

capricci présente

QUINZAINE
DES CINÉASTES
Société des réalisateurs et réalisatrices de films
CANNES

VAL ABRAHAM

(VALE ABRAÃO)

un film de
MANOEL DE OLIVEIRA

AU CINÉMA LE 10 JUILLET

VERSION RESTAURÉE 2K

Distribution

CAPRICCI FILMS
contact@capricci.fr
www.capricci.fr

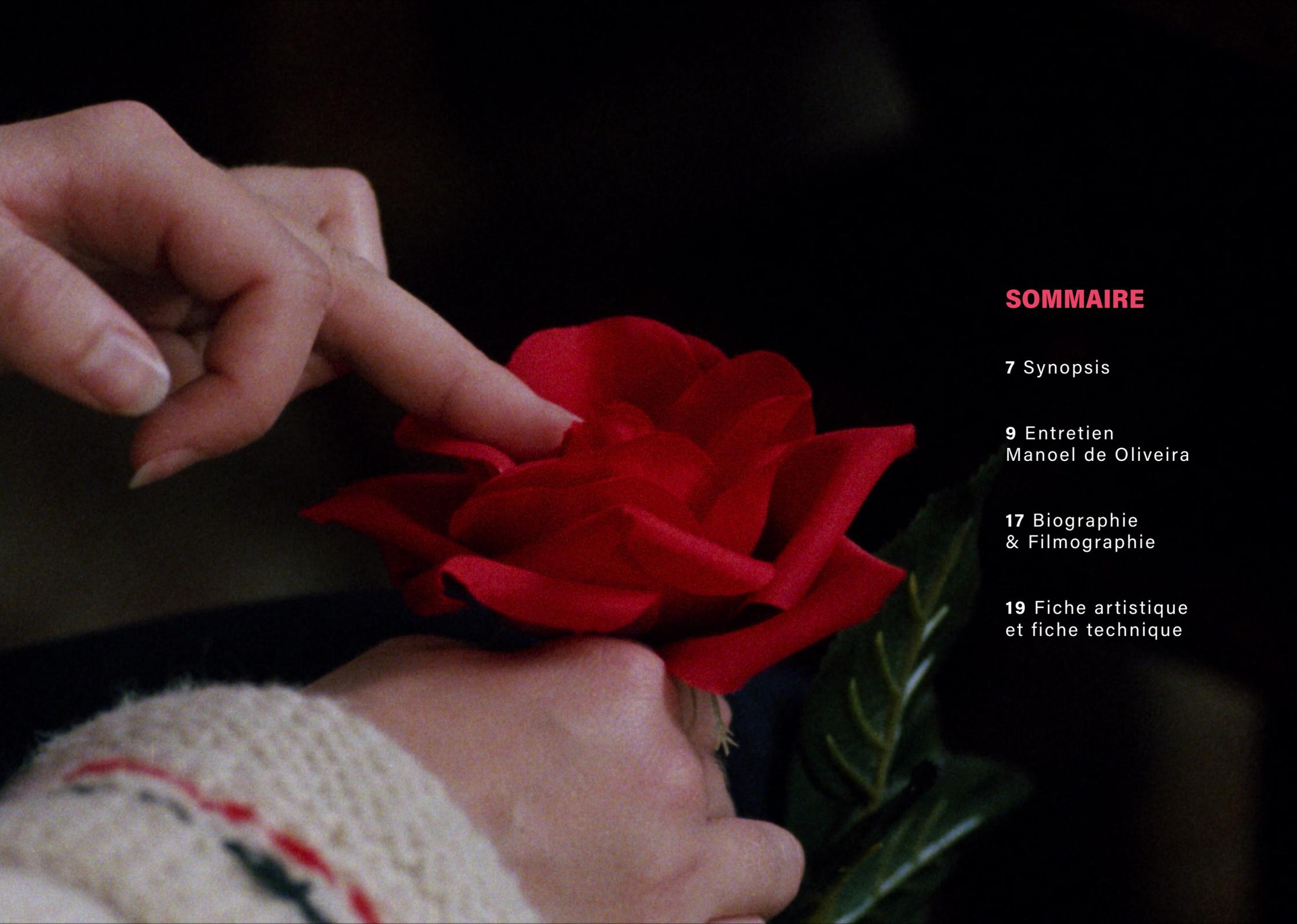
Programmation

CAPRICCI FILMS
programmation@capricci.fr
01 89 16 93 51

Relations presse

LORIS DRU-LUMBROSO
loris.drulumbroso@capricci.fr
06 10 08 93 40

PORTUGAL, FRANCE - 1993 - 3H23 - 1.66 :1 - STÉRÉO



SOMMAIRE

7 Synopsis

9 Entretien
Manoel de Oliveira

17 Biographie
& Filmographie

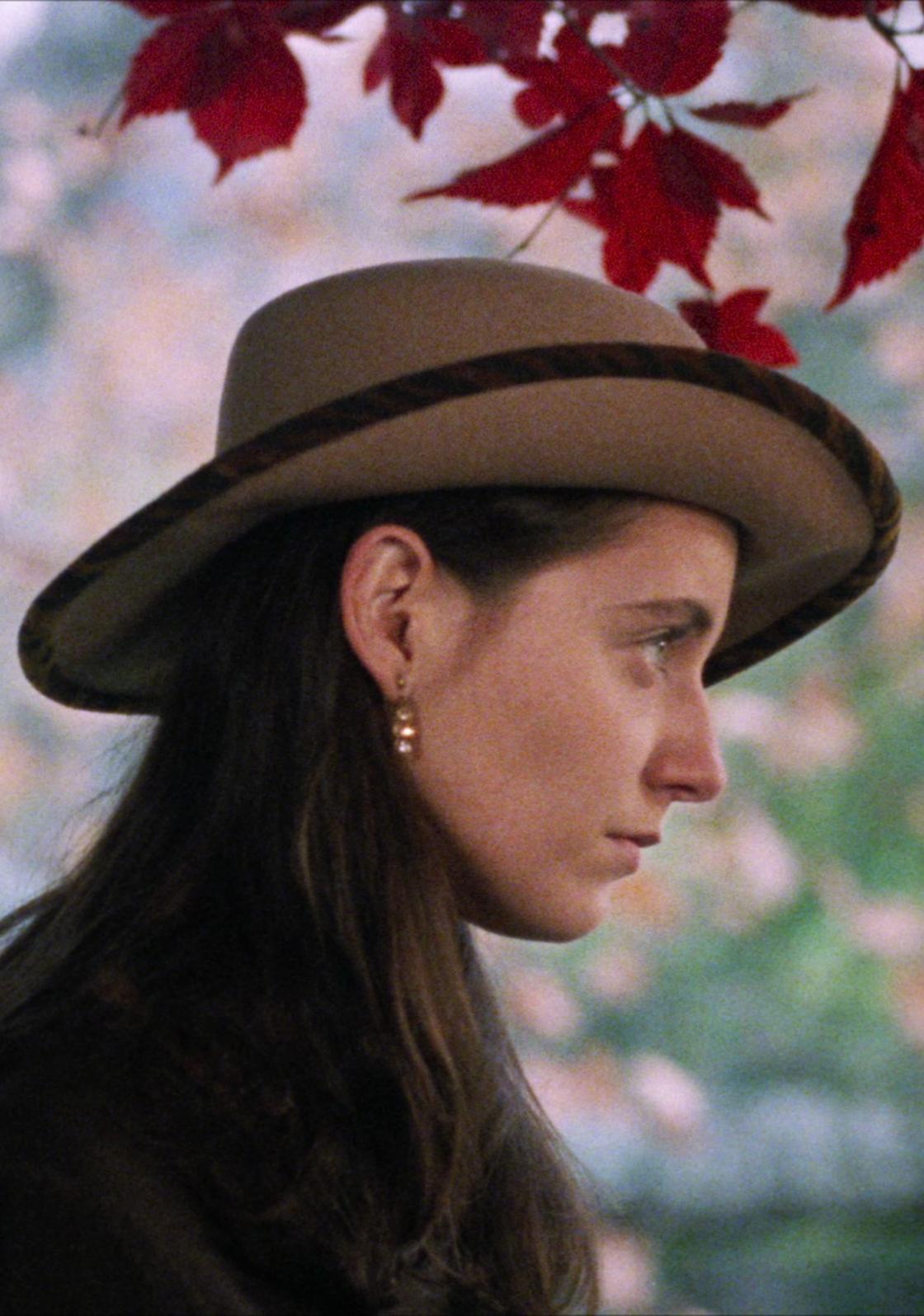
19 Fiche artistique
et fiche technique

SYNOPSIS

Dans la région du Douro, Ema grandit avec son père dans une atmosphère de grande sensibilité poétique. Séduisante et innocente, elle développe un goût irrésistible pour les fictions romantiques mais ne trouve jamais de satisfaction avec les hommes. Devenue femme, elle épouse un médecin qu'elle n'aime pas, avec qui elle déménage dans la vallée d'Abraham. Menant une vie mondaine, Ema connaîtra trois amants dans une constante recherche de passion, de luxe et de défis.

*Adaptation libre de Madame Bovary de Gustave Flaubert
dans le Portugal de la seconde moitié du XX^e siècle.*





ENTRETIEN AVEC MANOEL DE OLIVEIRA

Comment est né ce projet d'adapter *Madame Bovary*?

On suit Ema de quinze à trente-cinq ans, au présent, dans une vision actualisée, entre la fin des années 60 et aujourd'hui. J'avais demandé, après *La Divine Comédie*, à Agustina Bessa Luis, une grande écrivaine portugaise, d'écrire une adaptation de *Madame Bovary*, d'abord sous forme de scénario, mais ça ne marchait pas, puis sous forme de roman. Et ensuite j'ai moi-même adapté ce roman.

Ce roman a connu un certain succès.

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

Bessa Luis, un nom que j'aime beaucoup, à la fois très naturel, très topographique et très biblique, comme s'il pouvait exister une géographie spirituelle, comme si on avait découvert la vallée où était née la Bible, le val de l'humanité. la naissance du monde, un peu comme le jardin de la maison des fous de *La Divine Comédie* où l'on découvrait Adam et Eve. C'est aussi un lieu où tout est lié, comme au début de toute chose, la parole et la musique, les gestes et le verbe, très intimement, l'homme et la femme, le masculin et le féminin, un lieu androgyne, c'est-à-dire une chose qui m'intéresse beaucoup. Sans cette liaison, sans cette intimité entre les choses et les personnages, entre le masculin et le féminin, le déroulement de la vie s'arrête.

Pourquoi *Madame Bovary*?

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

Vous avez monté le film en neuf semaines, pour un film de quatre heures, c'est une vitesse stupéfiante.

Le tournage a connu la même urgence. J'avais l'impression de tourner des actualités, et en plus les comédiens n'étaient pas

disponibles très longtemps chacun. J'en suis sorti assez épuisé. Surtout que j'avais tout enchaîné : *La Divine Comédie*, *Le Jour du désespoir*, l'écriture de celui-ci, puis le tournage, enfin le montage, qui est aussi très vif, très rapide. Mais ici, il y a une très bonne petite équipe. Je m'y sens à l'aise, protégé. Tout le monde a sa tâche, sait ce qu'il doit faire. On ne perd jamais de temps. C'est très méthodique, très calme et rapide. Pourtant le film est très découpé. Disons plutôt qu'il est construit en une quinzaine de séquences, longues et unitaires, elles-mêmes assez découpées, surtout en fonction de la voix et de la musique.

Il existerait deux découpages, en quelque sorte. Une structure de quatre heures divisée en une quinzaine de moments, ce qui est peu découpé, très cohérent, et, à l'intérieur de chacune de ces profondes respirations, un montage plus sensuel, parfois très rapide, parfois plus lent, lié à la musicalité de chaque séquence...

Quand j'ai écrit l'adaptation et les dialogues, j'avais certaines musiques en tête, venant s'inscrire sur certains lieux que je connaissais très précisément. Mon inspiration est très liée aux lieux, aux maisons dans lesquelles je tourne. Ce qui m'amène parfois à changer les dialogues. J'avais, par exemple, eu toute l'idée de *La Divine Comédie* pendant l'écriture de *Non ou la vaine gloire de commander*, dans cette maison qui devenait pour moi progressivement un asile de fous peuplé par tous les personnages du film. Il existe une grande différence, souvent, entre l'écriture initiale et le montage final, parce que les lieux et les musiques m'ont obligé à changer le rythme d'une ou plusieurs séquences. Pour *Val Abraham*, j'ai choisi cinq musiques, cinq "clairs de lune", ceux qui existent au piano : Fauré, Strauss, Schumann, Debussy et Beethoven. *Le Clair de lune* de Beethoven est ma première musique, celle qui m'a fait découvrir et aimer la musique en général, au moment

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

Quand vous concevez, vous tournez, vous montez votre film, vous savez exactement où interviendront ces morceaux musicaux ?

La musique intervient dès l'écriture, puis elle est très présente sur le tournage lui-même : les comédiens, par exemple, répètent parfois en musique, en rythme. Ce n'est pas une musique de fond, mais une manière de faire corps avec la musique, pour chaque personnage. Au montage aussi, la musique est très présente, et le premier montage se fait en fonction d'elle, ou de la musicalité des mots. Je n'hésite jamais à retarder un mot ou une parole pour pouvoir garder un rythme précis, d'autant plus que, pour *Val Abraham*, la voix-off du narrateur est très importante. Il n'apparaît jamais à l'écran, n'est pas même un des personnages de l'intrigue, mais il commente l'action, ou la raconte à sa façon, très simplement, comme on parlerait à des enfants ou, parfois, au contraire, fait part de ses réflexions philosophiques sur tel ou tel sujet, un peu comme dans les romans du XVIII et du XIX siècles. De même, et c'est aussi lié à la musique, je ne filme pratiquement qu'en plans fixes. Même si la caméra suit un travelling, mon cadre est fixe. C'est une manière d'être mieux posé, de pouvoir mieux enregistrer des personnages et des paroles qui



évoluent en fonction de leur musique propre. Ni panoramique, ni caméra qui bouge. Mais quand arrive un travelling dans le film ça doit être très impressionnant, impressionnant comme dans un film d'action sauf que chez moi, il n'y a ni coups de pistolet dans tous les sens, ni scènes d'amour érotiques.

Comment définiriez-vous *Val Abraham* ? Un film historique comme *Non ou la vaine gloire de commander*, un film littéraire comme *La Divine comédie*. un film intimiste comme *Le Jour du désespoir* ?

C'est un film lyrique. Comment une femme résiste aux hommes, qui sont le pouvoir, par la force de sa vision poétique du monde, même si elle est illusoire. Ema se rattache au lyrisme, à l'épopée, à une manière de faire de la poésie à partir du monde qui l'entoure, pour résister aux personnages masculins qui, eux, n'y voient qu'un enjeu de pouvoir.

***Val Abraham*, comme *Madame Bovary*, se termine sur l'agonie d'Ema.**

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

Ema est précisément un personnage qui, depuis ses quinze ans, est en lutte permanente contre la mort. Et Flaubert ne nous épargne rien de son agonie, vous avez une description d'une incroyable précision. Je la filme très simplement, en prenant le contre-pied du roman...

Mais n'est-ce pas précisément pour cette agonie que *Madame Bovary* vous intéresse tant ?

Sans doute, puisque je ne filme que des agonies, comme je vous l'ai dit. Regardez-les tous : *Les Cannibales*, *Non*, *Le Jour du désespoir*, à chaque fois c'est cette lutte que je regarde. Dans *Val Abraham*, j'ai simplement voulu filmer une agonie de façon lyrique, alors qu'auparavant je l'avais filmée autrement.

Qu'est-ce que le lyrisme au cinéma ? Vers quelles références vous tournez-vous alors ?

C'est essentiellement une manière poétique de faire avancer l'action d'un film. Et c'est le sujet du *Val Abraham* : comment la poésie pousse Ema vers son agonie, comment elle construit sa mort autour d'une conception poétique du monde, puis comment, peu à peu, elle organise cette agonie poétiquement. Ema a les pieds dans la réalité, a des racines profondes, que l'on voit matériellement dans le film à travers tous les lieux, toutes les maisons, tous les paysages, mais elle se sert de la poésie pour sublimer cette réalité, et c'est cela, ce double mouvement d'enracinement et d'ascension, qui la pousse vers son agonie parce que c'est un mouvement impossible. Ema est une victime de la poésie, et c'est cette agonie poétique que j'ai filmée, ce en quoi, finalement, Ema se différencie des hommes qui l'entourent eux qui sont trop matériels, presque animaux. Elle aspire à n'être que poésie, mais cela la tue, puisque, tout d'un coup la matière, la réalité, lui manquent. Moi, j'essaie de me situer entre ces deux positions, les pieds dans la terre, connaissant intimement tous les lieux et les maisons où je filme, mais tourné aussi vers la musique, vers la poésie, vers le côté immatériel de l'homme.

Cette manière de croire au cinéma, de vouloir lui faire confiance, vous rapprocherait assez des grands cinéastes classiques, comme Ford ou Walsh par exemple.

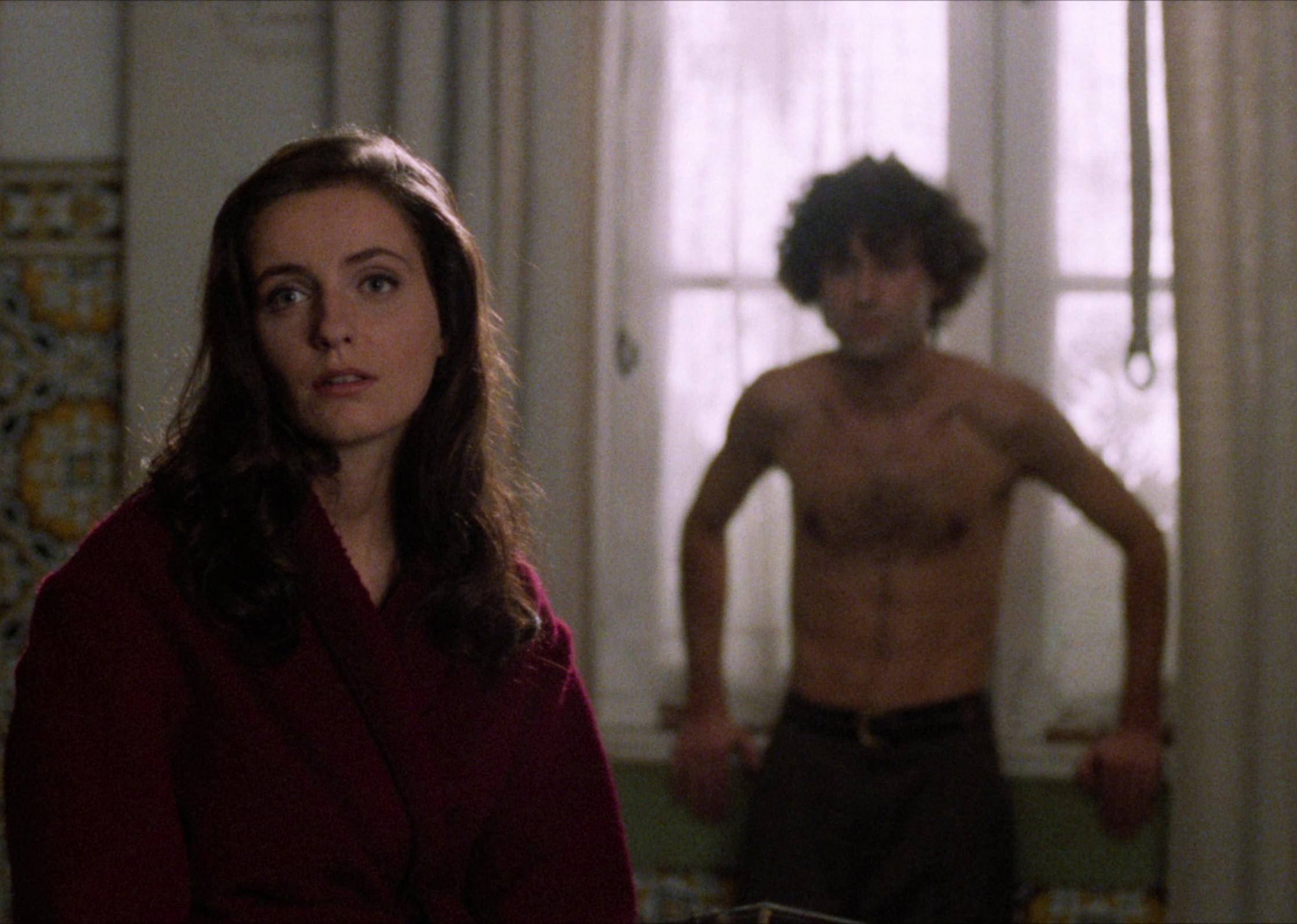
Classique, moi ? J'ai longtemps été catalogué chez les modernes, comme quelqu'un qui, précisément, ne faisait pas assez confiance à l'image. D'un côté, comme je vous l'ai dit, c'est assez vrai. D'un autre côté, tout devient classique. Et aujourd'hui, où je suis sans doute le dernier cinéaste vivant à avoir tourné au temps du muet, mon itinéraire se rapproche plus des classiques que vous citez et que j'admire effectivement même si je les connais mal. Je prends classique au sens de Bossuet : ce qui reste bon avec le temps. Mais, en fait, je préfère un autre mot : j'aime la tradition. On ne peut plus couper aujourd'hui le temps en deux, il n'y a plus un avant et un après, et moi j'incarne ce fil qu'on ne peut pas couper et qui se rattache loin, très loin, presque au début du cinéma puisqu'il s'agit du muet. C'est comme ça que je porte une tradition dans le cinéma. J'aime les formes simples, mais pour montrer des choses complexes. Dans *Val Abraham*, vous entrez dans la nature, dans des paysages, c'est simple, mais plus vous continuez dans le film, plus vous avancez vers l'âme d'Ema, et plus ça devient compliqué. La poésie et la mort, vous savez, c'est très simple et très compliqué à la fois. C'est facile de dire et de montrer le vol de cyanure à la pharmacie, avant l'agonie, mais c'est plus difficile de dire pourquoi Ema l'avale, de trouver le mobile vrai, authentique de sa mort. Personne ne le sait, pas même Ema. Flaubert n'est pas hermétique, moi non plus, mais, à la fin, nous ne savons rien, nous n'avons rien expliqué. Ce sont ces lacunes qui sont précieuses.

Pourriez-vous nous décrire le premier plan du *Val Abraham* ? C'est toujours très important chez vous, la manière d'entrer dans un film.

L'idée a changé un peu en cours de tournage. J'avais d'abord l'idée de filmer le val, depuis la fenêtre du train qui y mène, en travelling, sur toute la musique du premier

mouvement du *Clair de lune* de Beethoven, c'est-à-dire sur près de six minutes. Il fallait faire passer l'idée du voyage, d'un voyage qui mène au val Abraham, qui mène vers Ema, et vers le film aussi, un voyage qui soit à la fois géographique, mental, poétique, et cinématographique, où l'on sente beaucoup la caméra mais aussi les sensations et les sentiments. J'ai changé. Maintenant, il s'agit de trois plans, de deux minutes chacun, trois manières d'entrer dans le film, un peu comme dans *Non ou la vaine gloire de commander* où l'arbre initial était vu en quelques minutes de façons très différentes. D'abord un plan général du val, avec la rivière qui serpente au loin, un peu comme dans un western, une nature à la fois calme, majestueuse, mais un peu imposante, mystérieuse. Puis l'arrivée en train dans le val, en travelling, qui rapproche de la maison. Enfin un second plan général, plus rapproché que le premier, où le spectateur sent qu'il est vraiment entré dans le val, une manière de dire que le plan a gagné en intimité, que l'on va bientôt rencontrer Ema. C'est presque un portrait de femme, très précis, alors qu'on ne voit que du paysage, que des paysages. Cela m'intéresse depuis toujours, depuis Douro, faina fluvial : montrer des vies, des visages, des corps, des sentiments et des musiques grâce aux paysages.

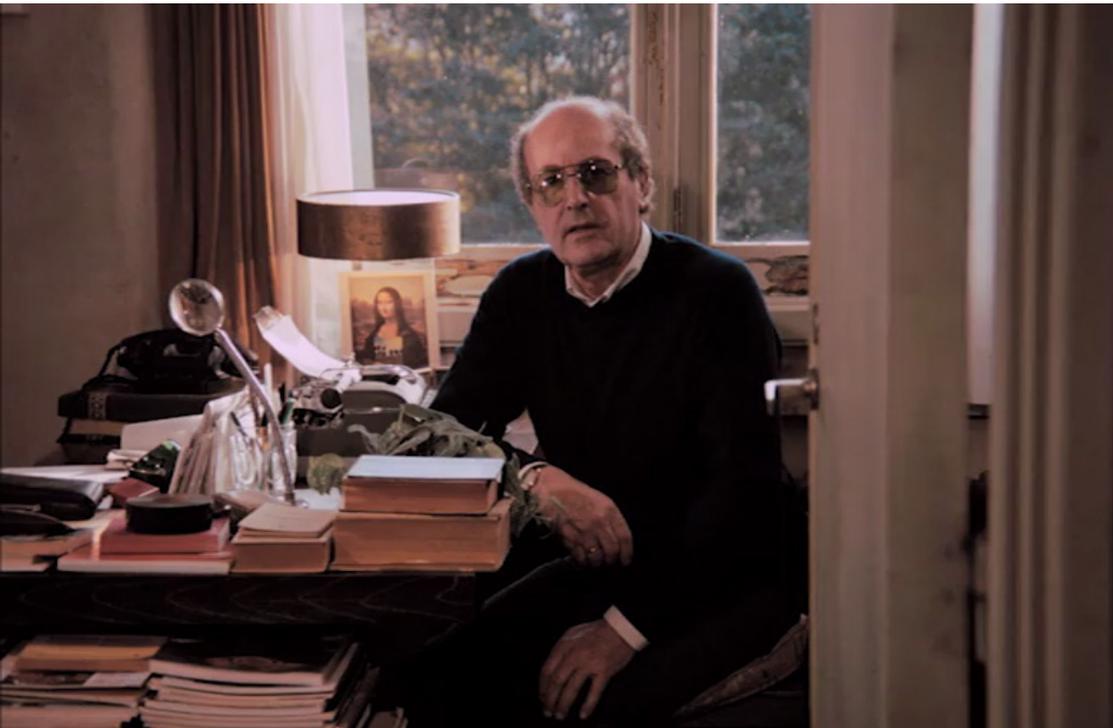
Entretien réalisé par Antoine de Baecque et Thierry Jousse initialement paru dans *Les Cahiers du cinéma* n°466, avril 1993.



BIOGRAPHIE

Manoel de Oliveira est né en 1908 au sein de la bourgeoisie industrielle de Porto. Après avoir hésité entre une carrière d'acteur et celle de coureur automobile, il se tourne vers la réalisation. Son premier court-métrage, *Douro faina fluvial* (1931) est un documentaire muet sur des ouvriers travaillant sur les rives du fleuve qui traverse Porto. De Oliveira continue d'explorer sa ville dans un film pour enfants, *Aniki Bobo*, en 1942. Ses velléités artistiques sont néanmoins empêchées par la censure de la dictature de Salazar et la faiblesse de l'industrie cinématographique portugais. Son œuvre se déploie pleinement après la Révolution des Œillets de 1974 et de Oliveira est alors reconnu comme l'un des plus grands cinéastes de son pays. Il réalise entre 1969 et 1981 sa «tétralogie des amours frustrées» (*Le Passé et le présent*, *Benilde ou la Vierge-Mère*, *Amour de perdition* et *Francisca*), comme il l'a lui-même baptisée, qui affirme son style : un goût de la théâtralité, du sacré, de la longueur du plan et

du dialogue. Cinéaste de la parole, il adapte de nombreux textes littéraires comme *Le Soulier de satin* (d'après Paul Claudel, 1985), *Mon Cas* (inspiré de José Régio et Samuel Beckett, 1986) ou encore *Val Abraham* (adaptation libre de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert), probablement son chef-d'œuvre, en 1993. Entouré de collaborateurs prestigieux (le producteur Paulo Branco, les comédiens John Malkovich, Catherine Deneuve, Michel Piccoli), De Oliveira réalise un à rythme effréné, un film chaque année entre 1988 et 2012. Proposant des formes plus variées et diversifiant son registre, il revisite à plusieurs reprises l'histoire de son pays (*Non ou la Vaine Gloire de commander* en 1990, *Le Cinquième Empire* en 2004), étudie les mœurs humaines (*Le Couvent* en 1995, *Je rentre à la maison* en 2001) jusqu'au fantastique (*L'Étrange Affaire Angélica*, 2010). Auteur à la longévité exceptionnelle, Manoel de Oliveira reçoit une Palme d'Or à Cannes pour l'ensemble de sa carrière en 2008. Il décède en 2015, à l'âge de 106 ans.



FILMOGRAPHIE (longs métrages)

1942 – **Aniki Bóbó**

1963 – **Le Mystère du printemps**

1972 – **Le Passé et le Présent**

1975 – **Benilde ou la Vierge Mère**

1979 – **Amour de perdition**

1981 – **Francisca**
*Festival de Cannes -
Quinzaine des Cinéastes*

1982 – **Visite ou Mémoires et
Confessions**
*Festival de Cannes -
Cannes Classics 2015*

1985 – **Le Soulier de satin**
*Festival de Cannes - Hors Compétition
Mostra de Venise - Compétition*

1986 – **Mon cas**
Mostra de Venise - Compétition

1988 – **Les Cannibales**
Festival de Cannes - Compétition

1990 – **Non ou la Vaine Gloire de
commander**
Festival de Cannes - Hors Compétition

1991 – **La Divine Comédie**
Mostra de Venise - Compétition

1992 – **Le Jour du désespoir**
Festival de Locarno - Compétition

1993 – **Val Abraham**
*Festival de Cannes -
Quinzaine des Cinéastes*

1994 – **La Casette**
*Festival de Cannes -
Quinzaine des Cinéastes*

1995 – **Le Couvent**
Festival de Cannes - Compétition

1996 – **Party**
Mostra de Venise - Compétition

1997 – **Voyage au début du monde**
Festival de Cannes - Séance Spéciale

1998 – **Inquiétude**
Festival de Cannes - Séance Spéciale

1999 – **La Lettre**
Festival de Cannes - Compétition

2000 – **Parole et Utopie**
Mostra de Venise - Compétition

2001 – **Je rentre à la maison**
Festival de Cannes - Compétition

2001 – **Porto de mon enfance**
Mostra de Venise - Hors Compétition

2002 – **Le Principe de l'incertitude**
Festival de Cannes - Compétition

2003 – **Un film parlé**
Mostra de Venise - Compétition

2004 – **Le Cinquième Empire**
Mostra de Venise - Hors Compétition

2005 – **Le Miroir magique**
Mostra de Venise - Compétition

2006 – **Belle toujours**
Mostra de Venise - Hors Compétition

2008 – **Christophe Colomb, l'énigme**
Mostra de Venise - Hors Compétition

2009 – **Singularités d'une jeune
fille blonde**
Berlinale - Séance Spéciale

2010 – **L'Étrange Affaire Angélica**
Festival de Cannes - Un Certain Regard

2012 – **Gebo et l'Ombre**
Mostra de Venise - Hors Compétition



FICHE ARTISTIQUE

Ema Cardeano Paiva.....Leonor Silveira
 Carlo Paiva.....Luis Miguel Cintra
 Ema enfant.....Cécile Sanz de Alba
 Paulino Cardeano.....Rui de Carvalho
 Maria do Loreto.....Gloria de Matos
 Pedro Lumières.....Luís Lima Barreto
 Pedro Dossem.....João Perry
 Fernando Ossorio.....Diogo Dória
 Ritinha.....Isabel Ruth
 Simona.....Micheline Larpin

FICHE TECHNIQUE

Réalisation.....Manoel de Oliveira
Scénario.....Manoel de Oliveira d'après le roman "Vale Abraão" de Agustina Bessa-Luis
Image.....Mario Barroso
Montage.....Manoel de Oliveira, Valérie Loiseleux
Son.....Henri Maikoff
Musique.....Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Claude Debussy, Robert Schumann, Richard Strauss, Gabriel Fauré
Costumes.....Isabel Branco
Décors.....Maria José Branco
Assistant réalisation.....José Maria Vaz da Silva
Directeur de production.....Alexandre Barradas
Producteur Associé.....Patricia Plattner
Producteur.....Paulo Branco
Production.....Gémini Films, Madragoa Filmes, Light Night
Restauration.....Cinamateca Portuguesa
Ventes Internationales.....Luxbox
Distribution France.....Capricci



capricci