



HAL
open science

De Fanny Owen de Agustina Bessa-Luís à Francisca de Manoel de Oliveira

Nazaré Torrão

► **To cite this version:**

Nazaré Torrão. De Fanny Owen de Agustina Bessa-Luís à Francisca de Manoel de Oliveira. Écriture cinématographique et genres littéraires dans les pays lusophones, Oct 2012, Clermont-Ferrand, France. halshs-00828245

HAL Id: halshs-00828245

<https://shs.hal.science/halshs-00828245>

Submitted on 30 May 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Avertissement

Cet article peut être consulté et reproduit sur un support papier ou numérique sous réserve qu'il soit strictement réservé à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique, excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra mentionner obligatoirement le nom de l'auteur, du laboratoire, du séminaire de recherche, ainsi que l'adresse du site. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable.

De *Fanny Owen* de Agustina Bessa-Luís à *Francisca* de Manoel de Oliveira

Nazaré Torrão

Université de Genève

« *Le mystère de Fanny (...) Quand le temps aura passé, peut-être sera-t-il devenu matière féconde. Il ne nous appartient pas, à nous, de le pénétrer* »¹

Le mystère de la véritable histoire de Francisca Owen Pinto de Magalhães (1830-1854) a été une matière féconde pour l'art. Cette citation du roman qui lui est dédié est une référence aux œuvres qui l'ont choisi comme sujet. Parmi elles, les plus achevées sont, sans doute, le roman même d'où l'affirmation est prise, *Fanny Owen*, d'Agustina Bessa-Luís et le film *Francisca* de Manoel de Oliveira. Les deux auteurs se sont penchés sur ce mystère pour essayer : le cinéaste, de fixer à travers l'art la mémoire de la vie ; l'écrivain, pour creuser un peu plus l'idée centrale de son œuvre – les rapports de désirs et de pouvoir qui gouvernent les relations humaines.

Fanny Owen, adapté au cinéma sous le nom de *Francisca* marque le début de la fructueuse collaboration entre Manoel de Oliveira et l'écrivain Agustina Bessa-Luís. Deux auteurs d'une modernité radicale, teintée de romantisme, celle d'Agustina, d'humanisme et de retour aux sources pour lutter contre la

¹ Bessa-Luís (1987), p. 270.

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

fatigue du cinéma, celle d'Oliveira. Tous les deux très préoccupés par les processus créatifs de leur art respectif, mais aussi sur les forces obscures qui guident les êtres humains dans leurs choix de vie.

Manoel de Oliveira avait déjà fait trois films sur l'impossibilité d'aimer : *Le passé et le présent* (1971), *Benilde, ou la Vierge-Mère* (1975), *Amour de Perdition* (1981)². Ces trois œuvres mettent en scène des intrigues où l'amour et la mort se croisent. Dans le premier cas, l'amour n'est possible qu'après la mort (Vanda, protagoniste de *Le Passé et le Présent*, n'aime ses maris successifs qu'une fois devenue veuve). Dans le deuxième cas, la protagoniste, Benilde, est tombée enceinte et on ne lui connaît aucun amant, elle affirme être enceinte par la grâce de l'Esprit Saint. D'autres explications sur son état sont données, chaque personnage de son entourage présente une différence. Le film prend le parti de ne pas prendre parti : on ne saura pas ce qu'il en est, car Benilde meurt, toujours aimée par son fiancé, qui croit en sa version des choses. Le troisième film est l'adaptation de la nouvelle homonyme, de Camilo Castelo Branco, *Amour de Perdition*, mettant en scène les amours impossibles de Simão et Teresa, victimes de la haine entre leurs familles, les Roméo et Juliette portugais ! Simão et Teresa meurent parce que la société les empêche de s'aimer et Mariana (troisième protagoniste de l'intrigue, fille du peuple qui développe une passion dévorante pour Simão, dont elle s'occupe à la demande de son père) meurt aussi, car celui-ci ne peut pas correspondre à son amour. Le cinéaste était donc sur une série d'œuvres où l'impossibilité d'atteindre l'amour absolu était la thématique et il connaissait une histoire, vraie, fantastique, qui témoignait d'une autre sorte d'impossibilité d'aimer – il ne s'agissait pas des barrières imposées par la société, ni d'un traumatisme psychologique, de l'esprit religieux ou de la folie, mais la cause de l'impossibilité d'aimer était venue des pulsions destructrices qui ont fait que les amants interposaient eux-mêmes des obstacles à leur amour. C'est l'histoire de Francisca Owen Pinto de Magalhães et de José Augusto Pinto de Magalhães, dans laquelle l'écrivain Camilo Castelo Branco (1825-1890) a constitué le troisième élément d'un triangle amoureux peu banal. Manoel de Oliveira a eu connaissance des ébauches de script qu'Agustina Bessa-Luís avait fait sur cette histoire. Ce projet ne s'est pas réalisé et Manoel de Oliveira a demandé à Agustina les dialogues pour un film sur cette tragédie amoureuse. De cette commande est né le roman, qui sera adapté par Oliveira, constituant le quatrième long-métrage de sa tétralogie des amours frustrés.

2 O Passado e o Presente, Benilde ou a Virgem Mãe et Amor de Perdição.

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

Manoel de Oliveira et Agustina s'intéressent tous les deux depuis longtemps à l'œuvre de Camilo et à sa vie tumultueuse, aussi romantique que celles des personnages de ses romans. La première œuvre de Manoel de Oliveira qui fait une référence à l'écrivain romantique est le documentaire *Famalicão*, de 1939, où l'on voit la maison où Camilo Castelo Branco s'est suicidé. En 1978, il adapte sa nouvelle *Amor de Perdição* et, après le film *Francisca* où Camilo est un des personnages, il réalise encore *Le jour du désespoir*³, en 1992, sur le suicide de l'auteur. Agustina Bessa-Luís étudiait depuis longtemps l'œuvre du grand romancier et elle est influencée par son style, étant d'ailleurs considérée elle-même par plusieurs critiques comme néo-romantique, mais c'est seulement à partir de la parution de *Fanny Owen* qu'elle publie d'autres œuvres sur l'auteur : en 1981 - *Camilo e as Circunstâncias*, en 2008 – *Camilo : Génio e Figura*, recueil d'articles et de pièces de théâtre sur l'écrivain.

Les amours tragiques de Francisca Owen et de José Augusto Pinto de Magalhães, avaient déjà été pris comme sujet littéraire, tout d'abord par Camilo lui-même qui en fait une référence directe dans *Vinte Horas de Liteira* et en *Duas Horas de Leitura*, racontant dans ce dernier ouvrage la rencontre initiale et indiquant la fin fatale, mais laissant pour plus tard le récit de la tragédie de leurs vies ; il y fait allusion indirectement dans *As Memórias de Guilherme do Amaral* et dans *Um Homem de Brios*. Et, neuf ans après les faits, il raconte l'histoire complète, selon son point de vue, dans *No Bom Jesus do Monte*. Plusieurs biographies de Camilo se réfèrent aussi à l'histoire et António Reis Ribeiro lui dédie un livre – *O Drama Estranho de Fanny Owen e Camilo*. Les cahiers intimes de Fanny Owen et de José Augusto ont été publiés en 1964, dans une édition de la mairie de Vila Nova de Famalicão, dans le volume *A Casa Assombrada de S. Miguel de Seide*. Cet intérêt n'est pas étonnant, car l'histoire, même dans le contexte romantique qui l'a généré, a fait beaucoup parler d'elle. Dans son roman, Agustina les utilise comme sources de différentes manières⁴ : en s'inspirant de l'esprit de l'époque et du caractère des personnes réelles, en prenant les mots des cahiers intimes ou des œuvres de Camilo Castelo Branco pour les mettre dans la bouche de ses personnages, en citant des extraits. Mais surtout l'auteur adopte une vision romantique du monde, jouant avec le genre « pastiche » d'une manière si habile que le lecteur ne sait plus où est la frontière entre la vision de l'époque et celle de l'auteur en ce qui concerne les thématiques de la Nature, des forces telluriques et du magnétisme universel.

3 O Dia do Desespero.

4 Elle en fait référence dans la préface.

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

Je vais vous esquisser dans les grandes lignes l'intrigue présentée par le roman et par le film.

José Augusto, un jeune et élégant propriétaire du Douro, âme étrange et passionnée, qui connaît par cœur l'œuvre de Byron, a connu deux sœurs d'origine anglaise dans un bal masqué et il en a été vivement impressionné. Il a commencé à échanger des lettres avec Maria, la plus âgée, la plus belle, mais aussi la plus superficielle. José Augusto ne s'intéresse pas beaucoup à elle, jusqu'à ce qu'il reçoive une lettre un peu différente des précédentes (nous saurons plus tard que celle-ci avait été écrite par la sœur de Maria, Fanny). Camilo les connaît à son tour, dans un autre bal, à Porto. José Augusto commence à fréquenter la maison des Owen, à Vilar do Paraíso, et il fait la cour à Maria, tout en accordant beaucoup d'attention à Fanny. Camilo veut s'introduire au « Paradis » et s'aperçoit que Fanny aime José Augusto et que Maria n'éprouve pas un sentiment assez profond pour son ami. Il découvre aussi que José Augusto aime les deux sœurs, sans pouvoir, ou même vouloir, se décider pour une des deux. La présence de Camilo et la correspondance qu'il échange avec Fanny ne plaisent donc pas à José Augusto et Camilo, troublé par cette situation compliquée s'éloigne. Quand les amis se retrouvent à nouveau, la situation avait changé : José Augusto, subissant la pression de la famille pour « prendre une décision » – c'est-à-dire demander la main de Maria – est parti. Plus tard, il avouera son amour à Fanny, dans une lettre et comme leur situation n'est pas facile à résoudre, la sienne parce qu'il avait fait la cour à la sœur et voudrait maintenant demander la main de l'autre, celle de Fanny à cause de la jalousie de Maria et de l'incompréhension de sa famille, il décide de l'enlever pour se marier dans sa propriété du Douro. Ce qu'ils font, malgré la désapprobation de Camilo, qui essaye de les persuader de renoncer à ce projet. Pour se venger, Camilo fait parvenir à José Augusto des lettres que Fanny lui avait écrites, dans lesquelles elle se plaignait de la solitude de son âme, ceci à un moment où José Augusto lui avait déjà parlé de son amour. Ces lettres ont comme conséquence le désastre final : José Augusto a maintenu sa parole (il avait déjà enlevé Fanny) et il s'est marié, mais il décide qu'il ne peut plus l'aimer et par conséquent leur vie intime de couple est réduite à néant. Fanny en est tombée malade et en est morte ; José Augusto est décédé trois mois après.

Dans son récit de la tragédie, Camilo Castelo Branco affirme que les lettres étaient adressées à un espagnol, Fuentes, et qu'il les avait demandées lui-même et obtenues. Il indique encore que celles-ci étaient gardées par la femme de l'homme en question, preuve de l'innocence de ces lettres et donc de Fanny. Mais il ne nie pas que les lettres avaient été écrites à une époque où José Augusto et Fanny s'étaient déjà déclaré leur amour, ce qui aurait pu blesser José Augusto, ni le fait qu'il les lui avait fait parvenir à sa demande.

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

D'une manière ou d'une autre, il s'agit d'une histoire typique du romantisme. Tous les topiques du roman de ce courant sont présents : l'amour passion, le roman épistolaire, les cahiers intimes des personnages où chacun expose le torrent de ses sentiments, les bals où naissent les passions violentes, aussi terribles qu'inattendues ou surprenantes, l'enlèvement de la demoiselle pendant la nuit, la femme-ange, la femme-démon, la femme-enfant, la communication des êtres avec la nature, le goût de la souffrance, l'amour qui se termine par la mort. Tous les personnages sont mystérieux, démesurés dans leurs sentiments, ne se conformant pas aux règles de la société et se laissant conduire par leurs passions « funestes »⁵.

Comment transposer cette histoire romantique dans des œuvres artistiques contemporaines ? Cette question sera le thème de ma présentation, analysant les différences des représentations romanesque et cinématographique. Le noyau de l'intérêt qui a guidé les deux artistes dans leurs représentations a été les pulsions souterraines et incontrôlables qui guident par moment les êtres humains dans leurs décisions et l'art de les représenter, cette « rivalité du monde réel et de la représentation » dont parlait Gide dans *Les Faux Monnayeurs*.

Manoel de Oliveira en interview à Ana Sousa Dias dit⁶:

« Le philosophe portugais Espinosa, qui était juif et s'est enfui en Hollande, disait: 'Nous nous supposons libres parce que nous ignorons les forces obscures qui nous poussent'. Je trouve que ceci est très beau et très juste. Nous sommes poussés par des forces obscures, nous ne sommes pas complètement maîtres de nous-mêmes »⁷.

Albérès dit dans son *Histoire du Roman Moderne* que le roman « est un exercice littéraire où l'on se sert d'un récit pour exprimer autre chose »⁸. Ce qu'Agustina Bessa-Luís veut exprimer dans ses différentes nuances ne change pas d'œuvre en œuvre. Elle dit :

« L'écrivain, depuis son début, doit obéir à une idée, qui est la même tout au long de sa vie. Il ne s'en détourne pas d'un seul pas ; elle le tyrannise et l'oblige à essayer toujours l'art de l'exprimer, chaque fois plus calibrée par sa propre conscience et plus instituée dans son style. »⁹

⁵ L'adjectif est celui qui est employé dans le roman et dans le film, mais il est caractéristique de l'esprit de l'époque romantique; Camilo Castelo Branco a publié en 1862 *Estrelas Funestas*.

⁶ Les citations d'articles ou romans portugais ont été faites par moi, à l'exception de celles de *Fanny Owen*, dont il existe une traduction française, publiée par Actes Sud.

⁷ Oliveira, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/05.020/3322>. « O filósofo português Espinosa, que era judeu e fugiu para a Holanda, dizia: 'Nós supomo-nos livres porque ignoramos as forças obscuras que nos impelem'. Eu acho que isto é muitíssimo bonito e muito certo. Nós somos impelidos por forças obscuras, não somos totalmente senhores de nós próprios.»

⁸ Albérès (1971), p. 442.

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

Et l'idée qui guide tous ses romans est la complexité des relations humaines. Elle en a même écrit une trilogie, dont le titre principal est *As Relações Humanas (Os Quatro Rios ; A Dança das Espadas ; Canção diante de uma porta fechada*¹⁰), mais elles sont le sujet principal de toutes ses œuvres, où s'affrontent des personnalités, à travers des jeux de pouvoir, motivées toujours par le souhait de dominer l'Autre, plutôt que par le don à l'Autre : « Je veux te vaincre, José Augusto. Te posséder, te voler à tous et à toi-même. A ton génie... A ton génie... »¹¹ dit Fanny Owen à son mari. *Fanny Owen* s'apparente plus à un traité sur les passions, titre d'œuvre d'ailleurs mentionné dans l'intrigue, qui aurait été publiée en 1775, et attribué à un auteur anonyme. Dans le style de boutades et d'aphorismes, qui est celui d'Agustina Bessa-Luís, les affirmations les plus diverses sur les passions humaines se suivent les unes aux autres :

« (...) et que peu d'hommes restent indifférents en découvrant cette supériorité chez un autre. Cela les humilie au point qu'ils en oublient l'objet de leur passion, pour ne plus penser qu'à la manière de détruire un rival. »¹²

L'envie est le sentiment central de cette tragédie, plus que l'amour.

Manoel de Oliveira était parti sur l'idée de l'incapacité d'aimer et sur les forces destructrices de la frustration amoureuse, aussi bien que sur les forces obscures qui guident l'être humain. L'histoire qu'il avait choisie le sert parfaitement pour travailler cette thématique tout comme le livre d'Agustina, mais la première tâche de celui qui adapte est de décider quels sont les aspects de l'œuvre à utiliser, ceux à laisser de côté, ceux à mettre en évidence et ceux à traiter partiellement. L'intrigue racontée par le roman et par le film est la même dans les grandes lignes, mais il y a des points divergents. Différentes approches du roman sur les forces destructrices qui guident les êtres humains, Manoel de Oliveira choisit de privilégier, au niveau de l'intrigue, l'envie érotique¹³ et, à un niveau symbolique et esthétique, seront choisies deux thématiques exploitées aussi par le roman d'Agustina, le magnétisme primordial de la nature et l'amour luciférien.

⁹ Bessa-Luís (1979) « O escritor, desde os seus começos, tem que obedecer a uma ideia, que é a mesma pela vida fora. Não se desvia dela nem um passo; ela tiraniza-o, e obriga-o a tentar sempre a arte de a exprimir, cada vez mais calibrada pela sua própria consciência e mais instituída no seu estilo. » (Agustina Bessa-Luís, *Voz Portucalense*, 21.6.79)

¹⁰ Ces romans ne sont pas traduits en français.

¹¹ Bessa-Luís (1987), 250. « Eu quero vencer-te José Augusto. Possuir-te, roubar-te a todos e a ti próprio. Ao teu génio... ao teu génio... », (Bessa-Luís (1988), p. 201.

¹² Bessa-Luís (1987), p. 150. « (...) há poucos homens que fiquem indiferentes a esta superioridade num outro . Isto humilha-os a ponto de ignorarem o objecto da sua paixão e só pensarem na maneira de destruir um rival. », Bessa-Luís (1979), p. 119-129.

¹³ Dans le sens des termes utilisés par René Girard, dans *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*.

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

Commençons par voir les divergences par rapport à l'intrigue. Agustina Bessa-Luís plus que raconter une histoire, présente un éventail de possibilités sur différents points de son déroulement : 1. Fanny et José Augusto n'auraient pas de vie de couple comme l'affirme Camilo OU Le mariage a été accompli, car si ce n'était pas le cas, José Augusto ne demanderait pas l'autopsie, qui pourrait mettre en évidence son manquement aux devoirs de mari. 2. Il trahissait Fanny avec sa sœur après le mariage OU Il la trahissait avec Raquel, une ancienne maîtresse OU Tout était le fruit de l'imagination débordante de Fanny. 3. Fanny aurait eu un amant avant le mariage avec José Augusto OU Fanny est morte vierge (le lecteur sent que celle-ci n'est pas la solution privilégiée, mais il ne peut pas l'écarter de manière sûre non plus). Celle-ci est la version de Camilo, qui assume dans son récit *No Bom Jesus do Monte*, avoir demandé au médecin qui la suivait de le vérifier. 4. Fanny est la victime innocente de la vanité de José Augusto et de Camilo OU Fanny est celle qui manipule les rapports entre les trois¹⁴.

Face à ceci, Manoel de Oliveira pourrait soit présenter lui aussi différentes possibilités et laisser au spectateur le choix, comme il l'avait fait avec *Benilde ou la Vierge-Mère* ou prendre parti par rapport à l'histoire et aux personnages. Il choisira, cette fois-ci, cette dernière option : le spectateur aura la sensation que José Augusto décide cruellement depuis le début de provoquer l'amour de Fanny pour le lui retirer après et la transformer en martyr ! La scène avec la tirade de José Augusto est assez impressionnante et le spectateur en est marqué :

« — Suis-je, par hasard, un infirme? Me crois-tu incapable d'aimer Fanny ? Eh bien ! Je vais éveiller en elle un amour immense; un amour désapprouvé par moi-même, et excité par ma propre sévérité. Promettre, soumettre, donner espoir... Alimenter le désir pour étudier les conséquences de l'insatisfaction. Lui effleurer le front d'un baiser et passer ensuite sans la toucher, en la fixant d'un regard profond et austère. Semer des illusions et récolter la honte, l'humiliation et le remord. Produire un ange dans la plénitude du martyre. »¹⁵

¹⁴ Bessa-Luís (1987), p. 241 « Tous deux avaient admis peu à peu que la jeune femme, loin de faire partie du chœur des anges asexués et factices qui peuplaient le langage des habitués du café Guichard, était réelle et redoutable ». « Aos poucos tinham admitido que, longe de Fanny poder ser incluída nos coros dos anjos assexuados, de papelão, que povoavam a linguagem dos evadidos do café Guichard, ela era realmente uma mulher temível. », Bessa-Luís (1988), p.194.

¹⁵Bessa-Luís (1987), p. 127. « Sou, por acaso, um aleijão ? Achas que não posso amar Fanny? Pois vou despertar nela um amor imenso; um amor reprovado por mim, exaltado pela minha própria severidade. Prometer, submeter, dar esperança... Alimentar o desejo para estudar as consequências da insaciedade. Roçar-lhe a testa com um beijo e depois passar sem lhe tocar, fixando-a com um olhar profundo e austero. Semear ilusões e recolher vergonha, humilhação e culpa. Produzir um anjo na plenitude do martírio. » Bessa-Luís (1988), p. 102.

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

Dans la version d'Oliveira Fanny ne serait pas coupable, ses lettres seraient innocentes : le pire que Fanny y aurait écrit serait d'être incomprise par José Augusto. Dans cette version Fanny meurt vierge. C'est la jalousie des deux hommes qui aurait provoqué le martyr de Fanny : José Augusto se serait décidé à l'aimer quand il avait soupçonné que Camilo et Fanny s'écrivaient ; Camilo lui aurait rendu les lettres fatales parce que José Augusto pourrait avoir Fanny. Oliveira suit le texte d'Agustina Bessa-Luís, transposant textuellement des parties entières, créant des dialogues avec des parties de la voix du narrateur, mais il s'identifie entièrement à l'esprit de la version de Camilo (celle qui voit Fanny innocente et José Augusto comme un bourreau) plutôt qu'à celui des différentes hypothèses d'Agustina. Manoel de Oliveira raconte une histoire, avec une ligne narrative claire, Agustina Bessa-Luís mène une enquête, sans réussir à obtenir une conclusion. Elle commente ses sources :

« N'acceptons pas aveuglément ce que raconte Camilo une fois la tragédie consommée. A ce moment-là, il cherchait surtout à se dégager du poids des calomnies qu'il avait pu mériter. »¹⁶

« Personne ne pouvait donc confirmer cette révélation, qui repose sur la seule affirmation de Camilo en tant que biographe son ami José Augusto. 'J'ai été ingrat... mais sans infamie.' Cependant tout le récit No Bom Jesus do Monte est une infamie ! Des infamies également les romans As memórias de Guilherme do Amaral et Um homem de brios... La seule dignité du sentiment qui tourne à la vengeance est dans la souffrance qu'il voile. »¹⁷

La voix narrative compare les sources et les met en perspective, relevant les contradictions et montrant l'évolution des sentiments :

« Je ne l'aime pas de la même façon, écrit Fanny dans son journal, en lui, j'aurais voulu voir un frère.' Elle ne nourrissait pas les mêmes espérances que sa sœur Maria, elle ne voyait pas en José Augusto l'homme de sa couche, le père de sa descendance. 'Qu'il ne connaisse personne que moi !' Il y a là un désir frénétique de le soustraire à tout contact extérieur, de le détourner des influences et des intérêts qui lui occupaient le cœur. Il y a surtout l'idée fixe de l'isoler. Mais elle ne l'aime pas. 'Je t'ai parlé de mon Étoile ! Mais toi, dans ton étoile, qui vois-tu, qui ?' Demande Fanny. 'Je ne t'ai pas envié, car auprès de

¹⁶ Bessa-Luís (1987), p. 223. « Não vamos acreditar piamente no que Camilo conta depois da tragédia consumada. Nessa altura ele queria sobretudo descarregar de cima dos ombros uma boa parte de calúnia que acabara por merecer. » Bessa-Luís (1988), p. 179.

¹⁷ Bessa-Luís (1987), p. 253-254. « Ninguém podia infirmar essa confiança que ficou dependente do depoimento de Camilo, como biógrafo do seu amigo José Augusto. "Fui ingrato... mas sem infâmia." Todo o relato de "No Bom Jesus do Monte" é uma infâmia; são infâmias os romances *As memórias de Guilherme do Amaral* e *Um homem de brios*. Os sentimentos que se tornam vingança são dignos só pelos sofrimentos que ocultam. » Bessa-Luís (1988), p. 203-204.

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

Beatrice, se tenait un ange qui un jour, peut-être, habitera la même étoile...’ dit Camilo. Serpents qui s’entrelacent et se combattent sans pouvoir défaire leurs nœuds étouffants. »¹⁸

L’écrivain et le cinéaste évoquent tous les deux un mystère dans la vie de Fanny qui l’aurait fait souffrir jusqu’à un point où la mort s’ensuit. Cette idée du mystère autour de Fanny est déjà présente dans les textes de Camilo. Mais le mystère évoqué par Camilo dans son œuvre est celui des rapports entre les époux – ont-ils une vie de couple ou non et si ce n’est pas le cas, quelle en est la raison ? Le mystère de Fanny est décrit par Agustina à deux niveaux : le premier, plus concret, est évoqué vers la fin du roman, quand le lecteur croit déjà connaître tous les faits de l’histoire du triangle amoureux, alors surgit un nouvel élément – un ancien amour dont Fanny aurait détourné la force destructrice vers la relation avec José Augusto : « Fanny a aimé quelqu’un qui n’était pas José Augusto ; en transférant sur ce dernier son amour, elle l’a touché de façon si accaparante qu’il était impossible pour lui de se dérober. »¹⁹. Par ailleurs, le narrateur du roman s’interroge sur le contenu des pages arrachées au cahier intime de Fanny peu de temps avant sa mort. Ces pages cacheraient à tout jamais le mystère de Fanny. Mais Fanny est aussi mystérieuse par son caractère excessif et incompréhensible aux yeux des autres personnages. Cette dimension du personnage est aussi abordée par le cinéaste.

Dans le film de Manoel de Oliveira, José Augusto demande à Fanny quel est le mystère qui la fait tant souffrir. La question correspond au moment du roman où José Augusto découvre qu’il manque des pages au cahier intime de son épouse, mais ce fait n’est pas évoqué dans le film ; alors, face à la question de José Augusto, le spectateur a deux réponses possibles à des niveaux de lecture différents : la première est que José Augusto est un monstre, car ce qui la fait souffrir c’est en premier lieu son refus de l’aimer comme un amant, la considérant seulement comme une amie ou une sœur. C’est la version de Camilo qu’Oliveira partage aussi. L’autre réponse pointerait plus sur l’ensemble de l’œuvre : interroger l’énigme du personnage,

¹⁸Bessa-Luís (1987), p. 237. « ‘Eu não amo da mesma maneira – diz Fanny no seu diário –, quisera nele um irmão.’ Não alimentava as mesmas esperanças que sua irmã Maria, não queria nele o homem do seu leito, o pai da sua descendência. ‘Que a ninguém mais conhecesse senão a mim!’ Há um frenético desejo de excluir José Augusto de todo o contacto exterior, de o arredar de influências e de interesses que actuavam no coração dele. Há sobretudo um propósito de o isolar; mas não o ama... ‘Falei-te na minha Estrela! Mas tu vês nessa estrela, quem?’ diz Fanny. ‘Não te invejei, porque ao pé de Beatriz estava um anjo, que há-de um dia, talvez habitar a mesma estrela...’ – diz Camilo. Serpentes que se entrelaçam e combatem sem poderem desfazer os nós enganadores. » Bessa-Luís (1988), p. 190.

¹⁹ Bessa-Luís (1987), p. 254. « Amou alguém que não foi José Augusto, e atingiu-o com a transferência do amor de maneira tão absorvente que ele não teve maneira de escapar : » Bessa-Luís (1988), p. 204.

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

comme il le fait dans tous ses grands films : *Benilde*, *Francisca*, *Val Abraham*²⁰, l'énigme de l'Homme. Curiosité humaniste, comme le dit Mathias Lavin dans son œuvre sur *Val Abraham*.

« *Au cinéma, le personnage est souvent de l'ordre de l'évidence – ce qui dispense de s'interroger sur lui. Parce qu'il demeure un facteur important d'émotion, il est peu questionné de façon directe – devancé qu'il est par les considérations sur le corps ou les études sur le jeu de l'acteur, souffrant en outre d'être confondu avec la problématique de l'identification. Or la puissance singulière de Val Abraham (susceptible de concerner de fait une multitude de films) réside en grande partie sur cette présence d'une énigme sur le personnage de fiction que l'œuvre invite à questionner.* »²¹

Une autre différence de taille entre le roman et le film est le fait qu'Agustina Bessa-Luís propose une myriade d'explications au déchaînement des passions funestes : scientifique (neurasthénie profonde de José Augusto et tuberculeuse dite d'abandon de Fanny); psychologique/freudienne (José Augusto était incapable d'aimer à cause de la mort précoce de sa mère, qu'il sent comme un abandon et Fanny avait résolu son manque d'affection paternelle par une disponibilité totale à l'amour); par la théorie romantique de la communion de l'homme avec la nature, la participation humaine avec le fluide énergétique primordial, affinités électives ou répulsives – le magnétisme dont beaucoup des personnages parlent, tant dans le livre que dans le film. Le narrateur pose la question :

« *Quelle était donc l'origine de l'érotisation de Fanny, (...), capable de faire exploser en chaîne toute une libido au niveau familial et social ?* »²²

Et la réponse était :

« *Pour une part, c'était un don, une sorte d'énergie absolue que la nature lui avait confiée. Mais, d'autre part, il y eut certainement l'impact d'une autre énergie, négative celle-ci, qui produisit cette immense rupture d'avec les lois de l'équilibre sous lesquelles, normalement, les hommes vivent et meurent.* »²³

Cet amour profond et indistinct, indiscernable aussi, entre deux personnages qui ne se donnent pas l'un à l'autre, a quelque chose de magnétique et de divin, au sens mystique :

²⁰ *Vale Abraão*.

²¹ Souligné par moi. Lavin (2012), p. 19.

²² Bessa-Luís (1987), p. 268. « Mas qual o motivo da erotização de Fanny (...) capaz de fazer explodir em cadeia toda uma libido ao nível social e familiar ? » Bessa-Luís (1988), p. 215.

²³ Bessa-Luís (1987), p. 268. « Em parte, era um dom, uma espécie de energia absoluta que a natureza lhe confiava. Houve depois, decerto, outra energia negativa que produziu aquele imenso rompimento. » Bessa-Luís (1988), p. 215.

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

« *Qu'est-ce qui fait que nous aimions quelqu'un ? Nous vivons morcelés, à la recherche de nos corps éparpillés sur la terre entière. Il crie, le ventre qui veut se réunir aux bras ; il gémit, le foie qui prétend adhérer au flanc droit. Et le cœur, en mille morceaux, entre dans les venelles les plus misérables et demande où se trouve le sang qui le forme.* »²⁴

Le film fait référence au magnétisme à des moments clef : Il est mentionné dès la deuxième scène du film (scène où Camilo est alité, entouré par ses amis) et à la fin, pendant la scène du dialogue avec la bonne, reprenant les mots du roman que je viens de citer. Le fait que la même scène soit présentée deux fois de suite, l'une filmée selon le point de vue de la bonne et l'autre filmée selon le point de vue de José Augusto, lui accorde une importance capitale. Les œuvres font référence à un courant philosophique développé pendant le Romantisme courant qui travaille les concepts d'attraction ou répulsion des éléments de la matière et des êtres faisant partie du fluide énergétique de la Nature.

Dans le roman, le fluide primordial de la Nature est aussi représenté à travers la liaison particulière des deux protagonistes à celle-ci (la région sauvage du Douro pour José Augusto et les fleurs pour Fanny), mais aussi aux ancêtres primitifs de l'un et de l'autre, originaires de régions (l'Ecosse et le Douro), d'une beauté agreste et primitive²⁵.

Dans le film, la liaison de José Augusto à la nature sauvage surgit surtout dans les scènes où celui-ci part à cheval pendant la nuit (ce qui fait penser au centaure primitif) et dans les scènes où Fanny est dans son jardin. Mais la nature du Douro n'a rien de sauvage dans l'œuvre d'Oliveira. Bien au contraire, les tableaux qui surgissent ont un petit air de tableaux harmonieux de la renaissance (quand les travailleurs ruraux dansent, par exemple) et l'image des montagnes transmet un calme qui ne correspond pas aux descriptions du roman, rendant ainsi plus incongrus les sentiments tumultueux, funestes et égoïstes de José Augusto. En même temps, il y a une mise en scène où le côté artificiel s'allie au documentaire ethnographique, absent du livre.

²⁴ Bessa-Luís (1987), p. 259. « O que faz com que amemos alguém? Vivemos despedaçados à procura dos nossos corpos que se espalharam pela terra inteira. Grita o ventre que se quer juntar aos braços, geme o fígado que pretende aderir ao costado direito. E o coração, em mil bocados, entra nos becos mais miseráveis e pergunta onde está o sangue que o forma. » Bessa-Luís (1988), p. 208.

²⁵ Bessa, Luís (1987), p. 187 « Elle exérait tous ces aïeux enregistrés au Herald Office de Londres, ces Owens de Mrionet et de Denbrigh, bergers à demi sauvages qui parlaient un dialecte celte. Dans le regard de Fanny, traversé parfois d'une sorte de folie innocente, il y avait quelque chose de cette hérédité de vierges monastiques et sylvestres, de leur fermeté cruelle. ». « Tinha [D. Rita]] uma birra a todos aqueles antepassados registados no Herald Office de Londres, os Owen de Mrionet e de Denbrigh, pastores meio selvagens que falavam o dialecto celta. E naquele olhar de Fanny, um pouco transido duma espécie de loucura da inocência, havia alguma coisa desse passado de virgens monásticas e florestais, e da sua firmeza cruel. » Bessa-Luís (1988), p. 150.

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

Une autre hypothèse exploitée dans le roman pour expliquer les passions funestes est l'impossibilité de l'amour en soi (le thème de la tétralogie de Manoel de Oliveira). L'impossibilité de cet amour a plusieurs raisons : le magnétisme en est une, la nature de l'amour en est une autre, caractérisée par l'incommunicabilité entre eux et par le sentiment que s'aimer serait se corrompre, « Car l'amour est servitude, et ils étaient l'un et l'autre trop nobles pour se soumettre. »²⁶, thématique chère à l'auteur. Il nous est dit que l'amour de José Augusto est tel qu'il ne peut pas avoir un objet déterminé, de la même façon que Fanny est une amoureuse et cherche un objet pour sa passion latente. Dans *Adivinhas de Pedro e Inês*, le narrateur dit :

« Ceux qui tombent amoureux ont toujours été amoureux. Il y a un vestige de souvenirs de choses vécues dans le coeur humain et il ne faut même pas qu'elles correspondent à des faits réels. Elles sont, des fois, un discours incohérent, mais où prend partie la sélection des idées dans la direction du noyau originel de notre penchant; l'amour ne signifie plus que la soudaine connaissance de l'identité originelle qui nous fait être des êtres diffus dans le comportement social, ou religieux, idéalistes et poètes. »²⁷

L'autre hypothèse est celle de l'ange du mal que Fanny incarnerait, plutôt qu'un ange pur d'innocence. Elle était celle qui inspirait la terreur, plutôt que l'amour. Camilo s'effraye et s'enfuit pour travailler ou pour entrer au séminaire, José Augusto ne peut pas l'aimer et se sent effrayé aussi ; le narrateur dit : « .Elle avait tout pouvoir sur eux, les tuer aurait été pour elle la chose la plus naturelle. »²⁸. Cela a un rapport avec l'excès que Fanny incarne :

« La violence est une mythologie de l'excès. S'il arrive qu'une chose symbolise l'excès — et Fanny, entité angélique, en remplissait les conditions —, cela peut devenir le motif d'une guerre où interviendront les puissances de l'esprit, la perfidie, la trahison, la guérilla morale et enfin la mort. »²⁹

²⁶ Bessa-Luís (1987), p. 244. « Porque o amor é servidão, e ambos eram demasiado nobres para se submeterem » Bessa-Luís (1988), p. 196.

²⁷ Bessa-Luís (1983), p. 17-18: « Os que se apoionam sempre estiveram apaixonados. Ha um vestígio de recordações de coisas vividas no coração humano e que nem sequer precisam de corresponder a factos reais. São às vezes um discurso incoerente mas em que entra a selecção das ideias na direcção de um núcleo original da nossa inclinação ; o amor não significa mais do que um brusco conhecimento da identidade original, o mesmo que nos faz ser difusos no comportamento social, ou religiosos, idealistas e poetas. »

²⁸ Bessa-Luís (1987), p. 92 « Ela podia fazer tudo deles – matá-los era o mais natural que fizesse (...) Ela subsistia sem qualquer realidade visível ou invisível; e por isso era perigosa. » Bessa-Luís (1988), p. 72.

²⁹ Bessa-Luís (1987), p. 223. « A violência é uma mitologia do excesso. Se alguma coisa simboliza o excesso – e Fanny era uma totalidade da condição angélica –, isso pode tornar-se num motivo de guerra em que passem todas as forças da alma, todas as potências do espírito, a perfidia, a traição e a guerrilha moral, e, por fim, a morte. » Bessa-Luís (1988), p. 179.

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

Si dans le roman Fanny souffre d'un trop plein: trop de littérature, trop d'amour pour ses plantes, trop de candeur enfantine, trop de sincérité, trop de penchant pour le tragique, trop angélique, surtout trop disponible pour l'amour, dans le film elle semble vidée d'elle-même. Juste une belle image utilisée par les autres : Elle sert à maintenir la tension amoureuse entre sa sœur et José Augusto, elle sert à entretenir la rivalité de José Augusto et de Camilo, les autres personnages voient en elle ce qu'ils souhaitent y voir, comme si elle n'avait pas de réalité propre. Ceci arrive aussi dans le roman, mais c'est plus visible dans le film, parce que par parti pris du cinéaste, les personnages semblent tous un peu vides, des corps qui récitent des textes (l'important sont les mots, le réalisateur le dit à maintes reprises dans différents entretiens, le film commence d'ailleurs par la lecture d'une lettre – à la fin, tout ce qui reste de la vie c'est sa mémoire qui est transmise par des mots, ces mêmes mots à travers lesquels l'histoire est arrivée jusqu'à nos jours), et ce jeu statique fait que les visages ne dénoncent pas d'émotions : c'est comme s'ils portaient des masques. Dans le roman, la thématique du masque est en rapport avec l'incommunicabilité des personnages et avec la médiation du désir : c'est-à-dire, l'annulation de ses propres désirs pour adopter les désirs imposés par un autre modèle, soit par une tierce personne admirée (Camilo et José Augusto l'un pour l'autre), soit par un modèle littéraire. En fait par le bovarysme au sens large du terme, comme il a été défini par Georges Palante « un pouvoir qu'a l'homme de se concevoir autre qu'il n'est »³⁰. Comme José Augusto qui se prend pour Hamlet ou Don Juan. Dans le jeu entre être et paraître, ce dernier sera influencé par toutes lectures romantiques qui parcourent le texte et même le film (Fanny déclame des vers de John Milton, *Le Paradis Perdu*)³¹. Les personnages n'ont pas une vie intime très riche « Ton cousin, si c'est de lui que nous parlons, est un phénomène trivial; il n'a pas de vie intérieure »³², pour combler ce vide, il y a l'image qu'on montre aux autres : « Il avait une expression concentrée, presque vile, à force de dissimuler on ne savait quoi (...)

³⁰ Cité par Lavin, 2012, 16.

³¹ Les modèles littéraires pris comme médiateurs, selon la théorie de René Girard du désir triangulaire, sont nombreux dans les deux œuvres. Il est cependant plus facile de les identifier dans le roman et un travail sur l'intertextualité serait très intéressant. Pour la grande majorité il s'agit d'œuvres romantiques. Les œuvres littéraires mentionnées sont les suivantes : *Werther*, de Goëthe (Charlotte étant le modèle littéraire de Fanny moult fois indiqué), *Le vicaire de Wakefield* d'Olivier Goldsmith, *Hamlet* de Shakespeare, *D. Juan* de Byron, bien que sa poésie en général (José Augusto possédait l'œuvre complète de l'auteur), la figure de Casanova et *Le Paradis Perdu* de John Milton. Fanny, bien qu'elle soit influencée par les lectures qu'elle fait, ne l'est pas au même niveau que José Augusto. Elle est un être de passion (selon la terminologie de René Girard, « un être qui puise en lui-même et non en autrui la force de son désir » Girard, 1961, p. 26). Selon Silvina Rodrigues Lopes, beaucoup de femmes de l'œuvre d'Agustina sont influencées par leurs lectures mais il s'agit d'une *mimésis* créative, qui introduit le chaos dans les identités, chaos qui est nécessaire pour le langage qui ne passe pas par des mots (Lopes, 1992, p. 95).

³² Bessa-Luís (1987), p. 51. « O teu primo, se é dele que estamos a falar, é um fenómeno trivial : não tem vida íntima » Bessa-Luís (1988), p. 39-40.

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

»³³, « Il se prend pour Don Juan ou pour Hamlet »³⁴. De Fanny, le narrateur affirme : « C'était Fanny qui finirait par ravir José Augusto, en n'usant d'aucun artifice, avec une hypocrisie inconsciente, à la manière d'un masque. »³⁵. Depuis le début du roman, le lecteur est averti: « Les plus belles tragédies commencent comme de simples farces. »³⁶.

Dans le film, cette ligne narrative est encore plus évidente. La scène d'ouverture³⁷ est le bal masqué pendant lequel José Augusto a fait la connaissance des deux sœurs. Le film commence sous le signe du masque. Fanny et Maria portent un masque. José Augusto n'est pas déguisé au sens propre du terme, mais il peut incarner un Don Juan parfait. Mais il y a deux types de masques : celui du personnage qu'on veut paraître et celui, exclusif au film, d'Oliveira, où les personnages ne se délivrent pas, mais ne donnent pas non plus une autre image fausse. Oliveira les donne à voir d'un point de vue extérieur seulement. Les faits parlent pour les personnages, le jeu des acteurs ne doit pas influencer la compréhension du texte et du personnage qui reste mystérieux.

Ces masques sont inspirés, de manière quelque peu mystique, tant dans le roman que dans le livre par le côté luciférien de Fanny. Méphistophélès est le masque qui ouvre le chemin à la fratrie Owen. Leur connaissance est faite sous le signe d'un démon et ils seront littéralement enveloppés par une toile luciférienne (les serpentines du bal), symbole de la toile de sentiments lucifériens qui les lieront, construite par leurs propres désirs de l'Autre (du masque imaginé) et non de l'autre réel qu'ils ont face à eux.

Méphistophélès ou Lucifer, Satan, le Diable, les images se valent. Celui dont nous parlons est Lucifer, l'ange qui apportait la lumière et qui est tombé en disgrâce. Tous les personnages parlent de Fanny comme d'un ange (*topoi* courant pendant le romantisme), dont la beauté n'est pas classique, mais émouvante et qui révèle « un dédain de toute défense » et « la totale disponibilité pour l'amour ». Une telle beauté va devenir un motif de lutte entre les deux hommes. La beauté est un reflet du divin. Sa beauté est caractérisée comme celle de « un de ces êtres lumineux », qui attirent les autres comme la lumière attire les papillons.

³³ Bessa-Luís (1987), p. 15-16. « tinha uma expressão concentrada, quase vil, pelo muito que dissimulava. » Bessa-Luís (1987), p. 12.

³⁴ « Imagina-se D. João ou Hamlet. » Bessa-Luís (1987), p. 65 .

³⁵ Bessa-Luís (1987), p. 32. « Era Fanny quem acabaria por arrebatá-la sem artificios mas com um estilo de máscara, uma hipocrisia inconsciente. » Bessa-Luís (1987), p. 72.

³⁶ Bessa-Luís (1987), p. 17. « As melhores tragédias começam com uma simples farsa! » Bessa-Luís (1988), p. 13.

³⁷ Après celle de la lecture de la lettre et du générique.

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

Dans le film, le réalisateur joue avec l'illumination tout au long du film : il y a rarement des plans complètement illuminés. La lumière entre par une fenêtre (souvent au centre du plan et le reste du décor reste dans la pénombre ou alors, le personnage est vu en contre-lumière, empêchant le spectateur de voir ses traits. Fanny est souvent illuminée, José Augusto, le plus sombre psychologiquement, reste souvent dans le clair-obscur. Quand il déclare qu'il fera naître une passion démesurée en Fanny, il est illuminé seulement d'un côté de son visage. Dans le plan de la conversation avec la bonne, vu du point de vue de la bonne, il y a un faisceau de lumière qui rentre par la porte et le reste du plan est dans le noir. L'illumination corrobore le mystère de l'intrigue, puisque beaucoup d'espace est laissé dans des zones d'ombre, en même temps qu'elle illustre le côté luciférien de cet amour.

« L'homme réagit par la fuite immédiate, par le libertinage, par l'érotisme, en prédateur qu'il est de réalités plus profondes. (...) Il arrive cependant qu'un de ces êtres lumineux entre dans le champ du prédateur et le défie. Ce fut ce qui arriva avec Fanny et José Augusto ; et non seulement avec José Augusto, mais avec tous ceux qui vécurent cette situation en s'efforçant de la conserver en l'état arithmétique, ce à quoi ils ne purent réussir, car elle fonctionnait comme un jeu complètement étranger à la nature dite normale. C'est pourquoi une rencontre avec Fanny était nécessairement dangereuse. »³⁸

Le narrateur de *Adivinhas de Pedro e Inês* disait:

« Toutes les théories de l'amour prennent l'insatisfaction comme base, et c'est à cause de cela que le chemin du romantisme est semé de cadavres. La mort par la passion semble être l'aboutissement adéquat, étant donné que l'amour se complète par le sentiment. Dans Le Banquet de Platon, l'amour surgit avec cet aspect de combat obscur contre le plaisir qui est souhaité et puni. L'amour narcissique, où l'individu se cherche dans l'autre, où il y a rédition et combat ».³⁹

La souffrance comme complément de l'amour, voilà pourquoi la certitude de l'amour de José Augusto tuerait l'amour de Fanny. L'amour narcissique où l'individu se cherche dans l'autre, c'est le modèle présenté dans le double littéraire de Fanny – Charlotte de Werther. Le fait que les autres se

³⁸Bessa-Luís (1987), p. 114. « O homem reage pela súbita fuga, pela devassidão, pelo erotismo, predador que é da confirmação das realidades mais profundas (...) Algumas vezes, porém, um desses seres, que são um modelo luminoso, entra no campo do predador e desafia-o. Foi o que aconteceu com Fanny e José Augusto; não só com José Augusto, mas com todos aqueles que viveram o caso esforçando-se por o conservar no estado aritmético, o que não conseguiram, porque ele funcionava como jogo completamente estranho à natureza tida como normal. Por isso o encontro com Fanny teria que ser perigoso. » Bessa-Luís (1988), p. 91.

³⁹Bessa-Luís (1987): « Todas as teorias do amor baseiam-se na insatisfação, e por isso o caminho do romantismo está semeado de cadáveres. A morte pela paixão parece ser o desenlace adequado, visto que o amor se completa pelo sentimento. No Banquete de Platão, o amor aparece com esse cariz de combate obscuro com o prazer que é desejado e punido. É o amor narcísico, em que o indivíduo se procura no outro, em que há rendição e combate. ».

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

construisent une idée du sujet et que le sujet renvoie la même image va permettre de placer l'amour dans le domaine de l'imaginable, ce qui donne l'illusion qu'il est possible de dominer, puisqu'il va aimer l'image de l'amour et non la personne en soi. Mais les deux personnages qui reflètent ainsi leurs images, Charlotte et Fanny, conduisent à la mort. L'insatisfaction du désir, cette relation de frère et sœur qui frustre Fanny, conduit aussi à la mort. Que fait-elle dans cette vie ? Elle est profondément insatisfaite : dans sa vie amoureuse, dans sa vie sociale et familiale. Elle s'abandonne à la mort (tuberculeuse d'abandon) et le livre se termine avec la citation de Plotino :

« *Quand le corps cesse d'exister, la raison en est que son âme et les âmes qui lui sont proches lui sont devenues insuffisantes. Comment pourrait-il continuer à vivre ? Mais alors, que s'est-il passé ? Sa vie aurait-elle disparu ? Disons simplement que cette vie était le reflet d'une lumière. Et elle ne se trouve plus ici.* »⁴⁰

Et nous retombons dans le fluide universel, à la lumière luciférienne, au chaos universel, Fanny est décrite comme énergie, toute théorie confondue, et le roman se termine. Ce n'est pas le cas du film. Celui-ci commence avec une explication sociologique de la cause d'un si grand nombre de passions funestes à la fin des années 40, début des années 50 du XIX^e siècle portugais :

« *Une partie de la jeunesse, qui pendant la guerre civile a vu vaincu en 1847 leurs idéaux traditionalistes, finit par incarner un type sceptique, incliné aux passions funestes :* »
« *Celle-ci est l'histoire véridique de la passion funeste entre José Augusto et Fanny (Francisca).* »⁴¹

Et se termine aussi par une analyse sociale de toute l'histoire :

« *Tout ce que je sais c'est que José Augusto représente la société telle qu'elle est de nos jours : courage sans bon sens, barbarie mélangée à la culture, sensibilité et le plus pur égoïsme !* »⁴²

Si l'explication du début introduit le spectateur dans l'ambiance du XIX^e siècle portugais, proposant une explication aux faits invraisemblables qui vont être racontés, l'explication finale peut être

⁴⁰Bessa-Luís (1987), p. 273. « Quando o corpo deixa de existir, isso é devido a que a sua alma e as almas que lhe estão próximas não lhe resultam suficientes. Como pode pois continuar a viver? Mas, então, o que aconteceu? Será que a sua vida desapareceu? Digamos simplesmente que esta vida era o reflexo duma luz. E não se encontra já aqui. » Bessa-Luís (1988), p. 219.

⁴¹ « Uma fracção da juventude, que na guerra civil viu derrotados em 1847 os seus ideais tradicionalistas, acaba por encarnar um tipo céptico, inclinado às paixões funestas. / Esta é a história verídica da paixão funesta entre José Augusto e Fanny (Francisca). » Oliveira, *Francisca*, cartons (à la façon du cinéma muet) du début du film.

⁴² « Tudo quanto sei é que o José Augusto representa a sociedade tal como ela se encontra : alento sem bom senso, barbárie misturada com cultura, sensibilidade e o mais rematado egoísmo ! » Oliveira, *Francisca*, mots prononcés par le personnage de Camilo à la fin du film, quando les amis commentent entre eux la mort de José Augusto.

<http://www.univ-clermont.fr/celis/spip.php?article313>

sortie de son contexte et lue *aussi* comme une affirmation sur la société du présent de l'énonciation. Ce que le personnage dit ne commente pas seulement la société de l'époque qui a générée une telle histoire, mais aussi et surtout la société du moment de la création. Cherchant ce qui me permettrait d'affirmer ceci, j'ai pensé aux personnages qui récitent leurs textes, parlant non les uns aux autres, mais directement au spectateur, comme sur une scène de théâtre, procédé inauguré par *Francisca* dans l'évolution artistique d'Oliveira, puis à ce regard absent des personnages qui regardent plus loin que le spectateur lui-même, parlant vers de choses universelles au temps et espace infinis et à la manière de dire les textes, calme, lente, avec un mètre très particulier. Et je me suis rappelée un texte de Lyotard où celui-ci explique comment la forme narrative fait oublier le temps comme support de la mise en mémoire et par son rythme particulier abolit le temps et rend présents les références de la forme narrative :

« La forme narrative obéit à un rythme, elle est la synthèse d'un mètre qui bat le temps en périodes régulières et d'un accent qui modifie la longueur ou l'amplitude de certaines d'entre elles. (...) A mesure que le mètre l'emporte sur l'accent dans les occurrences sonores, parlées ou non, le temps cesse d'être le support de la mise en mémoire et devient un battement immémorial qui, en l'absence de différences remarquables entre les périodes, interdit de les dénombrer et les expédie à l'oubli (...) elle trouve la matière de son lien social non pas seulement dans la signification des récits qu'elle raconte mais dans l'acte de leur récitation. La référence des récits peut paraître appartenir au temps passé, elle est en réalité toujours contemporaine de cet acte. »⁴³

Cette citation peut s'appliquer aussi au narrateur du roman *Fanny Owen*, qui joue habilement entre le conteur et le narrateur, l'oral et l'écrit, les impulsions romantiques et le rationalisme un peu cynique de la fin du XX^e siècle, s'affirmant comme une voix qui nous parle toujours au présent.

Bibliographie:

- Albérés, René M., *Histoire du Roman Moderne*, 4^e éd., Albin Michel, Paris, 1971.
- Bessa-Luís, Agustina, *Fanny Owen*, Guimarães editores, bolso, 1988 (1a ed. 1979).
- Bessa-Luís, Agustina, *Fanny Owen*, traduit par Françoise Debecker-Bardin, Actes Sud, 1987.
- Bessa-Luís, Agustina, *Adivinhas de Pedro e Inês*, Guimarães Editores, Lisboa, 1983.
- Bessa-Luís, Agustina, *Voz Portucalense*, 21.6.79
- Castelo Branco, Camilo, *Duas Horas de Leitura*, Parceria António Maria Pereira, Lisboa, 1914.
- Castelo Branco, Camilo, *Vinte Horas de Liteira*, Ulmeiro, Lisboa, 1984.
- Castelo Branco, Camilo, *No Bom Jesus do Monte*, Casa da Viúva Moré Editores, Porto, 1864.

⁴³ Lyotard, cité par Seixo (1994) p. 105.

<http://www.univ-bpclermont.fr/celis/spip.php?article313>

- César, Amândio, *A Casa Assombrada de S. Miguel de Seide* [diários de Fanny Owen e de José Augusto], Edição da Câmara Municipal de V. N. Famalicão, 1964.
- Lavin, Mathias, *Val Abraham de Manoel de Oliveira*, Yellow Now, côté films, 2012.
- Lardeau, Yann ; Tancelin, Philippe ; Parsi, Jacques, *Manoel de Oliveira*, Editions Dis Voir, 1988.
- Lopes, Silvina Rodrigues, *Agustina Bessa-Luis As Hipóteses do Romance*, ASA, 1992
- Oliveira, Manoel de, *Francisca*, Atalanta Filmes.
- Oliveira, Manoel de, em entrevista a Ana Sousa Dias, Oliveira, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/05.020/3322>
- Parsi, Jacques, *Manoel de Oliveira*, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, 2002.
- René, Girard, *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, Bernard Grasset Editeur, Paris, 1961.
- Seixo, Maria Alzira, “Narrativa e ficção: problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-modernismo”, *Colóquio / Letras*, nº134, pp. 101-114, 1994.
- Simões, João Gaspar, « Um pastiche genial », *Diário de Notícias*, 6.3.80.