

# Face à la porcherie

A propos de João Cesar Monteiro par Fabrice Revault d'Allonnes

João Cesar Monteiro a été révélé récemment, par *Souvenirs de la maison jaune* en 1989, et confirmé plus récemment encore, par *La Comédie de Dieu* en 1995. Depuis la découverte de Nanni Moretti, quelques années auparavant, nous n'avions pas rencontré à l'écran de personnage masculin aussi irréductible (aux autres), de propos autant irréconciliable (avec la société).

Mais, avant ces deux films phares, et avant d'y revenir, qu'en est-il de l'œuvre antérieure? Depuis 1968, le lutin lusitanien a réalisé une quinzaine de films (courts et longs), pour la plupart encore très largement méconnus (bien que présentés aux festivals de Dunkerque puis de La Rochelle).

Divers ingrédients nourrissent la sève qui les irrigue. Une racine populaire, ancrée dans un

peuple de paysans pauvres ou déracinés et urbanisés, qui se traduit dans l'œuvre par une veine picaresque latente et par un engagement politique patent. Un penchant pour le futurisme et le dadaïsme ou le surréalisme, lesquels vont avec ce picaresque, entendu comme un antinaturalisme, et cet engagement. Un penchant pour le bazinisme et le rossellinisme, lesquels vont aussi avec ce picaresque, entendu comme un naturalisme, et cet engagement.

D'où une filmographie longtemps hétérogène, entre ceci et cela, une œuvre qui circule volontiers entre irréalisme et réalisme, artificialité et littéralité, classicisme et modernité, qui les alterne ou conjugue. Ainsi, *Qui attend les moines du défunt meurt nu-pieds* (1969-70), caractérisé « en direct », tourné dans la rue sans moyens, apparaît très proche de la Nouvelle

Vague; *Chemins de traverse* (1977) fait penser à *Œdipe* ou à *Médée* de Pasolini, par la combinatoire mi-naturaliste, mi-théâtrale dans une sorte de passé « archaïque-paysan »; *Sylvestre* (1978-81) évoque *Francisca* d'Oliveira ou *Perceval* de Rohmer, par l'association d'un conte fantastique médiéval et d'une simplicité-sobriété formelle; *A fleur de mer* (1985) tire un scénario classicisant (un bel inconnu au milieu d'un gynécée) vers un registre antonionien (l'espace-temps entre homme et femme trempé dans un bain rohmérien (la beauté de la nature).

Ceci et cela, cette diversité constitutive et cet entre-deux esthétique, se retrouve, dans *Souvenirs de la maison jaune* (1989) et *La Comédie de Dieu* (1995), comme d'ailleurs dans *Le Dernier Plongeon* (TV, 1992). Mais sans doute l'œuvre, qui désormais englobe et dépasse classicisme et modernité, transcende leur clivage, atteint-elle alors sa plénitude... ce qui se traduit également par l'implication de son auteur comme personnage principal (sinon dans le dernier titre cité).

*Souvenirs* s'offrait déjà comme un grand film contre la société. De par le corps même de l'auteur-acteur, fragile, malingre et même malade (dans la fiction), rescapé du fascisme salazariste. De par la beauté contemplée de la jeune femme désirée, comme antipode et antidote à l'ordure sociale ambiante. De par la solitude aigre-douce du personnage, à l'écart du « socius », coupé du lien social (un peu à la façon de Pessoa : l'anonymat garantissant l'autonomie). De par la misère à quoi la société le réduit; et l'hospice-prison à quoi la société le condamne. De par la parodie critique des militaires, le déchet social campé par Monteiro allant jusqu'à « enculer » le fascisme en pénétrant son uniforme – ceci après un sublime commandement anti-social : « Vas-y, et donne-leur du fil à retordre ! »

Et ce film témoignait à sa façon d'une hétérogénéité formelle, qui commençait du côté de la modernité, en un constat clinique littéral et sobre, pour finir du côté d'un postclassicisme, évoquant joyeusement les mânes de Murnau et de Stroheim (le personnage, vêtu de noir, resurgit tel Nosferatu de sa cave; le personnage, en

uniforme, ressort d'une bouche d'égout, venant ainsi la fin de *Folies de femmes*).

S'impliquant pour mieux ce faire devant la caméra, Monteiro y réglait des comptes avec la porcherie sociale, cependant qu'il y frisait l'instauration souveraine d'un espace et d'un temps à lui, hors la société... ce qui sera le fait majeur du film suivant (en exceptant ici *Le Dernier Plongeon*).

En effet, *La Comédie* poursuit le règlement de comptes anti-social, à la première personne, tout en posant d'emblée un univers privé, un espace-temps intime, à l'écart et à l'encontre de la société.

A tous égards, ce film tourne le dos à la porcherie sociale. L'individu singulier (Jean de Dieu, campé par Monteiro) règne ici, au contraire de la masse uniforme. Le tact et le goût, le désir subtil, la douceur aérienne, l'intelligence alerte, se substituent ici à la grossièreté, à la bestialité, à la brutalité, à la bêtise. Le corps fin et léger s'oppose aux corps bouffis et lourds. La beauté des jeunes filles s'inscrit contre la laideur ambiante. La propreté renie la saleté commune. La fragilité refoule la force. Le respect et la retenue remplacent la licence graveleuse. Un art du trivial, même, supplante la vulgarité grasse. Le goût du travail bien fait, de l'artisan-artiste soignant son œuvre, s'oppose au n'importe quoi et au tout-venant.

Et cela se traduit encore dans le traitement du son, baigné de paroles-susurrées, face à l'arrogant caquetage du « village global », nimbé de musiques choisies, face à l'envahissant brouhaha social.

Et cela se traduit enfin, ou plutôt d'abord, dès le premier plan et pour toute la durée du film, par l'émergence sereine, impériale, d'un espace privé précieux, loin du tout-à-l'égout collectif, d'un temps intime précieux, loin de la trépidation, du « zapping », de la bouillie collective.

C'est en cela que ce dernier opus est un très grand film politique, au meilleur sens du terme, bien entendu. Plutôt qu'en sa parabole, néan-

moins appréciable, sur l'artisanat des parfums glacés, sur l'art du goût, sur le cinéma donc, menacé par l'ice cream, par le non-goût standardisé. Plus que dans son discours explicite, néanmoins réjouissant, contre les hommes ou reptiles politiques, traités de « serpents ». Plus que dans son corps à corps, néanmoins remarquable, entre un gros boucher sanglant et le fragile Jean de Dieu – qui résiste comme il peut avec les pauvres moyens du bord, à coups de cigarettes.

C'est en cela qu'il s'agit d'un très grand film politique. Plus encore que dans le penchant affiché pour des jeunes filles du peuple, naturelles, et non pas pour des starlettes apprêtées. Plus encore que dans la morale qui veut que l'auteur-acteur s'impose à lui-même au moins autant que ce qu'il demande à l'actrice : s'immerger dans du lait, plonger dans des œufs.

C'est en cela.

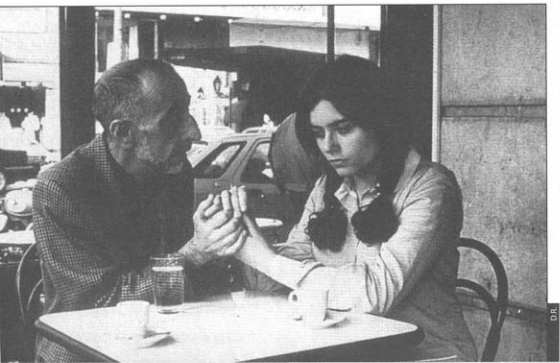
En cet art de l'espace, Monteiro ne cessant de préserver de petits lieux bien à lui, du magasin à l'appartement en passant par tel coin de bar. En cet art de l'espace, Monteiro s'effaçant volontiers hors champ pour laisser toute la place, tout le cadre au visage ou au corps féminin désiré, et construisant ainsi, sereinement, son territoire propre.

*La Comédie  
de Dieu  
de João César  
Monteiro*

En cet art du temps, Monteiro ne cessant de maintenir des plans fixes assez longs, presque contemplatifs, frisant le « zen », mais toujours délicatement construits et déroulés, animés d'une ondulation ou d'une vibration internes, ne glissant jamais vers la monotonie plate. En cet art du temps personnel, raffiné, subtil, à l'écart du temps social, broyé, imbécile.

Ainsi, filmant des corps désirants et désirés, Monteiro garde la juste distance érotique, et le temps qu'il faut : en témoigne notamment, outre son tact gestuel, le cadrage fixe, frontal et large, maintenu tout au long de la séquence où Jean de Dieu fait nager en musique la jeune fille. Pour autant, ce respectueux désir n'empêche pas de brusques passages à l'acte – car Monteiro ne louvoie pas, ne se défausse pas : l'atteste notamment la fameuse scène de sodomie, forte de ne pas être éludée, d'être livrée franchement, sèchement, tout en restant brève, minimale, et tout en demeurant masquée par un effet de cache, cependant qu'elle s'offre comme une autoparodie (Jean de Dieu s'escrime comme un damné derrière un portillon à ressorts façon western, ceci et cela faisant de lui un anti-superman).

Ainsi, le découpage ne cesse d'aller de la trivialité vers la sacralité : on commence par évoquer (sans le montrer) le nettoyage d'excréments dans les toilettes, au magasin, puis on continue avec une collection secrète et sacrée de poils pubiens, dans l'appartement (le corps le plus trivial toujours, mais doublement sacralisé, par le soin apporté à la collection et par la structure même du film) ; on recommence sur une carne sanguinolente, dans la boucherie, puis on poursuit avec une chevelure d'ange doucement brossée, au domicile. Cependant que, toujours, cette trajectoire spatiotemporelle est politique : face à l'ordure ambiante, la préciosité privée, mais non dénuée de fantaisie.



C'est moins dans ces brusques coups de dés que dans sa tenue générale que ce film trouve toute sa hauteur politique

D.R.



C'est bel et bien cet art de l'espace et du temps, donc du découpage, qui fait de cette œuvre un grand film politique. Plus encore que ses flagrants effets de montage, néanmoins aussi savoureux que sulfureux, comme lorsque tel plan, accompagné d'un Agnus Dei, sur un agneau écorché, se voit tranché net en même temps que s'abat le couperet du boucher, comme lorsque au plan-séquence de sodomie succède une image de crucifix, ou comme lorsque à l'affrontement prolongé avec le boucher (une dizaine de cigarettes y passent peu à peu) succède soudainement une vue de Jean de Dieu sur une civière à l'hôpital. Autant de coupes et de raccords caustiquement politiques, certes. Mais c'est moins dans ces brusques coups de dés que dans sa souple tenue générale que ce film trouve toute sa hauteur politique, anti-sociale; encore que la rencontre de ceux-là et de celle-ci, de ces impacts ponctuels et de cette pliure globale, atteste d'une plénitude.

Entre les *Souvenirs* et la *Comédie*, il y eu *Le Dernier Plongeon* (conçu pour la télévision et diffusé sur Arte). Œuvre de moindre importance, oui, et sans la présence unique de Monteiro, oui.

Mais pas moins vigoureusement anti-sociale, puisqu'elle brosse la douce errance de deux hommes (un jeune et un vieux) en bordure du système, dans les rues et les marchés, de bars en bordel. Mais pas moins fortement cinématographique, comme en attestent, au-delà du filmage léger de cette déambulation tangentielle, trois moments mémorables. D'abord, un plan-séquence durant lequel boivent et mangent les deux compères, dans l'appartement du vieux, cependant que son épouse alitée, tenue hors champ, l'insulte comme une harangère, en une longue bordée injurieuse: bonheur de la camaraderie à l'image, malheur du mariage au son. Ensuite, une longue séquence de danse des voiles, arrachée au reste de la fiction, tout entière voulue et conçue comme une ode à la beauté des jeunes femmes, beauté encore et toujours donnée comme antipode et antidote, anti-corps devrais-je dire, à la porcherie sociale. Enfin, l'ultime plan, réunissant le jeune homme et une jeune fille dans un champ de tournesols digne de Van Gogh: l'amour et la nature, face à leur société.