photographique. L'alternance de présence et d'absence (5a, 5b) manifeste que cet espace est aussi important que le personnage. Ayant accroché quelques portraits sur le fil, Isaac les observe lorsque la jeune femme, sur l'une des photographies, lui sourit (6a, 6b). Stupéfait, il recule (7), regarde à nouveau, mais son attention est attirée par le klaxon d'un camion, dehors. Il se penche alors au balcon (10). Les quatre plans de ce court moment et le retour à l'angle principal ont poursuivi la logique des champs-contrechamps à 180° sur l'axe traversant la chambre : seules les variations d'angle et d'échelle tempèrent la radicalité du procédé. On comprend de plus en plus que sur cet axe unique, ou à partir de lui, tout peut arriver : l'intimité affairée de la chambre, le spectacle serein du dehors, une vision surnaturelle qui est aussi une invite amoureuse et maintenant l'intrusion brutale du trafic. Depuis l'arrêt de la sonate, on percevait les bruits du dehors sous ceux des déplacements d'Isaac. Mais lorsqu'il se penche au balcon et qu'un raccord regard montre la route (11), le fracas des moteurs devient brutal, presque menaçant. Trois camions passent le long d'une bande routière centrée dans le cadre, comme il y a trois photos d'Angélica sur le fil (cf. p. 14). Le plan, en plongée, géométrisé par la bande parallèle aux horizontales du cadre, ne peut être lié à la pension que par la logique du regard et du son, aucun autre élément ne témoignant dans l'image d'une communauté d'espace, selon un double effet paradoxal de liaison et de morcellement qui s'exacerbe avec le plan suivant. Isaac, très penché (12a), observe les camions hors champ, dans un plan respectant toujours l'axe principal, surcadrant le personnage dans l'image avec la porte-fenêtre derrière lui, qui ouvre sur la chambre en profondeur, et dans l'espace, avec le garde-fou. Le système du « bord-à-bord » et du

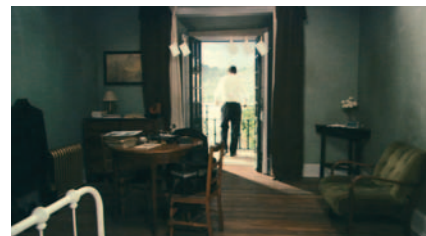
seuil est à son comble : à la manière d'un personnage de Beckett, Isaac observe le monde depuis un lieu circonscrit et isolé – comme si la boîte perspective de sa chambre, au dessin virtuellement refermé par la structure du balcon, jouxtait d'autres espaces sans participer complètement du même lieu¹.

Brusque désintéressé

Après ce regard vers le hors-champ bas, l'attention d'Isaac est attirée vers le hors-champ à l'avant (12b). Son brusque désintéressé pour l'événement, pourtant extraordinaire, du sourire photographique d'Angélica, n'est justifié par aucun détail psychologique. Flottant et intuitif, Isaac semble maintenant se laisser guider par un enchaînement de perceptions, conduisant à la vision d'un nouvel espace à la fois lié et séparé : une vue des collines (13) qu'il précise en s'aidant de jumelles (14), pour y découvrir quelques ouvriers dans des vignes (15). Ces deux raccords regards s'inscrivent dans la série constituée par le raccord sur les photos et celui sur les camions : à chaque fois, les échelles et les qualités de ce qui est vu sont différentes, du détail d'un sourire fantôme à l'ampleur d'un paysage ensoleillé. C'est ainsi tout un monde, fait de réel et d'images, d'événements matériels et d'un événement surnaturel, qui s'agrège de proche en proche.

Justina frappe à la porte. Un retour au plan principal (16) précède son contrechamp à 180° (17a), où l'entrée de la chambre occupe la même place que la porte-fenêtre, comme si le contrechamp était, en partie, un miroir du champ. Les portraits d'Angélica bordent le haut du cadre, marquant le seuil de l'avant-champ par lequel Isaac va apparaître pour filer aussitôt vers l'escalier, dans la profondeur (17b), parce qu'il veut rejoindre les collines – là d'où était pris le premier plan de la séquence. Comme un ludion, il ne cesse de sauter d'un seuil à un autre sur l'axe intégral.

1) Cf. Mathias Lavin, *La Parole et le Lieu* (Presses universitaires de Rennes, 2008), p.168-178, sur l'importance de la distinction entre espace et lieu chez Oliveira.



10



11



12a



12b



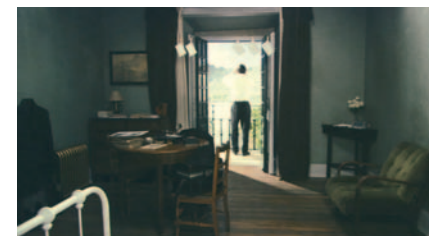
13



14



15



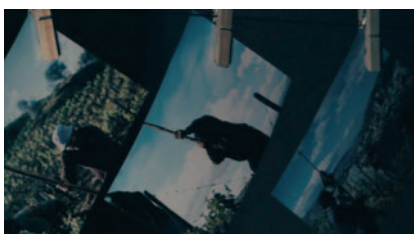
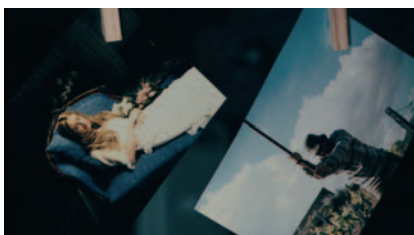
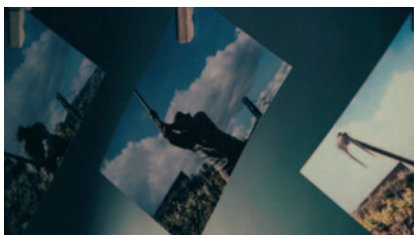
16



17a



17b



PLAN

La ligne générale

Que cherchait Isaac dans les collines ? Se détournant du sourire miraculeux d'Angélica pour passer sans transition aux ouvriers dans le paysage (séquence 4), il a produit un brusque montage, son saut de pensée se concrétisant bientôt par un changement de lieu. Mais qu'exprimaient ce raccord et ce saut ? À l'axe qui filait en profondeur vers les collines, l'envol avec Angélica a apporté dans la séquence suivante le complément d'une verticalité. Cette série d'événements et d'espaces est restée toutefois disjointe, insaisissable. C'est une autre ligne qui va en rassembler les morceaux. Le lendemain de son envol avec le fantôme, Isaac retourne aux vignes, où il marche derrière un tracteur, photographiant sa herse couverte d'un panneau de métal (séquence 7). Les fracas de l'engin rappellent la brutalité sonore des camions (cf. p. 12). La fascination que semble éprouver Isaac, le labourage de la terre sèche et l'espace noir sous le panneau produisent un mélange de matérialité agressive et d'associations sinistres – le rectangle métallique dessine une sorte de seuil que le jeune homme poursuit. La scène raccorde alors avec la chambre plongée dans l'obscurité, comme si le noir aperçu sous le panneau avait envahi l'espace. S'éveillant d'un cauchemar, Isaac se lève pour contempler les images sur le fil. On avait déjà vu (séquence 5) le fil occupé par la ribambelle de photographies épinglées de biais. Mais on n'avait perçu que le verso blanc des images, sans savoir ce qui, à part des portraits d'Angélica, composait la ligne. Selon le système maintenant bien établi du contrechamp à 180° et du raccord regard, on passe d'un plan de la chambre orienté vers la porte-fenêtre, où Isaac vient se placer devant les photos, à un plan subjectif de sa vision. Le recto des treize images se dévoile alors dans un unique travelling gauche-droite qui les parcourt en gros plan, durant plus d'une minute (séquence 7, 01:00:18 – 01:01:22).

Montage dans le plan

Isaac commençait à se déplacer dans le plan précédent, c'est le mouvement de son regard que mime le travelling, en marche au moment du raccord – on entend pendant le plan le bruit de ses pas, en rythme avec la translation de la



caméra. Ce n'est pas l'objet habituel des contemplations d'Isaac, Angélica, qui apparaît sur les trois premières photographies, mais un ouvrier saisi à différents instants d'un même geste, abaissant et levant sa bêche, de face, sur fond de ciel. La quatrième, sur laquelle le travelling ralentit, montre en plan large trois ouvriers bêchant. Le mouvement reprend et découvre un portrait en buste d'Angélica. Les sixième et septième photographies sont des plans poitrine de deux ouvriers, visages tordus par l'effort. La huitième est le gros plan d'Angélica qu'Isaac avait vu sourire (séquence 4) – le travelling ralentit à nouveau. Le mouvement reprend sur un plan plus large d'Angélica, puis se poursuit avec un retour au premier ouvrier pour trois plans américains, avant une ultime vue générale sur les trois.

Les premières photographies, décomposant le geste d'un même ouvrier, indiquent la qualité de cette série : elle mime un enchaînement cinématographique des images, reconstituant des mouvements et fonctionnant comme une succession de plans. La ligne peut être considérée comme une métaphore de pellicule, à laquelle le déplacement de la caméra imprime un défilement virtuel. C'est donc tout un montage que présente ce travelling, modestement créé par Isaac sur un fil à linge et qui radicalise les alternances de séquences du film d'Oliveira en montrant enfin côte à côte, « bord à bord », la morte et les ouvriers. Avec ce montage dans le plan, le principe d'économie de mise en scène évoqué plus haut devient si littéral qu'il en acquiert une saveur humoristique. Mais sa fonction est plus profonde.

Intervalles et montage parallèle

Par les plans rapprochés, les rictus des ouvriers et l'alternance avec le cadavre d'Angélica, les gestes du travail acquièrent une violence inattendue, peu présente dans la scène où Isaac prenait les photographies (séquence 4). Cette violence se substitue en partie à celle qu'Oliveira avait mise dans un épisode de son scénario de 1954 (cf. p. 8) : les bèches menaçantes et les visages agressifs rappellent les cris sauvages et les coups qui ébranlaient alors Isaac et le conduisaient

à la mort. Mais ici, le jeune homme observe en silence hors champ et la brutalité des ouvriers s'abat sur les portraits d'Angélica autant qu'elle compose avec eux. N'imaginer qu'un lien de cause à conséquence entre les photographies, comme si les hommes incarnaient des « ouvriers de la mort » emportant Angélica, serait réducteur.

Il faut d'une part considérer la fonction d'interruption mutuelle entre Angélica et les ouvriers. Chaque série compose pour l'autre des intervalles. La beauté de la morte suspend la violence du travail, et vice-versa, suivant une alternance potentiellement sans fin qui pourrait illustrer plusieurs cycles essentiels : la vie et la mort, le « chaos et la grâce » (cf. p. 20) – ou, pourquoi pas, sous une forme raccourcie et extravagante de matérialisme historique, la bourgeoisie et la classe ouvrière !

D'autre part, cet ensemble s'apparente à un montage parallèle, c'est-à-dire une alternance de plans montrant des actions ou des situations sans lien causal ni simultanéité temporelle, mais dont le rapprochement appelle une comparaison et produit un sens abstrait, à la manière d'une allégorie. Le montage parallèle crée une scandaleuse consonance entre l'immobilité du cadavre d'Angélica et les postures des ouvriers, figés par l'instantané photographique. Malgré l'opposition des dynamiques, des atmosphères et des classes sociales, un sens les relie et atteint Isaac. C'est un peu l'allégorie romantique de la jeune fille et la mort qui surgit ainsi : la mort présente plusieurs faces, attirantes et repoussantes, tissées au fil du portrait d'un visage aimé.

Montage dans l'espace

Il y a pourtant une différence capitale entre un montage parallèle classique et le montage photographique décrit par le travelling. Les éléments de ce dernier proviennent en effet de lieux traversés par Isaac, ils font partie de l'espace et de la mémoire du récit. Le montage « parallèle » que le travelling décrit le long du fil ne fait que rendre visible un rapport latent dans les parcours du personnage. S'il y a production d'un sens abstrait, il est déjà également présent dans l'espace. La série photographique est un réagencement d'éléments dispersés – dans un film policier, ce serait un regroupement d'indices ; ici, c'est un entrechoquement d'images, à mi-chemin du témoignage photographique et de la composition symbolique. En ce sens, la série participe aussi d'une logique allégorique plus proche de la peinture classique, où il faut plusieurs figures partageant un même espace pour exprimer une signification abstraite. Le montage dans le plan est, en quelque sorte, une condensation de ce montage dans l'espace.

Par ailleurs, la série se déploie suivant une ligne matérialisée dans la chambre ; elle dialogue pour cela avec une autre succession d'images fédérée par une autre ligne, plus virtuelle : l'« axe intégral » qui traverse la pièce d'Isaac jusqu'aux collines en passant par les photographies (cf. p. 12). Dans la géométrie de la chambre, la ligne photographique et l'axe perspectif sont perpendiculaires et se croisent : la ligne opère ainsi une coupe partielle de l'axe, recueillant sur un même plan fini quelques images qui se déploient dans sa profondeur infinie. Les « immobiles vertiges mathématiques » évoqués par le poème de José Régio deviennent ici d'« immobiles vertiges géométriques » et ce ne sont pas des étoiles qui en suivent la logique, mais une constellation d'images.

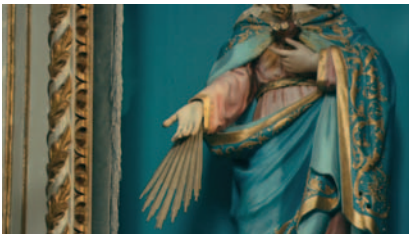
Montage spirituel

Lorsque le travelling ralentit sur le gros plan d'Angélica, on attend son sourire, qui avait surpris Isaac quelques séquences auparavant. Rien ne vient, mais les photographies sont lourdes de ce mouvement latent, en puissance, de même que les photographies des ouvriers sont marquées par une forte dynamique. N'est-ce pas cette contamination qui est le sujet de tout le montage photographique ? Les ouvriers transmettent un peu de leur mouvement suspendu à la morte. Elle, en retour, leur insuffle une signification funèbre. Le mort et le viv s'entremêlent sur une ligne indécise, tout comme dans la dernière séquence le corps d'Isaac s'écroule comme cadavre et s'élève comme fantôme. En captant la vie qu'ils enregistrent, la photographie et le cinéma rapprochent aussi de la mort – ce que Jean Epstein résumait en disant : « La mort nous fait ses promesses par cinématographe. » C'est un peu de cette promesse qui est mise en scène par la ligne vertigineuse d'Isaac.



Travellings et immobilités

Le travelling qui longe les treize photographies fait se succéder dans une même trajectoire des images fixes témoignant d'états de mouvement opposés : mobilité des ouvriers, immobilité d'Angélica. Il convoque aussi les mouvements d'Isaac – le souvenir de ses déplacements lors des prises de vue, l'imagination de sa marche hors champ devant les images. Dans tout le film, les travellings et les panoramiques constituent de tels moments paradoxaux, dont l'une des composantes est marquée par une forte immobilité. L'illustration la plus forte en est sans doute la scène d'envol d'Isaac et Angélica, où l'incrustation du couple dans l'image joue d'une double sensation : ampleur du mouvement décrivant les paysages et raideur des deux corps enlacés à l'horizontale (00:37:06), comme si l'espace défilait derrière eux autant qu'ils flottent à sa surface. Pour confirmer cette dialectique des déplacements dans le film, il sera possible de dresser un double inventaire. Celui, d'abord, des plus remarquables mouvements de caméra – on pense notamment au trajet d'Isaac en voiture vers Quinta das Portas (séquence 2), à la marche derrière le tracteur ou aux différents panoramiques et travellings qui accompagnent sa course jusqu'à l'évanouissement au milieu des oliviers (séquence 8). Celui, ensuite, des éléments défilant devant la caméra fixe : les trois camions sous le balcon d'Isaac, les ouvriers devant son appareil photo ou même le très lointain cortège funèbre (séquence 4). Il s'agira dans les deux configurations de relever les éléments de fixité qui confèrent à ces plans de fortes qualités de distanciation et de rêverie.



MOTIFS

Signes angéliques

La notion de motif est particulièrement importante pour approfondir une analyse de *L'Étrange Affaire Angélica* – on appellera « motif » les détails récurrents à l'intérieur de l'espace diégétique, les êtres, les objets ou les gestes revenant sous des formes variées mais se rapportant à un même thème iconographique. Deux aspects du film peuvent ainsi être abordés ensemble : son art de la simplicité et de la réduction, qui relève de ce que l'on a nommé son « économie » de mise en scène ; son symbolisme, dispersé dans les profondeurs et surcadrages des plans comme dans l'espace du récit, au service d'une composition allégorique déliée et difficilement interprétable (cf. p. 14).

S'il faut aborder en priorité les motifs visuels, l'importance des motifs sonores éclaire leur utilisation. Les extraits de la *Sonate n°3* et de la *Mazurka n°59* de Chopin interviennent toujours nettement, en correspondance avec des séquences précises ; le piano est l'instrument unique de tous les moments musicaux, Chopin est le seul compositeur convoqué et les mélodies sont peu nombreuses. L'accompagnement musical tient autant à la cohérence des leit-motifs qu'à celle d'une même sonorité, concentrant les moyens de l'expression et conférant au piano la qualité d'une présence qui traverse les événements. Le chant des ouvriers est traité de la même manière, lorsqu'il se répète inchangé dans la dernière séquence, tout comme le fracas des camions dont le souvenir revient avec le bruit brutal du tracteur. L'insistance de ces éléments sonores, oscillant entre le *off*, le *in* et le hors-champ, manifeste deux constances plus essentielles : celle de l'obsession d'Isaac, dont l'attention est happée par la répétition de certains signes, et celle du mystère d'Angélica – de la possibilité d'un au-delà de la mort.

Avec sa présence dans les images accrochées sur le fil et ses apparitions fantômes, son sourire répétitif, ses postures statuaires qui ne semblent changer que par leurs directions dans l'espace (debout ou à l'horizontale), avec toute sa rigidité indistinctement cadavérique et photographique, Angélica est le premier des motifs de *L'Étrange Affaire*. Son ambiguïté symbolique dialogue avec



celle d'autres motifs du film : si la figure d'Angélica appartient à une lignée romantique et fantastique, elle produit simultanément des connotations religieuses, essentiellement chrétiennes et juives. L'ange Angélica représente la promesse d'un au-delà dont Isaac va rencontrer d'autres signes – l'étoile, l'oiseau, la main tendue – plus ou moins cohérents et énigmatiques. Croisant le sacré et le profane, les motifs ne sont pas univoques, n'appellent pas des lectures définitives. Leur caractère hétéroclite témoigne surtout de la folie d'Isaac, qui est susceptible de transformer le moindre détail visible en indice de l'invisible.

L'étoile

Le motif de l'étoile est annoncé dès l'avant-générique, associé à un lyrisme romantique : l'exergue d'Antero de Quental évoque les « célestes vallées » où commence l'amour, bientôt suivi de la lecture par Isaac d'un poème de José Régio : « Dansez ! Ô étoiles, qui suivez, constantes, d'immobiles vertiges mathématiques ! Délirez et fuyez pour quelques instants la trajectoire à laquelle vous êtes enchaînées ! » Justina frappe à la porte et Isaac s'interrompt en murmurant, déjà halluciné : « C'est l'Ange », alors que cette scène précède sa rencontre avec Angélica. Le seul ange vu jusqu'ici est celui d'une illustration du livre de Régio, enchaîné et présentant dans sa paume gauche levée une étoile, recadrée par un gros plan.

Cette image nécessite quelques détours. Il s'agit d'une gravure du peintre portugais Manuel Ribeiro de Pavia pour une édition de *As Encruzilhadas de Deus* de 1956, donc postérieure à la rédaction initiale d'*Angélica*. La première édition du livre de Régio, datant de 1936, était illustrée par des dessins du fils de l'écrivain, le peintre Julio Régio, à propos duquel Oliveira a réalisé un documentaire en 1965, *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*. La ressemblance entre l'illustration de Julio Régio pour le même poème et les séquences du film montrant les amants flottants est frappante ; c'est pourtant la gravure de Ribeiro de Pavia qu'a choisie Oliveira, à cause de ses allusions religieuses, choix confirmé par



la brève présence dans le même plan du livre *Sao Paulo*, biographie romancée de saint Paul écrite par une autre figure littéraire portugaise contemporaine de Régio, Teixeira de Pascoaes (ce procédé de superposition signifiante de livres et d'image est répété plus tard, cf. p.12). Si le dessin dans la paume de l'ange n'est pas une étoile de David – elle devrait alors comporter six branches –, la main ainsi tatouée ressemble à une *khamsa*, la main porte-bonheur dont on retrouve le symbole dans les trois religions monothéistes – tout comme saint Paul est une figure de transition entre judaïsme et christianisme. La fascination d'Isaac pour l'étoile se confirme diversement dans la séquence suivante : avant de s'arrêter sous un plafond marqueté d'une figure à huit branches dans la maison d'Angélica, il contemple les lumières lointaines de Régua, depuis la voiture, comme une traînée céleste, annonçant les quelques étoiles qui percent la nuit où il flotte, plus tard, avec le fantôme. Le motif est donc abordé suivant différentes échelles et significations, au fil des perceptions d'Isaac : cliché poétique, symbole religieux pluriel, simple lumière. Il permet de convoquer la judaïté du personnage mais en le laissant libre de « délirer et fuir sa trajectoire », agissant moins en prophète qu'en poète étourdi d'énigmes.

L'oiseau

Le premier oiseau du film est celui que voit Isaac dans la maison d'Angélica, juste avant l'étoile marquetée au plafond. Il s'agit d'une colombe blanche, figure liée à des significations générales – paix, amour, fidélité – et qui joue un rôle capital dans la symbolique chrétienne, où elle représente le Saint-Esprit. La proximité de l'étoile, associée peu auparavant à des connotations religieuses, engage cette lecture confirmée juste après par la réaction outrée de la sœur d'Angélica, une nonne, quand Isaac lui dit son nom : qu'un Juif entre dans la maison du Saint-Esprit ne semble pas lui plaire. Mais Isaac est indifférent au dogmatisme de la sœur, sa stupéfaction devant l'oiseau préfigurant celle qui le saisira devant les apparitions d'Angélica : cette colombe lui parle d'un ange secret.



Le motif revient sous la forme d'un chardonneret (le nom de l'oiseau est confirmé par le scénario de 1954, qui lui donne une plus grande place) tenu en cage dans la salle commune de la pension. Isaac le voit en rêve, voletant dans sa chambre juste avant une apparition d'Angélica. Dans la scène suivante, Justina le découvre mort. Les connotations sont multiples et le motif peut être associé à Angélica comme à Isaac. La clôture de la cage entre en rapport avec le volume de la chambre ; la fuite hors de la cage, en rêve ou par la mort, symbolise l'aspiration métaphysique d'Isaac à abandonner son corps. Là encore, le symbolisme religieux apporte des nuances importantes : la Vierge au chardonneret est un thème iconographique classique dans le christianisme, où il symbolise, auprès du Christ enfant, la passion à venir. Angélica et l'oiseau annoncent à Isaac son chemin de croix – il monte bientôt s'écrouler sur la colline aux oliviers.

La main tendue

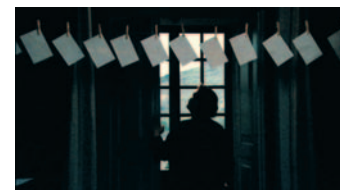
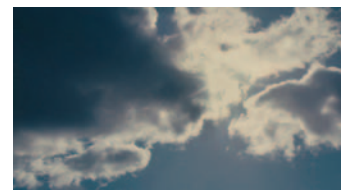
Les mains tendues sont nombreuses au cours du film, parfois soulignées par un gros plan ou une pose du geste. Elles couvrent une large gamme de significations, toutefois dominées par la tonalité religieuse de la première, la paume étoilée de l'ange de Ribeiro de Pavia. Le passage d'Isaac dans l'église où est célébrée la cérémonie funèbre d'Angélica va en offrir plusieurs variations : une statue de saint Isidore, le patron des laboureurs et des ouvriers agricoles, main levée ; une fresque au plafond montrant le Christ en gloire ; le détail d'une statue de la Vierge à la main ouverte. Donner, annoncer, montrer le chemin sont les connotations principales, dont la bonne morale chrétienne est ironiquement nuancée par une statue au bord d'une route ou le personnage récurrent du mendiant : le chemin est montré par une figure indifférente, la charité demandée par un bouffon. Les mains tendues des amoureux sont aussi équivoques : leur finalité est la mort.

Le mystère de l'aquarium

La manière dont la mise en scène réserve des espaces et des temps aux divers motifs varie du plus manifeste (le gros plan sur la main étoilée ou celui sur l'oiseau sculpté, dans la maison d'Angélica) au plus caché (les lumières de Régua comme des étoiles, les chants de chardonnerets que l'on perçoit en fond sonore quand Isaac est dans le champ d'oliviers). Alliées à l'utilisation de la profondeur de champ, ces variations donnent le sentiment que, comme des paysages, les espaces du film dissimulent constamment des signes – à l'image des ouvriers que l'on finit par découvrir au bout de l'axe perspectif ouvert par la chambre. Les motifs ont eux-mêmes des liens forts avec l'espace : les étoiles désignent un lieu céleste, certaines mains tendues indiquent une direction, l'oiseau passe de la cage au dehors. Un motif discret s'articule trois fois à de fortes compositions en perspective : un poisson rouge dans un aquarium apparaît lors de la première visite d'Isaac chez Angélica (séquence 2), puis dans un entrebâillement de porte (séquence 4) et enfin pleinement centré dans un cadre à la composition complexe, lors de la dernière visite d'Isaac à la mère d'Angélica (séquence 7). On s'interrogera sur la symbolique religieuse du poisson, son lien avec le motif du chardonneret, sans oublier l'importance de l'aquarium comme métaphore d'une clôture spatiale qui semble contredire les fuites infinies des perspectives (cf. p. 10) et résonner avec la cage de l'oiseau dans la pension.

TECHNIQUE

Miracles de la lumière



« *Foto Genia* », peut-on lire sur l'enseigne du premier photographe que l'intendant de Quinta das Portas vient chercher, dans la scène d'ouverture. Le jeu de mots qui sépare le « génie » de la « photo » annonce les deux usages que va faire Isaac de l'image photographique – ou plutôt, les deux puissances de la photographie, a priori contradictoires, dont il va être le maître d'œuvre presque inconscient.

Photographie spirite et documentaire

La prise d'image amorce les apparitions d'Angélica, dont l'âme se libère par la photo comme un génie de conte. La photographie est ainsi reliée à sa tradition spirite, très active à la fin du XIX^e siècle : on croyait le support argentique capable de révéler la présence de spectres, notamment autour des cadavres, comme dans le cas d'Angélica, ou de saisir l'« aura » d'une personne. Le peintre Edvard Munch, par exemple, pratiquait la photographie spirite, référence intéressante si l'on considère les allusions que le cinéaste fait dans certains plans à ses compositions – notamment à *La Mère morte et l'enfant*. On peut imaginer que c'est une sorte de folie spirite qui pousse Isaac derrière la herse du tracteur (séquence 7), pour capter avec son appareil une trace de l'au-delà dans le noir qui apparaît sous le panneau.

En s'intéressant au travail des ouvriers agricoles, Isaac semble aussi employer la photographie pour sa valeur de témoignage objectif, suivant une tradition de documentaire social où la photogénie est, pour reprendre des termes de Jean Epstein, une « augmentation morale » des sujets de l'image. Ces deux dimensions, spirite et documentaire, révélation de l'invisible et captation du réel, sont entrecroisées dans le montage « parallèle » créé sur le fil à linge (cf. p. 14) comme dans le film. En alter ego du cinéaste (cf. p. 3 et 5), Isaac ne choisit pas entre elles, et l'ambition ultime de *L'Étrange Affaire Angélica* est bien de charger toute chose d'un mystère qui tient autant à l'indétermination des signes (cf. p. 16) qu'à la fragilité des présences – ce qu'Oliveira résumait dans sa formule sur le cinéma comme « saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication » (cf. p. 2).

Cette ambition est d'autant plus fondamentale et émouvante qu'elle intervient à une époque où la technique argentique disparaît, en photographie et dans le cinéma. Le numérique suscite aussi des croyances, mais fondées sur un rapport différent à la lumière. Dans l'argentique, celle-ci agit directement sur la matière de la pellicule, créant une image latente ; dans le numérique, elle est chiffrée – ce n'est pas une empreinte qui est conservée et qu'il faut révéler, mais un code qui est mis en mémoire et qui doit être lu. *L'Étrange Affaire Angélica* a été rendu en partie possible par le numérique (cf. p. 3) mais, filmé en pellicule, déployant une attention minutieuse aux variations de la lumière et à la révélation d'un arrière-monde, il constitue un profond hommage à l'argentique.

Variations

Cette attention à la lumière prend plusieurs formes. Les plus manifestes sont les alternances sèches de jour et de nuit, ou d'états légèrement différents d'intensité et de couleur d'une même scène, mises en valeur par la constance des cadrages. Les symboliques du clair et de l'obscur importent moins que leurs variations cycliques. Le plan général de la rive du Douro qui revient en ponctuation au long du film est ainsi montré à divers instants de la journée : la nuit (séquences 1 et 5), le matin (séquence 4) et plus tôt à l'aube, alors que les lampadaires de la ville s'éteignent (séquence 7). De même, d'autres éléments urbains (la statue, la fontaine) sont montrés dans des conditions diurnes et nocturnes mais avec les mêmes cadrages. Un long moment de la première séquence chez Angélica est consacré, en plan fixe, au changement de l'ampoule qui éclaire le corps, avec un passage par l'obscurité. La lumière dans la chambre d'Isaac ne cesse de changer (au-delà de ses nombreuses variations diurnes, il suffit de comparer son éclairage nocturne dans les séquences 2 et 7). Justina y fait le noir, à la fin du film, comme une ultime métamorphose – le noir ne symbolise rien, il est, dans ce lieu, la suspension des cycles par disparition de la lumière.

D'autres formes de variations lumineuses, plus subtiles, ne sont pas construites par interruption (l'ampoule) ou montage (les paysages) mais se développent dans la durée de l'image. Lorsque Isaac vient photographier les ouvriers, un long plan donne le temps à la lumière du soleil d'être altérée par le passage de nuages, créant ce que les directeurs de la photographie nomment une « fausse teinte », un fort changement de contraste et de couleur qu'ils cherchent généralement à éviter. On voit les feuilles des vignes passer de la translucidité à l'opacité, le vert presque délavé devenir plus sombre, les ombres disparaître. C'est une métamorphose comparable qui atteint un bouquet dans la chambre d'Isaac, au petit matin, alors qu'il souffle devant lui la fumée d'une cigarette (séquence 5) en se demandant s'il n'a pas entrevu « l'espace absolu » où résiderait l'âme d'Angélica. Chaque volute rehausse la lumière qui émane des fleurs en même temps qu'elle les voile, donnant un accès fugace et paradoxal à leur présence. En contraste avec ces variations, la blancheur lunaire constante du fantôme d'Angélica, le monochrome bleuté de la nuit où elle flotte avec Isaac, sont d'autant plus étranges et inquiétants : en elle, comme dans le rêve fatal d'un photographe, la lumière s'est figée, la photogénie est devenue définitive.

PARALLÈLES

Fantômes de la peinture

Marc Chagall, *Au-dessus de la ville* (1918) – © Adagp, Paris 2013.



L'Étrange Affaire Angélica n'est-il pas fondé sur l'expérience d'une vision dont Oliveira a su conserver le souvenir durant presque soixante ans (cf. p. 3) ? On peut imaginer que cette persistance est l'une des raisons de la perméabilité du film aux associations d'images, comme si le temps écoulé depuis la première vision avait permis une longue et solide sédimentation d'échos et de renvois passant par différentes formes. Le film dissimule un hommage à la photographie argentique, comme nous l'avons vu, mais n'en est pas moins traversé par de nombreux souvenirs de peinture. Toute sa richesse est de savoir allier les références explicites et implicites sans imposer un appareillage culturel ou historique, ces références n'étant pas convoquées de manière illustrative et passagère mais à l'intérieur des dispositifs de mise en scène. La peinture n'est jamais seule, elle ne devient une citation effective que là où elle croise quelque chose de la photographie, du cinéma, de la littérature ou du théâtre : on a vu par exemple (cf. p. 5) comment l'allusion à des compositions d'Edvard Munch se confond avec une technique théâtrale, l'aparté, et un effet de cadrage cinématographique, l'exploitation des « seuils ». Oliveira affirme ainsi sa conviction que le cinéma partage certaines formes avec d'autres arts. Il fonde aussi par ces croisements les effets d'uchronie du film – le sentiment qu'il invente un temps historique à part, à mi-chemin du contemporain et d'une fiction intemporelle dont l'épisode autobiographique fait partie.

La référence picturale la plus explicite est celle faite à Marc Chagall lors de la séquence de l'envol d'Angélica et Isaac : les personnages flottants, corps raides, arborant un large sourire, rappellent plusieurs toiles du peintre (1887-1985) où des couples, parfois de jeunes mariés (*Les Mariés dans le ciel de Paris*, 1970), sont suspendus au-dessus de paysage et dont la plus célèbre est sans doute *Au-dessus de la ville* (1918). Mais l'onirisme désuet de cette séquence monochrome évoque aussi Méliès (*L'Antre des esprits*, 1901), opérant un lien entre l'art naïf de Chagall et l'art des attractions du magicien cinéaste, qui furent brièvement contemporains. La référence éclaire, plus largement, d'autres éléments : le bestiaire du film (les ânes, l'oiseau, le chat, le poisson rouge), qui a comme chez le peintre une face tournée vers des symboliques religieuses, et le parcours d'Isaac, qui partage avec Chagall sa condition de Juif exilé.

Si Chagall est une référence attestée par Oliveira, la séquence de l'envol a suscité d'autres rapprochements, confirmant l'ouverture des images à des significations et à des temps historiques multiples. Le critique Alain Masson favorise ainsi des références au néoclassicisme, au symbolisme et au romantisme, plus proches selon lui de l'étroit mélange de tragédie et de spiritualité, d'onirisme et d'allégorie du film : Johann Heinrich Füssli, *La Pitié* de William Blake, *La Vengeance et la Justice* de Pierre-Paul Prud'hon¹. On n'oubliera pas, par ailleurs, l'illustration du livre de José Régio par son fils Julio, où Oliveira a puisé une inspiration évidente mais qu'il ne révèle pas dans le film (cf. p. 16).

Plus implicite tout en étant extrêmement présente, la référence à la peinture de la Renaissance ne passe pas par un tableau précis, même si une intéressante lecture du film l'associe à *La Joconde* de Léonard de Vinci (cf. p. 20) en développant l'idée d'une construction allégorique générale. Mais c'est aussi l'accent mis sur la perspective et la profondeur de champ, selon des compositions parfois symétriques et des surcadrages ouvrant des *vedute*, des vues sur des paysages éloignés, qui suggère une ressemblance avec des compositions picturales des XV^e et XVI^e siècles. On peut ainsi citer, en prenant un cas parmi de nombreux possibles, une toile de Rogier van der Weyden, *Saint Luc dessinant la Vierge* (1435), où le point de fuite central fédère toute la toile de l'avant-plan jusqu'à l'extrême lointain. La chambre d'Isaac est la première boîte perspective ouvrant sur du lointain, combinant l'allusion à la peinture avec un dispositif renvoyant à la chambre noire photographique ; photographie, cinéma et peinture peuvent effectivement représenter la profondeur de la même manière, suivant des géométries perspectives identiques. Le renvoi à l'art de la Renaissance est cependant plus essentiel : il touche à la fonction symbolique sacrée que la perspective recouvrait à cette époque, telle que l'historien de l'art Erwin Panofsky l'avait définie dans l'essai *La Perspective comme forme symbolique* (1927). Selon lui, « la perspective aurait ouvert à l'art religieux une région nouvelle, celle de la *vision*, entendue, à la lettre, en son sens le plus élevé, et qui, pour prendre place dans l'âme du personnage représenté, n'en était pas moins accessible au spectateur, sous l'espèce d'une déchirure de l'espace prosaïque »² – la toile de van der Weyden en est un bon exemple. De même l'aspiration métaphysique d'Isaac, éveillée par les visions d'Angélica, est palpable à chaque cadrage, dans les fuites à l'infini que les perspectives dessinent comme des « déchirures » discrètes vers un au-delà.

1) Alain Masson, « L'Espace absolu », *Positif* n°601, mars 2011.

2) Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Flammarion, 1993.

Une allégorie du temps

L'une des subtilités de la référence du texte (ci-contre) de Jean-Philippe Tessé au tableau de Léonard de Vinci, outre qu'elle convoque une œuvre de la Renaissance (cf. p. 19), est d'affirmer, à travers la reprise d'une analyse de l'historien de l'art Daniel Arasse, la possibilité d'une lecture symbolique qui conserve une forme d'incomplétude, quelque chose qui « ne raccorde pas ». Si la grâce n'est « qu'un intervalle dans le chaos », c'est d'abord l'idée d'intervalle que l'on retient, qui s'accorde exactement à la manière dont le film écarte ses séquences, laisse Isaac sur des seuils, invente un montage dans le plan entre les photographies d'Angélica et celles des ouvriers parce qu'on peut ainsi voir, en même temps que leur rapprochement, le noir qui les maintient séparées.

L'idée d'une « allégorie du temps » à caractère cyclique pourra être discutée en classe, en dressant, à partir d'une lecture du texte critique, la liste des symboles et des situations qui la soutiennent. Cette allégorie est sans doute contestable et marque la limite de l'interprétation : on peut aussi décrire le film comme la tragédie d'un solitaire à qui le retour parmi les hommes est interdit, filant sur la ligne de sa folie à la poursuite d'un fantôme qui n'est que le fruit de ses délires et de son art. La terrible différence entre *La Joconde* et *Angélica* reste donc, tout simplement, la mort.

CRITIQUE

Une nouvelle Joconde

Devant les énigmes irrésolues et les symboles déconnectés de *L'Étrange Affaire Angélica*, la tentation est grande de proposer une interprétation, lire les signes, relier et décrypter les références. La dernière partie de la critique de Jean-Philippe Tessé, intitulée « Une nouvelle Joconde », cède à la tentation en empruntant un détour complexe, élégamment simplifié par le caractère universel de l'image qu'il convoque. Il s'agit en effet d'aborder le film à la manière d'une allégorie, mais à travers la lecture d'une autre, celle du tableau de Léonard de Vinci, auquel des références seraient dispersées dans les paysages et les personnages. On évoquait plus haut (cf. p. 10 et 14) la manière dont le film maintient séparées ses composantes symboliques, laissant à Isaac, au fil de son parcours, et au spectateur, au fil de sa vision, la liberté éventuelle de les recomposer. La référence à *La Joconde* suggère que cette recomposition pourrait révéler une autre image, une « nouvelle Joconde » donc, dissimulée dans l'écheveau des plans dont elle donnerait la clé.

« Dans un bel article qu'il lui a consacré, Daniel Arasse démystifie le sourire de *La Joconde*. Si Mona Lisa sourit, explique-t-il, c'est simplement parce que cette femme est heureuse, comblée, jeune mère de deux garçons dont le mari vient d'acquiescer une nouvelle maison et qui s'offre un portrait de sa femme par le plus grand peintre de son temps. Portrait qu'il ne posséda jamais, car Léonard ne lui donna pas. Il le garda pour lui. Pourquoi ? Parce que *La Joconde* n'est pas seulement un portrait : c'est une méditation sur le temps et sur le caractère éphémère de la grâce. Cela se lit dans le paysage derrière Mona Lisa, poursuit Arasse, un paysage dénué de traces humaines (sinon un pont qui suppose une rivière, c'est-à-dire un symbole évident du temps) dont les deux parties, la droite et la gauche, ne raccordent pas : élevé à la droite du tableau (vers où tend le sourire), beaucoup plus bas à gauche. C'est donc le sourire qui fait le lien entre les deux parties de ce paysage chaotique et dessine une perpétuité : le chaos, la grâce, le chaos – le temps est un cycle et la grâce éphémère, le temps d'un sourire. Qu'est-ce que *La Joconde* ? Le portrait d'une jeune femme



Epicentre Films/Coll. Cahiers du cinéma.

au sourire énigmatique et obsédant, dont le lien avec le paysage devant lequel elle pose forme une allégorie du temps. Et que voit-on dans la chambre d'Isaac ? La même chose : le portrait (photographique) d'une jeune et belle femme au sourire énigmatique, devant un paysage où l'on retrouve un fleuve (qui suppose un pont) et qui évoque le passage du temps via ces travailleurs surgis du passé, avec leurs pioches anachroniques. Une nouvelle Joconde.

Ainsi *L'Étrange Affaire Angélica* est-il une méditation, non sur la mort ou sur l'amour, mais sur le temps, un temps cyclique, en attente d'un retour, qui invite à aimer le destin, et par-dessus tout à chérir la grâce, qui n'est qu'un intervalle dans le chaos. [...] [Ce qui attire Isaac] au fond dans le sourire angélique de la morte, ce n'est pas tant sa beauté ensorcelante qui lui fait franchir la ligne et rejoindre à la fin le pays des fantômes que le secret qu'elle donne à lire sur ses lèvres et qui est la formule d'une spiritualité que porte aujourd'hui Oliveira, cinéaste centenaire qui en terminant son film par le noir, les volets qui se ferment, comme le cache qui recouvre l'objectif d'un appareil photo ou d'une caméra, nous dit simplement que pour lui la mort n'est pas une fin mais un passage, un moment, un état, dans un monde en mouvement qui va et vient. On ne peut s'empêcher de penser au dernier plan du dernier film de Joao César Monteiro qui s'appelait justement *Va et vient* (2003) : un œil grand ouvert, un globe qui contient tout l'univers – l'homme et sa circonstance. Le monde pour Oliveira va et vient, de l'harmonie au chaos, du chaos à la grâce, du travail au repos, du visible à l'invisible, de la matière à l'esprit, de l'esprit à la matière, du sourire des morts au visage grimaçant sous l'effort des vivants qui creusent la terre, un monde où le temps ne s'arrête jamais, même pour un cinéaste centenaire qui, parce qu'il se réclame de ce monde-là, de ce temps-là, circulaire, infini, aimable, filme sa propre mort comme une nuit blanche et comme une aube noire. »

Jean-Philippe Tessé, « Une nouvelle Joconde », *Cahiers du cinéma* n°665, mars 2011.

À CONSULTER



Filmographie

Œuvres de Manoel de Oliveira

La quasi-totalité des films de Manoel de Oliveira ont fait l'objet d'éditions DVD portugaises, françaises ou étrangères, mais souvent épuisées pour les plus anciennes.

Gebo et l'ombre, DVD, Épicentre Films, 2013.
L'Étrange Affaire Angélica, DVD, Épicentre Films, 2012.
Le Soulier de satin, 3 DVD, La Vie est belle, 2012
Singularités d'une jeune fille blonde, DVD, Arcades Vidéo, 2010.
Christophe Colomb, l'énigme, DVD, Épicentre Films, 2009.
Le Miroir magique, DVD, Les Films du Paradoxe, 2009.
Belle toujours, DVD, Les Films du Paradoxe, 2008.
Un film parlé, DVD, Gémini Vidéo, 2005
La Lettre, DVD, Aventi, 2002.

Quelques cas de spectrophilie cinématographique

Joseph Mankiewicz, *L'Aventure de Mme Muir*, DVD, 20th Century Fox, 2003.
William Dieterle, *Portrait of Jennie*, DVD, Fremantle Home Entertainment, 2001.
Albert Lewin, *Pandora*, DVD, Films sans Frontières, 2012.
Alfred Hitchcock, *Sueurs froides*, DVD, Universal

Pictures, 2009.
Ingmar Bergman, *L'Heure du loup*, DVD, Aventi, 2010.
David Lynch, *Mulholland Drive*, DVD, StudioCanal, 2004.
Jonathan Glazer, *Birth*, DVD, Metropolitan Vidéo, 2007.
Tim Burton, *Les Noces funèbres*, Warner Bros, 2006.
Philippe Garrel, *La Frontière de l'aube*, DVD, MK2, 2009.

Bibliographie

Documents autour du film

Manoel de Oliveira, *Angélica* (scénario de 1954), Dis Voir, 1998.
Mathias Lavin, *Manoel de Oliveira, L'Étrange Affaire Angélica*, Scéren (CNDP-CRDP), collection « arts au singulier – Cinéma », 2013.
Dossier de presse, Épicentre Films, 2010 : http://www.epicentrefilms.com/fichier/92/dossier_de_presse.pdf

Articles de périodiques

Jean-Philippe Tessé, « Une nouvelle Joconde », *Cahiers du cinéma* n°665, mars 2011.
Mathias Lavin, « Oliveira en son royaume », *Cahiers du cinéma* n°665, mars 2011.
Alain Masson, « L'Espace absolu », *Positif* n°601, mars 2011.

Marcos Uzal, « Nouvelles de l'au-delà », *Trafic* n°78, été 2011.

Textes de Manoel de Oliveira

« Le Lieu du cinéma », *Trafic* n°20, automne-hiver 1996.
« Le Vieux Débat littérature-cinéma », *Trafic* n°34, été 2000.
« Une idée de cinéma – une lettre de Manoel de Oliveira à Gilles Deleuze », *Le Magazine littéraire* n°406, février 2002.
« Repenser le cinéma », *Trafic* n°50, été 2004.

Essais sur Manoel de Oliveira

Antoine de Baecque et Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Cahiers du cinéma, 1996.
Mathias Lavin, *La Parole et le Lieu : le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Presses universitaires de Rennes, 2008.
Michel Estève, Jean A. Gili (dir.), *Etudes cinématographiques* n°70, « Manoel de Oliveira », Lettres modernes Minard, 2006.
Yann Lardeau, Philippe Tancelin et Jacques Parsi, *Manoel de Oliveira*, Dis Voir, 1988.

Sitographie

Guillaume Bourgois, « Out on Highway 61 », *Independencia*, 23 mars 2011 : <http://www.independencia.fr/revue/spip.php?article198>
Gérard Lefort, « Angélica, souriez, vous êtes morte », *Liberation Next*, 16 mars 2011 : <http://next.liberation.fr/cinema/01012325766-angelica-souriez-vous-etes-morte>
Anne de Boissieu, Dossier sur *Val Abraham*, *CNDP.fr - Mag Film* : <http://www.cndp.fr/mag-film/films/val-abraham/le-film.html>

www.site-image.eu

Transmettre le cinéma

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Au bout de la vision

Voilà qu'un appareil photographique fait naître un fantôme. Et ce fantôme, obsédant celui qui a pris la photographie, l'emmène loin, au bout d'une réflexion essentielle qui est aussi un chemin vers une zone indistincte entre la vie et la mort, dans un temps suspendu et un « espace absolu ». En vérité, Isaac tombe moins amoureux de la belle Angélica que de ses portraits et ce sont ces images – leur beauté, leurs rapports au mouvement et à l'immobilité, leurs montages – qui le plongent dans un abyme de pensée dont il ne sortira plus. Le film de Manoel de Oliveira est donc autant un conte fantastique qu'une méditation douce sur les puissances de l'art. Tout comme le cinéaste centenaire a longuement attendu pour mettre en scène une vision qu'il avait eue plus d'un demi-siècle auparavant, l'énigme au cœur de *L'Étrange Affaire Angélica* réclame patience et attention pour déployer ses richesses incomparables. Ce qu'Isaac incarne aussi, c'est ce profond amour de l'image que toute réception d'un film met à l'épreuve.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro *Scénario, réalisation et production* de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du Festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Cyril Béghin est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il écrit également pour plusieurs revues (notamment *Vertigo*), catalogues (dont ceux du festival « Théâtres au cinéma » de Bobigny) et ouvrages collectifs sur le cinéma. Il contribue depuis 2001 au dispositif Lycéens et apprentis au cinéma, rédigeant, entre autres, les dossiers consacrés à *Gare centrale*, *Kairo*, *Pickpocket* et *Tous les autres s'appellent Ali*.

CAHIERS
DU
CINÉMA



CNC