



HAL
open science

La Discordance des temps : “NON” ou la Vaine Gloire de commander de Manoel de Oliveira

Rita Novas Miranda

► **To cite this version:**

Rita Novas Miranda. La Discordance des temps : “NON” ou la Vaine Gloire de commander de Manoel de Oliveira. Graça dos Santos et al. (dir.). Voir / Revoir. Revenir sur les traces, définir le présent : la péninsule Ibérique après les dictatures, Presses universitaires de Nanterre, pp.183-198, 2021, 978-2-84016-390-9. ⟨hal-03915687v2⟩

HAL Id: hal-03915687

<https://hal.science/hal-03915687v2>

Submitted on 17 Feb 2023

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.



HAL Authorization



La discordance des temps : « *NON* » ou la vaine gloire de commander de Manoel de Oliveira¹

Manoel de Oliveira commence à concevoir le projet de « *NON* » ou la vaine gloire de commander [« *NON* » ou a vã glória de mandar], sorti en salle en 1990, au moment de la révolution des Œillets en 1974. L'un des premiers titres du film envisagés fut *Le Processus de l'instauration et de l'évolution de la République au Portugal*², et cela donne la mesure d'un projet ambitieux et très longtemps mûri – Oliveira a filmé entre-temps cinq longs métrages –, où il est question d'une vaste réflexion sur l'histoire du Portugal, de la figure de Viriato au I^{er} siècle av. J.-C. jusqu'au XX^e siècle. Cependant le sujet est assez inattendu et son parti pris n'est ni simple ni consensuel, puisqu'il s'agit d'un film consacré aux plus grandes défaites portugaises.

« *NON* » est une sorte d'anti-épopée dont le titre est la plus forte indication : il réunit, par la disjonction inclusive « ou », le « *NON* », c'est-à-dire une citation d'un sermon de 1670 du prêtre António Vieira, et « la vaine gloire de commander », l'adaptation d'un vers des *Lusiades* [*Os Lusíadas*] de Luís de Camões extrait de l'épisode du « Vieillard du Restelo ». Si le « *NON* » est sorti de son contexte, l'épisode des *Lusiades* constitue significativement le moment anti-épique de l'épopée : une voix qui s'élève contre l'entreprise maritime³. Ce titre va s'incarner dans un corps contradictoire,

1. Cet article a été rédigé dans le cadre du « Programa Estratégico Integrado UID/ELT/00500/2013 ; POCI-01-0145-FEDER-007339 ».

2. Mathias LAVIN, « Manoel de Oliveira face à l'histoire. Une vision critique », in *Débordements*, 7 mai 2015 : <http://debordements.fr/Manoel-de-Oliveira-face-a-l-histoire>.

3. Le « *NON* » est contextualisé par une espèce d'épigraphe dans le premier carton du film dans lequel on lit : « Terrible parole est un *NON* » [« Terrível palavra é um *NON* »]. Il est extrait du *Sermão da terceira quarta-feira da Quaresma* [« Sermon du troisième mercredi du Carême »], mais il est tiré de son contexte, puisqu'il s'agit





celui du lieutenant Cabrita (Luís Miguel Cintra), le personnage principal et le guide du voyage au cœur du passé. Le lieutenant défend une vision opposant les projets de domination par la force et le pouvoir – auxquels le destin, les dieux disaient « NON » – au « don », l'héritage culturel qu'un peuple laisse au monde, figuré dans le film par une exception au cycle des défaites, « l'île des Amours », une exception inspirée également de Camões, dans laquelle il est souligné que les dieux récompensent des marins, Vasco de Gama en particulier, et non des guerriers.

Plusieurs polémiques ont éclaté à la sortie du film, vu par les uns comme un chef-d'œuvre cinématographique – Antoine de Baecque affirme même que « *NON* » est « le plus grand film jamais réalisé sur l'Histoire car il est à la fois chronique, récit d'histoire et vision mythique. Il conjugue trois manières de raconter l'histoire, trois temps historiques et trois esthétiques de l'histoire⁴ » –, jugé par d'autres indécent, coupable de véhiculer une vision défaitiste du passé de la patrie, et estimé par d'autres encore tout aussi indécent car il reprenait une vision de l'histoire et un certain vocabulaire qui pouvaient être associés à l'idéologie du régime de Salazar⁵. Nous

d'un sermon sur l'importance du « NON », du refus, quand il est juste et honorable, dans le bon gouvernement. Le vers des *Lusiades*, dans l'original « Ó glória de mandar, ó vã cobiça ! » [« Ó gloire de commander ! ô vaine convoitise »], est le début de la prise de parole du vieillard du Restelo, qui donne le titre à l'épisode. Voir António VIEIRA, *Sermão da terceira quarta-feira da Quaresma*, 1670, § 1 (§ 90) ; Luís de CAMÕES, *Os Lusíadas*, chant IV, strophe 95, édition bilingue, traduction de Roger Bismut, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 188-199. Notons aussi que *Le Vieillard du Restelo* [*O Velho do Restelo*] est le titre qu'Oliveira a choisi pour un court métrage, sorti en 2014, dans lequel il est aussi question de « NON » (des plans du film y sont repris) et dont l'un des personnages est Camões (joué significativement par Luís Miguel Cintra). À propos du rapport de « NON » et du *Vieillard du Restelo*, voir João RIBEIRETE, « Escrever devagar a morte em “Non” ou a vã glória de mandar, de Manoel de Oliveira », in *Falso movimento. Ensaio sobre escrita e cinema*, Clara ROWLAND et Tom CONLEY (dir.), Lisbonne, Cotovia, p. 80-92.

4. Antoine DE BAECQUE, « Comment on filme l'histoire », in *Cahiers du cinéma*, n° 436, octobre 1990, p. 32.

5. Nous n'allons pas ici répertorier toutes ces polémiques, mais rappelons que le film n'a pas obtenu de financement de la Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses [Commission nationale pour les commémorations des découvertes portugaises, programme de 1986-2002] parce qu'il incorporerait une vision défaitiste du passé du pays. Par ailleurs, pensons aux trois articles publiés dans la revue d'histoire *Penélope*, où l'historien Carlos Fabião souligne qu'il s'agirait d'un « film à thèse, présenté sur un ton éminemment pédagogique » et que « le discours d'Oliveira n'est en rien différent de la rhétorique de l'État Nouveau





dirons plutôt que, chez Oliveira, il existe un clair anachronisme, aussi bien esthétique qu'historique, allié à un geste expérimental, nécessairement ouvert au futur, et qui met en cause l'anachronisme même. Autrement dit, ses personnages peuvent tenir un discours profondément pédagogique et humaniste (dans le sens, disons, péjoratif du mot, celui d'une téléologie positiviste de l'histoire) et simultanément contester ce discours. À cet égard, Oliveira n'a de cesse de mettre en scène le titre d'un de ses premiers longs métrages, *Le Passé et le présent* [*O Passado e o presente*, 1972], film où Vanda, l'héroïne, est en permanence amoureuse du passé, de ses morts, délaissant les vivants, ne pouvant jamais être en concordance avec son temps, qu'il soit passé ou présent.

Dans l'architecture de « NON », le passé n'apparaît pas *contre* le présent, il s'agit plutôt d'une dialectique entre les deux, c'est-à-dire d'une coexistence à la fois nécessaire et conflictuelle entre le passé et le présent. Autrement conçue, cette dialectique est aussi celle qui se joue entre *voir* et *revoir*. Et ici le conflit est fructueux, car nous allons découvrir que *voir* n'est pas assigné au seul présent, ni *revoir* tributaire du seul passé (de ce qui a été déjà vu). Toute la dynamique de « NON » se joue précisément dans le fait que la *re-vision* du passé est un acte engagé de *révision* du présent, où cette révision doit être entendue au sens courant où l'on revoit ou révisé un texte (en l'occurrence celui de l'histoire contemporaine) pour mieux en saisir le sens. Et notre hypothèse est peut-être d'autant plus juste que les protagonistes ne savent rien de ce qui se joue dans leur pays au moment de l'action. Cette

[...], même si, dans ce cas, l'auteur essaye d'y extraire des "leçons" contraires à celles de l'éducation salazariste » ; il termine en disant que cette vision de l'histoire du Portugal n'est pas présentée comme une vision, mais comme *la seule vision* ; selon lui elle constituerait, probablement à contrecœur de son auteur, une sorte de « Dessein national expliqué au peuple et aux écoles » [« Trata-se, portanto, de um filme de tese, apresentado num tom eminentemente pedagógico » ; « o discurso de Oliveira em nada difere da retórica do Estado Novo [...] pouco importando, no caso, que o autor procure da mesma extrair "lições" de sinal contrário às pretendidas pela educação salazarista » ; « esta visão da História de Portugal é apresentada não como uma visão, mas antes, como a visão » ; « provavelmente a contra-gosto do autor, [o filme tende a transformar-se] numa espécie de : "O Desígnio Nacional Explicado ao Povo e às Escolas" »], (Carlos FABIÃO, « A visão do passado em "Non" ou a vã glória de mandar, de Manoel de Oliveira », in *Penélope. Fazer e desfazer a história*, n° 6, 1991, p. 171-172). Nous ne partageons pas la lecture de l'historien, cependant le présent article espère montrer que ces questions constituent de réelles ambiguïtés, voire des paradoxes, inhérents au film.





révision du présent par la re-vision du passé sert bien à rendre lisible l'actualité révolutionnaire qui échappe aux soldats engagés en Afrique.

« *NON* » s'ouvre donc en Afrique (nous ne savons pas exactement dans quel pays) face à un arbre immense, sans doute centenaire, figure magnifique et imposante envahissant le ciel : il semble être là depuis toujours, avec ses profondes racines, regardant ceux qui le regardent, souverain. Il nous sera suggéré visuellement que c'est un groupe de soldats traversant la jungle qui portent leur regard sur l'arbre. Et tel est le récit principal du film (« l'actuel », « le présent » du film) : ces soldats filmés un à un vont entamer des conversations qui nous enracinent dans un temps spécifique, celui de la dictature de l'État Nouveau de Salazar et de la guerre coloniale. Leur premier dialogue est particulièrement démonstratif. D'abord, les soldats fonctionnent comme des types : Salvador (Miguel Guilherme) incarne le soutien au régime salazariste ; Manuel (Diogo Dória) et Brito (Luís Lucas) prononcent des paroles un peu plus contestataires ; Pedro (Carlos Gomes) n'a pas vraiment d'opinion politique ; puis intervient le lieutenant du groupe, Cabrita, un professeur d'histoire, et c'est lui qui mène le dialogue, dans un jeu de questions et réponses qui a déjà été comparé à une sorte de maïeutique socratique. Il est le personnage principal et il incarne le conteur d'histoires, un maillon dans la chaîne de la transmission des récits. Dans leur discussion, parmi d'autres sujets, ils font allusion à la défense des colonies et au mouvement anticolonial, au patriotisme, à la condition du soldat, aux déserteurs (c'est le seul moment où le nom de Salazar est prononcé), au fait qu'ils ont le mal du pays, etc. Un slogan salazariste très connu, « *Orgulhosamente sós* » [littéralement : « Orgueilleusement seuls »], est même lâché lorsqu'ils abordent la question de la domination de certaines nations sur d'autres. Et soulignons une fois encore qu'ils tiennent un discours qui frise la polémique, mais qu'ils ne sont pas, dans ce qui nous est donné à voir, informés de la révolution qui se prépare dans l'armée elle-même.

Cette discussion à bâtons rompus, et qui fait office de récit principal, va donner lieu à des « récits dans le récit », qui consistent dans la reconstitution d'épisodes historiques. Le fil conducteur de ces reconstitutions, ce sont les défaites, ou plutôt les « *NON* » de l'histoire, qu'Ismail Xavier a adroitement nommés « les stations de la Passion portugaise⁶ » : d'abord, la défaite de

6. Ismail XAVIER, « A morte do alferes Cabrita e a Paixão portuguesa », in *Novos estudos*, n° 97, 2013, p. 130.





Viriato face aux Romains ; puis la tentative d'union de la péninsule Ibérique par voie guerrière et son issue lors de la dérisoire bataille de Toro ; une nouvelle tentative d'union de la péninsule Ibérique par voie pacifique qui échoue à cause de la mort tragique du prince héritier D. Afonso à la suite d'une stupide chute de cheval, quelques mois après son mariage avec la princesse de Castille, D. Isabel ; suit un épisode qui fait exception : celui de « l'île des Amours » et de la bénédiction, par les dieux, des marins portugais guidés par Vasco de Gama ; et enfin, la dernière défaite (ou avant-dernière), celle de la bataille d'Alcácer-Quibir et de la disparition de l'héritier de la couronne portugaise, D. Sebastião. Chaque épisode est introduit d'une façon différente par Cabrita, et ils sont présentés comme des espèces de *flashbacks*, en décors et costumes d'époque. La plupart des épisodes sont montrés en trois parties, et selon Oliveira – soulignant un procédé fondamental de son cinéma : la littéralité – les épisodes sont très fidèles aux paroles des chroniqueurs de chaque époque⁷.

Cela dit, la présentation que je viens de faire est un peu trop schématique, car « *NON* » ou *la vaine gloire de commander* possède une structure particulièrement complexe, dans laquelle les miroitements, aussi bien dans le son et le discours qu'au travers des rimes visuelles, prolifèrent. Le miroitement

7. Oliveira a décrit à plusieurs reprises la façon dont il a exploité les sources historiques pour réaliser « *NON* » : « Je mets à profit tous les documents qu'on a retrouvés. [...] Ce sont des témoins. Ils constituent une preuve. On ne peut pas les discuter. Dans « *NON* » ou *la vaine gloire de commander*, je n'ajoute rien à ce que disent les chroniqueurs. La chronique dit : il perd une main, on lui coupe l'autre main, il prend alors l'étendard dans sa bouche. Il est capturé. La chronique ne dit pas s'il a fait *aïe* ! s'il a souffert, s'il a pleuré. Elle ne donne aucune notation émotionnelle. Alors je n'en mets pas, parce qu'il n'y en a pas. Tous les actes historiques, dans le film, viennent des paroles des chroniqueurs ». Si, ici, il parle d'une scène de la bataille de Toro, plus loin il se réfère à la reconstitution de la bataille d'Alcácer-Quibir : « Je me suis limité aux chroniqueurs et j'ai toujours été accompagné d'un historien et d'un spécialiste des batailles d'époque. Ce sont leurs indications qui m'ont conduit à diriger les batailles du film. Je voulais être plus proche des faits que des effets. Je me suis inspiré, pour les détails d'Alcácer-Quibir, d'un journal marocain actuel, *Le Matin du Sahara*, écrit en français, publié pour l'anniversaire de la bataille. C'est un journal de six pages écrites par un historien très honnête qui indique toutes ses sources. Je me suis donc servi pour mon récit de la vision des Marocains. Ainsi on ne pouvait pas m'accuser de choisir une position favorable aux Portugais » (Antoine DE BAECQUE et Jacques PARSI, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, in *Cahiers du cinéma*, Paris, 1996, p. 69 et 174. À propos de la question de la littéralité comme procédé oliveirien, voir Mathias LAVIN, *La Parole et le lieu. Le cinéma selon Oliveira*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 101 et 118-119.





le plus important est celui de l'interprétation des personnages des épisodes, car Cabrita et les autres soldats vont jouer des rôles dans les « récits dans le récit ». Le verbe « jouer » est ici utilisé dans un sens particulier, car ils ne jouent que des personnages auxquels ils ressemblent, c'est-à-dire des personnages guerriers (nobles ou simples soldats) – ils n'ont aucun rôle dans l'épisode de la mort du prince ni dans celui de « l'île des Amours ». Ils ne sont donc impliqués que dans des reconstitutions militaires, où ils ne sont que des pions sur l'échiquier des guerres. La façon dont ils sont filmés, très souvent en plan fixe, miroite la manière dont ils avaient été « présentés » dans leur rôle de soldats dans la guerre coloniale au début du film. Et Cabrita, le conteur, joue toujours un personnage central : il incarne tout d'abord Viriato, puis un noble dans la bataille de Toro et dans celle d'Alcácer-Quibir, et plus tard le capitaine Alexandre Moreira. La bataille d'Alcácer-Quibir, présentée comme le plus grand désastre portugais, est le moment où les miroitements sont les plus intenses, car ce conflit meurtrier est une projection subtile de la guerre coloniale. « Subtile » parce que, dès le début de l'épisode, les deux mondes se rencontrent quand la discussion qu'ils sont en train d'avoir en tant que soldats se poursuit à l'intérieur de l'épisode où ils sont transformés en personnages de nobles. Il y a donc une soudaine contemporanéité des enjeux historiques : simultanément, ils commentent l'entreprise de D. Sebastião du point de vue du xx^e siècle et ils tirent leur révérence quand il apparaît. Dans une sorte de métalepse, le noble joué par Diogo Dória évoque même le prêtre João Marques, conseiller historique d'Oliveira pour « *NON* », mélangeant non seulement les deux temps du récit, mais aussi l'univers extra-diégétique du film. Si, tout au long de « *NON* », les soldats étaient les héros des défaites (formant par là une synthèse d'épique et d'anti-épique), à partir de ce moment précis, les frontières entre passé et présent, virtuel et actuel, vont commencer à disparaître.

En effet, cette réincarnation des soldats n'est pas du tout un détail, ni du point de vue du récit, ni du point de vue visuel, car, comme plusieurs l'ont déjà affirmé, l'une des façons d'interpréter « *NON* » serait de voir la guerre coloniale comme la dernière défaite, la fin de la spirale du « *NON* » : une sorte de punition des dieux envers les aspirations de conquête et de pouvoir portugaises. Et Cabrita, qui meurt le 25 avril 1974, serait symboliquement





sa dernière victime⁸. La boucle serait ainsi bouclée. Cette lecture paraît juste et elle peut aussi être appuyée non seulement par le fait que les rôles qu'ils jouent fonctionnent comme des projections dans le futur (et plusieurs signes de ce qui les attend sont donnés au fur et à mesure que le film progresse), mais joue aussi en sa faveur la manière dont, à la fin, lorsque Cabrita est à l'hôpital, les soldats blessés, mutilés, qui partagent la même chambre, sont filmés dans un lent travelling qui les individualise nettement, faisant, une fois de plus, un parfait écho à la présentation initiale des soldats⁹. En ce sens, les fantassins ne seraient que des fantômes, des corps déjà morts mais encore là, en train d'être momifiés, des spectres parlants. Au fond, ils sont présentés comme n'importe quels soldats tenus au devoir de réserve dans une guerre particulièrement sanglante (spécialement au cinéma). Si, dans un important et célèbre article de 1972, João César Monteiro avait écrit que *Le Passé et le présent* était un « nécro-film portugais », « NON » le sera peut-être davantage dans sa longue marche vers la mort¹⁰.

Un autre miroitement peut être vu dans le statut particulier des « récits dans le récit ». Il s'agit de leur caractère fortement onirique : les épisodes ressemblent à des rêves, ou plutôt à des cauchemars au regard de leur dimension aussi grotesque que tragique (même s'il ne faut pas oublier que le film est parsemé de moments d'ironie et d'humour). La couleur renforce la sensation de rêverie – du vert et du marron pour les soldats, des touches de bleu, rouge, jaune et orange pour les épisodes. Ce sont les rêves des soldats où ils sont eux-mêmes les protagonistes, mais ce sont aussi nos propres

8. Entre autres, voir Ismail XAVIER, « A morte do alferes Cabrita e a Paixão portuguesa », in *Novos estudos*, *op. cit.*, p. 130.

9. En effet, tous les guerriers au long du film font partie de ce miroitement de « prolifération de corps meurtris ». Voir Mathias LAVIN, *La Parole et le lieu. Le cinéma selon Oliveira*, *op. cit.*, p. 118-122.

10. Le cinéaste João César Monteiro est un des premiers à comprendre, avec une certaine violence qui lui est caractéristique, les enjeux du cinéma d'Oliveira, en particulier quand il écrit : « Votre art est celui du faire semblant, ce n'est pas un art moraliste, et quand vous feignez une morale c'est pour mieux la détruire avec une finesse et une ironie que, dans l'histoire de la culture portugaise, n'a peut-être de parallèle que chez Gil Vicente » [« A sua arte é uma arte do fingimento, não é a arte de um moralista, e quando finge uma moral é para melhor a destruir com uma finura e uma ironia que, na história portuguesa, talvez só tenha paralelo num Gil Vicente »] (João César MONTEIRO, « "O Passado e o presente". Um necrofilme português de Manuel de Oliveira », in *Diário de Lisboa – Suplemento literário*, 10 mars 1972, p. 2 : <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06813.163.25928#126>).





rêves : d'un côté, il s'agit d'histoires que nous connaissons tous, qui font partie d'une mémoire collective ; de l'autre, les regards-caméra des soldats, souvent en gros plans, sont très insistants, voire hypnotiques, comme si les soldats nous regardaient, nous obligeant à pénétrer dans leurs rêves et leurs dialogues. C'est en ce sens que nous pouvons parler du rapport du virtuel et de l'actuel selon Gilles Deleuze : « Le souvenir est l'image virtuelle contemporaine de l'objet actuel, son double, son "image en miroir". Aussi y a-t-il coalescence et scission, ou plutôt oscillation, perpétuel échange entre l'objet actuel et son image virtuelle¹¹. » Dans le film, les soldats participent à la fois au passé et au présent, et il y a donc un geste prospectif : les soldats voient dans le passé, en le rejouant, ce qui allait devenir leur présent ; ainsi qu'un geste rétrospectif : ils voient dans le présent, dans leur propre situation, ce qui s'est déjà passé. Ils sont les « joueurs » du passé, mais ils sont aussi « joués » par le présent.

Ce renvoi du présent au passé, et *vice versa*, est particulièrement intéressant à la fin du film, quand on retrouve Cabrita grièvement blessé à l'hôpital. En effet, si nous avons déjà parlé du mélange des deux mondes (la contemporanéité du passé et du présent), la quatrième partie de l'épisode de la bataille d'Alcácer-Quibir ne fait plus partie de la logique première des « récits dans le récit », car le combat africain du xx^e siècle a déjà fait de Cabrita une victime quand nous sommes ramenés au champ de bataille jonché de morts. Cabrita jouera un rôle supplémentaire, subsidiaire, symbolisant un *autre* clin d'œil littéraire à un *autre* revenant de la bataille d'Alcácer-Quibir : D. João de Portugal, l'homonyme du personnage d'Almeida Garrett, dans la pièce *Frei Luís de Sousa* [1843]. Dans la scène du film, désolé et sans forces, D. João accepte la défaite et la mort, pendant que son cousin affirme qu'ils ne peuvent pas mourir parce que « le Portugal a un destin plus grand » [« Portugal tem um destino maior »], et l'encourage à résister. Disons aussi qu'à son tour, cette scène miroite celle que nous venons de voir : Cabrita est blessé dans la jungle africaine et c'est Manuel qui l'encourage à tenir.

Ainsi, c'est à ce moment du film – qui succède à la bataille d'Alcácer-Quibir, mais qui sort du schéma narratif précédent – que D. João de Portugal et son cousin regardent un autre noble qui se lève d'entre les morts

11. Gilles DELEUZE, « L'actuel et le virtuel », in *Dialogues* [1977], Gilles DELEUZE et Claire PARNET (dir.), Paris, Flammarion, « Champs », 1996, p. 183.





et prononce l'extrait du sermon du prêtre António Vieira qui explicite le sens du « NON » :

Terrible parole est le NON ! Terrible parole est le NON ! Elle n'a ni endroit, ni envers. De quelque côté que vous la preniez, elle sonne et dit toujours pareil. Lisez-la du début à la fin ou de la fin au début, c'est toujours NON ! Quand le bâton de Moïse devint un serpent si féroce qu'il recula pour ne pas être mordu, ce serpent perdit bientôt son aspect, sa férocité et son venin. Le NON est différent ! De quelque côté que vous le preniez, il est toujours serpent, il mord toujours, il blesse toujours, il reste toujours plein de venin. Il tue l'espoir, le dernier remède que la nature laisse à tous les maux. Rien ne peut le modérer, aucun art ne peut l'adoucir, aucune flatterie ne peut le fléchir. Enrobez tant que vous voudrez un NON, il sera toujours amer, dorez-le autant que vous voulez, il sera toujours en fer¹² !

« NON », ce mot que l'on peut lire dans tous les sens dit toujours « non », il signifie toujours un empêchement, un refus, une révolte. En rompant avec la narration pure et simple pratiquée jusqu'à présent, cette partie du dernier épisode fonctionne déjà comme une sorte de délire de Cabrita, blessé autant comme soldat que noble du XVI^e siècle. Le rapport de l'actuel et du virtuel que le film a développé depuis le début devient à ce moment précis plus riche et complexe, voire déroutant, car l'articulation de l'actuel (récit « premier » et « présent ») et du virtuel (récits « secondaires » et « passés ») commence à nous échapper. De plus, c'est comme si le NON était prononcé dans un espace-temps indéfini, une zone d'indétermination où l'actuel et le virtuel se miroitent mutuellement : conclusion de la bataille d'Alcácer-Quibir ? Délire

12. Dans l'original : « Terrível palavra é um NON! Terrível palavra é um NON! Não tem direito, nem avesso, por qualquer lado que a tomeis, sempre soa e diz o mesmo. Lede-o do princípio para o fim, ou do fim para o princípio, sempre é NON! Quando a vara de Moisés se converteu naquela serpente tão feroz, que fugia dela por que o não mordesse, logo perdeu a figura, a ferocidade e a peçonha. O NON não é assim! Por qualquer parte que o tomeis, sempre é serpente, sempre morde, sempre fere, sempre leva o veneno consigo. Mata a esperança, que é o último remédio que deixou a natureza a todos os males. Não há corretivo que o modere, nem arte que o abrande, nem lisonja que o adoce. Por mais que confeiteis um NON, sempre amarga, por mais que o doureis, sempre é de ferro! » Mis à part quelques coupes mineures, la citation est celle que nous trouvons dans le *Sermão da terceira quarta-feira da Quaresma* (1670), § 1 (90), du prêtre António Vieira. Nous citons la traduction française des sous-titres du film par Jacques Parsi, parfois modifiée (Manoel de OLIVEIRA, « NON » ou la vaine gloire de commander, DVD, Lisbonne, Lusomundo).





de Cabrita à l'hôpital militaire ? Moment proprement mythique ? D'une certaine façon, il peut être tout cela à la fois, car il s'agit surtout de la rencontre spéculaire des enjeux temporels : la fin sanglante de la bataille du xv^e siècle en miroir de la fin tout aussi sanglante de la guerre coloniale. Cet effet temporel (qui est la cause de la violence très particulière de ce film) a comme conséquence de réduire chaque personnage, chaque guerrier, quelle que soit sa condition sociale, à sa condition humaine la plus élémentaire : sa chair et sa finitude.

Le suicide du noble qui prononce le « NON » ouvre donc un autre espace-temps qui tourne aussi autour de Cabrita. La scène de l'hôpital reposera ainsi, par un subtil montage parallèle, sur trois réalités : celle de Cabrita souffrant ; ce que nous pouvons penser être un deuxième délire de Cabrita, à savoir l'arrivée de D. Sebastião un jour de brouillard à Lisbonne, au Cais das Colunas, en accomplissant fantomatiquement la prophétie du sébastianisme ; et puis celle d'un autre blessé qui l'observe, terrifié, ayant la tête couverte de pansements ne laissant qu'un œil découvert. Tout dans le film est donc question de regards : Cabrita, endormi, ouvre les yeux, et D. Sebastião, filmé en gros plan, se trouve spectralement face à lui, *le fixant* du regard. Il y a aussi un jeu avec l'épée, car elle ne sert plus à faire la guerre : D. João de Portugal l'utilise pour se soutenir, le soldat qui prononce le « NON » s'en sert pour se suicider, D. Sebastião la renverse pour en faire une croix. Dans la même suite logique, le sang est présent : celui qui coule de l'épée des mains de D. Sebastião, celui de la poche de transfusion de Cabrita et la piqûre d'adrénaline qu'il va recevoir. Si, pour Cabrita, D. Sebastião ne sera jamais « le Désiré », sa première épithète, il le devient, symboliquement et très paradoxalement ici, car il ne signale pas un commencement, mais une double fin : la sienne et celle du régime.

Ismail Xavier a écrit que Cabrita est l'anti-D. Sebastião par excellence, car dans la confrontation spéculaire des deux, il y a la figuration du « passage du domaine de la vanité, de l'envie de pouvoir obstiné et de l'arrogance, au domaine de loyauté, du bon sens et du dialogue incarnés par Cabrita¹³ ». L'ambiguïté du film et du personnage du lieutenant en particulier se montre

13. En portugais : « a passagem do domínio da vaidade, vontade de poder obstinada e arrogância, para o domínio da lealdade, da sensatez e do diálogo encarnado em Cabrita » (Ismail XAVIER, « A morte do alferes Cabrita e a Paixão portuguesa », in *Novos estudos*, *op. cit.*, p. 144).





et se miroite aussi dans ce jeu de personnages, car cela implique la proximité de Cabrita et de Vasco de Gama (qu'il ne va *significativement* pas incarner dans l'épisode de « l'île des Amours »). Dans *Les Lusiades*, Gama va raconter l'histoire du Portugal au roi de Mélinde dès ses débuts (du chant II au chant V), formant le long moment de pause dans le voyage par la narration *in media res*. En ce sens, Cabrita est plutôt une sorte de miroir négatif de Vasco de Gama, d'abord parce qu'il ne parle pas à un roi, mais à de simples soldats, ensuite parce que son récit traite des défaites, et non des gloires. C'est un discours surtout dysphorique. Oliveira lui-même, à propos du rapport entre « NON » et *Les Lusiades*, a déclaré : « "NON" ou la vaine gloire de commander est à peu près le contraire des *Lusiades*, qui va dans le sens de la poésie héroïque, épique » ; et un peu plus loin, il revient sur cette même idée : « "NON" consiste à prendre *Les Lusiades* à revers. C'est le moment où l'on démonte la fête. La même chose, mais en sens inverse¹⁴ ». Selon Oliveira, il s'agit donc d'un autre miroir déformant, mais il est cette fois bien plus complexe, car dans le titre même du film est contenu le moment de l'épopée de Camões où le caractère héroïque de l'expansion est critiqué. Ainsi, si Cabrita tend à se rapprocher de Vasco da Gama par ce qu'il dit et les passages des *Lusiades* qu'il cite¹⁵, il serait plutôt la figuration du discours du vieillard du Restelo, c'est-à-dire il serait encore, des siècles après, autant

14. Antoine DE BAECQUE et Jacques PARSI, *Cahiers du cinéma. Conversations avec Manoel de Oliveira*, op. cit., p. 170 et 176.

15. Dans son discours sur le « don », avant l'épisode de « l'île des Amours », Cabrita dit qu'avec les Découvertes les Portugais ont donné « au monde de nouveaux mondes, de nouveaux peuples, de nouvelles mers et de nouveaux cieux » [« Dando ao mundo novos mundos, novas gentes, novos mares e novos céus »], citation légèrement modifiée du dernier vers de la strophe 45 du chant II des *Lusiades*. Après l'épisode mentionné, Cabrita va de nouveau paraphraser à deux reprises des vers de « l'île des Amours » : « ils [...] goûtent les plaisirs de la gloire, comme prix du labeur qui fait illustre mémoire » [« Tomando aquele prémio e doce glória do trabalho que faz clara a memória »], citation des deux derniers vers de la strophe 39 du chant IX ; puis il cite les quatre derniers vers de la strophe 82 du chant X : « Nous ne servons qu'à inspirer des vers harmonieux, et ce qu'a pu nous procurer de plus le commerce des hommes, c'est que votre fantaisie a donné nos noms à ces étoiles » [« Só pera fazer versos deleitosos servimos, e, se mais o trato humano nos pode dar, é só que o nome nosso nestas estrelas pôs o engenho vosso »]. Pour la traduction française des deux dernières citations, voir LUÍS DE CAMÕES, *Les Lusiades / Os Lusíadas*, op. cit., p. 365 et 423.





un bourreau (même malgré lui) qu'une victime de l'entreprise maritime¹⁶. À un deuxième niveau figuratif et à un profond niveau de référence, nous pourrions même envisager l'hypothèse que le personnage regardant Cabrita souffrant à l'hôpital, la tête bandée de pansements et un seul l'œil visible, serait une figuration de Camões qui était lui-même borgne. Selon cette hypothèse, et la fine ironie qu'elle porte, l'auteur Camões et son épopée seraient aussi inclus dans la spirale vertigineuse et sanglante du « NON ».

À ce propos, n'oublions pas l'autre incarnation littéraire de Luís Miguel Cintra, et donc d'une certaine façon de Cabrita : celle de D. João de Portugal. Celle-ci crée, en effet, un autre miroitement *dans le miroitement*. D'abord, D. João est annoncé à la fin de la bataille, quand Cabrita en tant que soldat du ^{xx}e siècle rapporte les dernières paroles de D. Sebastião : « Cristóvão de Távora vint lui dire de se rendre [...]. Et D. João de Portugal ajouta : "Qu'y a-t-il à faire ici, sinon mourir tous ?" À quoi le roi répondit : "Mourir, oui, mais lentement" » [« Cristóvão de Távora lhe veio dizer que se rendesse [...]. E D. João de Portugal acrescentou: "Que pode haver aqui que fazer senão morrermos todos?" Ao que o rei respondeu : "Morrer, sim, mas devagar" »]. Si nous avons tendance à conserver dans la mémoire la phrase terrible prononcée par D. Sebastião, celle de D. João crée une ambiguïté : nous savons que dans la pièce de Garrett, il ne meurt pas, mais c'est comme s'il était mort, car il passe vingt ans en captivité, et revient tel un fantôme. Puis, dans le film, les mots de son cousin sont, en fait, prononcés dans la pièce par Maria (la fille du deuxième mariage de D. Madalena, qui devient illégitime dès le retour du premier mari de sa mère) : « Cet air si triste, cette expression de mélancolie profonde. Cette épée à la main comme qui n'a d'autre but ni d'autre amour en cette vie » [« Esse aspecto tão triste, essa expressão de melancolia tão profunda. Essa mão na espada como quem não tem outro arrimo nem outro amor nesta vida »]¹⁷. Dans la continuation des jeux de reflets, Maria parle du portrait de D. João sans savoir de qui

16. S'il est vrai que, dans les scènes de guerre coloniale, « l'ennemi » est pratiquement absent, la seule scène où nous les apercevons, celle de l'affrontement conduisant à la mort de Cabrita, est particulièrement importante : les échanges de tirs cessent, suit un moment de silence, puis un Africain poussant un cri terrible fuit en tenant ses mains sur son ventre. Ce terrible cri figure donc l'autre côté de la souffrance que le « NON » représente.

17. La citation est coupée, mais correspond mot pour mot à l'original, voir Almeida GARRETT, *Frei Luís de Sousa* [1843], Acte II, scène I, Lisbonne, Editorial Comunicação, p. 144.





elle parle ; immédiatement après que son père lui a révélé l'identité de celui qui est représenté, il va lui dire que « Le peintre a copié fidèlement tout ce qu'il a vu » [« O pintor copiou fielmente o quanto viu¹⁸ »]. Cela crée dans le film un effet de croisement de temps et d'image, car on attribue à D. João blessé après la bataille les caractéristiques de son portrait en tant qu'image de la noblesse intouchée. La pièce de Garrett met beaucoup d'emphasis dans l'idée de représentation, et il nous semble que c'est ceci qu'Oliveira reprend : ces fantômes de chair et d'os qui ne peuvent être en accord ni avec ce qu'ils ont été (l'image, le portrait), ni avec ce qu'ils sont (le déguisement, qui peut être un uniforme). Dans un des plus célèbres dialogues du théâtre portugais, D. João, vingt et un ans après avoir été capturé lors de la bataille, apparaît déguisé en pauvre pèlerin annonçant que D. João est vivant, et il est interpellé par son beau-frère :

JORGE. – [...] Vous connaissiez bien cet homme, pèlerin, n'est-ce pas ?

PÈLERIN. – Comme moi-même.

JORGE. – Si vous le voyiez... même dans d'autres vêtements... plus jeune – disons dans un portrait –, vous le reconnaîtriez ?

PÈLERIN. – Comme si je me voyais moi-même dans un miroir.

[...]

JORGE. – Pèlerin, pèlerin ! qui êtes-vous ?

PÈLERIN [*pointant avec son bâton le portrait de D. João de Portugal*]. – Personne¹⁹

Il est donc particulièrement intéressant que D. João de Portugal soit la dernière incarnation de Cabrita. D. João représente le revenant, celui qui ne peut se reconnaître lui-même que comme un autre, et n'importe quel autre : comme personne. Il est vidé de tout, et ce ne sont que les images qui peuvent appuyer sa représentation de soi, d'un « soi » qui n'est plus, défunt. En parallèle, Cabrita est celui qui a revêtu plusieurs déguisements et qui pourrait aussi dire (les circonstances de sa mort aidant) qu'il n'est personne. Il n'est qu'un simple soldat, au contraire de D. João, il n'aurait même pas

18. Almeida GARRETT, *Frei Luís de Sousa*, Acte II, scène III, *op. cit.*, p. 151.

19. Dans l'original : « JORGE. – [...] Conheceis bem esse homem, romeiro, não é assim?/ ROMEIRO. – Como a mim mesmo./ JORGE. – Se o véreis... ainda que fora noutros trajos... com menos anos – pintado, digamos – conhecê-lo-eis?/ ROMEIRO. – Como se me visse a mim mesmo num espelho./ [...] JORGE. – Romeiro, Romeiro! quem és tu?/ ROMEIRO [apontando com o bordão para o retrato de D. João de Portugal]. – Ninguém! » (Almeida GARRETT, *Frei Luís de Sousa*, Acte II, scènes XIV-XV, *op. cit.*, p. 183-185).





symboliquement de portrait, seule possibilité d'être le portrait de tous les fantômes du film, de pouvoir « jouer » tous les personnages.

Comme Regina Guimarães l'a bien noté,

[ce film] se présente comme une fiction axée sur la marche vers la mort d'un officier anonyme, véritable soldat inconnu dont le film serait en quelque sorte le tombeau ; blessé lors d'une embuscade, le soldat qui vient de nous livrer sa version des gloires et déboires du peuple portugais au cours de l'Histoire, finit par succomber à l'hôpital au moment même où s'écroule le régime politique qui a profondément façonné sa vision historique. Cette mort est à la fois un fait divers et un détail de taille²⁰.

En effet, au début du film, le regard des soldats était vertical, ascensionnel ; à la fin du film, tout va du haut vers le bas, tout coule, attiré par le néant²¹. C'est la fin d'une vie, d'un monde, et aussi celle d'une vision du monde : la main du médecin inscrit la date du décès sur un registre : 74/avril/25 ; la voix *over* de Manoel de Oliveira elle-même le souligne : « Le lieutenant Cabrita mourut le jour de la Révolution du 25 avril 1974 » [« O alferes Cabrita morreu no dia da Revolução de 25 de Abril de 1974 »]. Comme si cela était l'achèvement de la phrase de D. Sebastião rapportée par Cabrita quelques minutes auparavant : « Mourir, oui, mais lentement » [« Morrer, sim, mas lentamente »].

Pour conclure, si nous avons fait très souvent allusion aux notions de passé et de présent, et corrélativement d'actuel et de virtuel, nous inspirant des travaux de Gilles Deleuze, c'est parce qu'il y a là l'un des enjeux majeurs du film : d'une certaine manière, « NON » fonctionne comme un serpent se mordant la queue²², mais il n'est pas non plus circulaire. Cette circularité apparente est mise en cause par une coalescence du passé et du présent, jusqu'à son croisement ou sa quasi-indétermination. Le film nous détache

20. Regina GUIMARÃES, « Détail et ensemble : enquête sur la surhumanité guidée par la mise en scène d'un texte d'António Patrício », in *Manoel de Oliveira. L'Invention cinématographique à l'épreuve de la littérature*, Claude MURCIA et Régis SALADO (dir.), Paris, Hermann, 2015, p. 30-31.

21. Cette idée empêche donc une des interprétations polémiques du film, celle qui voyait l'arrivée et la mort de D. Sebastião coïncidant avec le 25 avril comme l'ouverture à un temps de paix et d'harmonie. Nous l'avons déjà souligné, la révolution se passe hors scène et il nous semble que le film exclut cette interprétation.

22. Expression déjà utilisée par António Preto dans « "Non" ou a vã glória de mandar », in *Buala*, 20 septembre 2010 : <http://www.buala.org/pt/afroscreen/non-ou-a-va-gloria-de-mandar>.





de la logique du *flashback* ou du rêve, ceux-ci ne sont plus simplement un virtuel par rapport à un actuel, mais deux faces qui ne cessent de circuler et de se projeter l'une sur l'autre, les temps ne pouvant qu'être discordants. Et c'est la discordance des temps, ce jeu de miroirs déformants qui implique sans cesse de voir et de revoir, qui est dérangeante et inquiétante dans le film, puisque, malgré tous les miroitements significatifs, nous sommes placés dans l'indétermination même, ni dans l'épique, ni dans l'anti-épique (ils s'annulent réciproquement). La phrase qui revient et qui va hanter Cabrita dans son délire – « la vérité est une chose secrète et inexplicable, au lieu d'avoir un sens logique, cette vérité inaccessible possède un sens dernier qui explique tout... » [« a verdade é algo de secreto e inexplicável, em vez de ter sentido lógico, esta verdade possui um sentido último que tudo explica... »] – ne peut donc être lue que dans cette indétermination, par ses jeux de miroirs le film ne pouvant apporter aucune réponse définitive. Oliveira, grand ironiste, a fait plusieurs films où il détruit à la fin l'édifice qu'il était, au moins en apparence, en train de construire. Une chose me paraît cependant certaine, il serait d'accord avec Jean Cocteau quand celui-ci écrit : « J'ai toujours préféré la Mythologie à l'Histoire. L'Histoire est faite de vérités qui deviennent des mensonges, la Mythologie de mensonges qui deviennent des vérités²³ ».

Rita NOVAS MIRANDA

Université de Porto – Institut de littérature comparée Margarida Losa
(Universidade do Porto – Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa)
Université Paris Nanterre – CRILUS

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAECQUE Antoine DE, « Comment on filme l'histoire », in *Cahiers du cinéma*, n° 436, octobre 1990, p. 32.
- BAECQUE Antoine DE et PARSIS Jacques, *Cahiers du cinéma. Conversations avec Manoel de Oliveira*, 1996, p. 69, 170, 174, 176.
- CAMÕES LUÍS de, *Les Lusiades / Os Lusíadas*, trad. Roger BISMUT, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 188-199, 365, 423.

23. Jean COCTEAU, « Brigitte Bardot » [octobre 1962], in *Du cinématographe*, Paris, Belfond, 1988, p. 63.





- COCTEAU Jean, « Brigitte Bardot » [octobre 1962], in *Du cinématographe*, Paris, Belfond, 1988, p. 63.
- DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues* [1977], Paris, Flammarion, « Champs », 1996, p. 183.
- FABIÃO Carlos, « A visão do passado em “Non” ou a vã glória de mandar, de Manoel de Oliveira », in *Penélope. Fazer e desfazer a história*, n° 6, 1991, p. 171-172.
- GARRETT Almeida, *Frei Luís de Sousa* [1843], acte II, scène I, Lisbonne, Editorial Comunicação, p. 144, 151, 183-185.
- GUIMARÃES Regina, « Détail et ensemble : enquête sur la surhumanité guidée par la mise en scène d’un texte d’António Patrício », in *Manoel de Oliveira. L’invention cinématographique à l’épreuve de la littérature*, MURCIA Claude et SALADO Régis (dir.), Paris, Hermann, 2015, p. 30-31.
- LAVIN Mathias, *La Parole et le lieu. Le Cinéma selon Oliveira*, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 101, 118-122.
- , « Manoel de Oliveira face à l’histoire. Une vision critique », in *Débordements*, 7 mai 2015.
- MONTEIRO João César, « “O Passado e o presente”. Um necrofilme português de Manuel de Oliveira », in *Diário de Lisboa – Suplemento literário*, 10 mars 1972, p. 2.
- OLIVEIRA Manoel de, « NON » ou la vaine gloire de commander, DVD, Lisbonne, Lusomundo.
- RIBEIRETE João, « Escrever devagar a morte em “Non” ou a vã glória de mandar, de Manoel de Oliveira », in *Falso movimento. Ensaio sobre escrita e cinema*, ROWLAND Clara et CONLEY Tom (dir.), Lisbonne, Cotovia, p. 80-92.
- VIEIRA António, *Sermão da terceira quarta-feira da Quaresma*, 1670, § 1 (§90).
- XAVIER Ismail, « A morte do alferes Cabrita e a Paixão portuguesa », in *Novos estudos*, n° 97, 2013, p. 130 et 144.

