

DE L'EXIL COMME HISTOIRE À L'EXIL COMME CONDITION: LES FIGURES FÉMININES DANS *TABU*, DE MIGUEL GOMES

Maria do Rosário Lupi Bello
(Universidade Aberta - CECC)

M. Graciete Besse; Maria Araújo da Silva; Ana Paula Coutinho; Fátima Outeirinho (dirs), *Exilance au féminin dans le monde lusophone (XXe-XXIe siècles)*. Paris, Éditions Hispaniques, 2017, pp. 343-350. ISBN 9782853550956.

Le film de Miguel Gomes intitulé *Tabu* et distribué commercialement en 2012 a été accueilli chaleureusement par la critique et par le public. En compétition dans le Festival de Berlin il a obtenu plusieurs prix (le prix FIPRESCI, le prix Alfred Bauer décerné aux œuvres innovatrices et celui du Meilleur Film Étranger, attribué au Brésil, entre autres). Quelques uns des meilleurs magazines de cinéma, tels que *Sight and Sound*, les *Cahiers du Cinéma* et *New Yorker* l'ont considéré comme un des dix meilleurs films de l'année au niveau international.

De quoi parle ce film et quel est donc le secret de son succès ? L'intrigue se développe en deux parties, comme dans le film homonyme du cinéaste allemand Friedrich Murnau, fait en collaboration avec le documentariste britannique Robert Flaherty, auquel le réalisateur portugais rend hommage : «Paradis Perdu» (Première Partie) et «Paradis» (Deuxième Partie), ayant inversé l'ordre du film des années trente. Il y a cependant une espèce de Prélude que l'on ne peut pas ignorer, sous peine de négliger le vecteur qui va effectivement définir l'identité de cette œuvre.

Le film, tout en noir et blanc, débute avec le plan d'un chasseur dans une savane africaine. En voix *off* – procédé récurrent tout le long du film, ponctué par de longs moments muets – on nous dit qu'il s'agit d'un « intrépide explorateur », lequel désespéré par la mort récente de sa jeune femme, finit par se suicider, en se jetant dans un fleuve infesté de crocodiles. Plus tard la population va apercevoir un crocodile triste en compagnie d'une femme mystérieuse, couple bizarre témoin à jamais de l'éternelle supériorité de l'amour sur la mort.

Nous sommes donc dans le règne de la légende et de la fantaisie. Toutefois – et là se trouve surtout la nouveauté et la génialité de cette œuvre – nous sommes aussi, au niveau stylistique, à certains moments de la narration, dans le territoire du documentaire ethnographique, tout comme dans le chef d'œuvre de Murnau et Flaherty. C'est ainsi que nous serons invités à regarder, pendant de longues minutes, la danse africaine pratiquée par les natifs locaux. Miguel Gomes ose croiser les genres les plus éloignés dans une même réalisation: l'esthétique étant fondamentalement celle d'un film muet, mais avec de nombreuses interférences du cinéma sonore; le sujet au départ romantique, est traversé par un humour très insidieux, qui constamment déconstruit le sérieux du contenu, sans pour autant l'annuler. On y trouve également plusieurs références à l'univers cinématographique lui-même, mais c'est la musique qui confère le ton émotionnel aux différentes parties de l'histoire ; fantaisie et réalisme se présentent et alternent comme les deux faces d'une même pièce ; tragédie et comédie cohabitent de manière harmonieuse dans une œuvre de facture mélodramatique qui tient tout autant de l'esthétique littéraire du XIXe siècle (cette voix *off* qui semble venir directement de Camilo Castelo Branco ou de sa « version » féminine, Agustina Bessa-Luís) que d'une tradition filmique précise, celle du cinéma classique de Hollywood, où abondent les stéréotypes ou les figures-type très semblables à ceux de cette histoire.

Ainsi, après ce Prélude, on nous présente Pilar (Teresa Madruga), tout au début de «Paradis Perdu». Assise dans une salle de cinéma, spectatrice tout comme nous, on dirait qu'elle assiste, seule, au même à la même séquence filmique que nous venons de voir. Le registre onirique et légendaire plonge alors dans la représentation réaliste du présent sans perdre le ton mélancolique ni l'allusion cinématographique. Nous nous trouvons sans aucun doute dans un territoire très personnel, celui d'une véritable passion du réalisateur pour l'Histoire du Cinéma, pour ses mythes, codes et « miracles ».

Murnau est un des plus grands cinéastes de tous les temps et ses films *Aurora (Sunrise)* et *Tabu* sont d'incontestables œuvres d'art et des références structurantes dans ce film de Miguel Gomes. *Aurora* (nom attribué également par Miguel Gomes à la protagoniste de son film, que nous allons bientôt connaître) raconte la terrible histoire d'amour vécue par un couple, où l'homme envoûté par une autre femme en arrive presque à tuer sa bien-aimée, mais où on assiste à une étonnante et émouvante

réconciliation, *et Tabu* qui se passe dans l'île de Bora Bora où va avoir lieu une impossible histoire d'amour entre le jeune Matahi et la belle Reri, une vierge promise à la divinité. Là aussi il y a un homme – en occurrence un pêcheur – qui est mangé non pas par un crocodile, mais par un requin, ce qui obligera les autorités à déclarer ces eaux comme «tabou». Amour et mort, le Bien et le péché, salut et damnation, rêve et réalité, ce sont les vecteurs qui composent chacune des œuvres de Murnau, et qui intéressent également le réalisateur portugais.

Cependant le film de Miguel Gomes n'est ni une réplique ni un pastiche, c'est une véritable création, originale et moderne. Un des signes de cette modernité tient précisément à la façon dont les figures féminines sont traitées. On commence par faire connaissance avec Pilar : femme solitaire et généreuse, activiste catholique vouée aux grandes causes et préoccupée par la situation de sa voisine Aurora (Laura Soveral), femme âgée, excentrique et joueuse compulsive aux jeux de casino – donc très souvent ruinée – et qui à un certain moment entre dans une phase de grande inquiétude et semble perdre le contrôle, ayant des propos incohérents et incompréhensibles. Aurora vit seule, mais est aidée par Santa (Isabel Cardoso), une employée du Cap-Vert qui n'obéit qu'aux ordres de la fille de sa patronne, qui habite loin, au Canada. Semblant insensible à la souffrance de sa patronne, Santa cherche à éloigner Pilar, qui essaye de répondre aux insistants appels d'Aurora, laquelle est convaincue que Santa est son ennemie, capable de réaliser des rituels de sorcellerie à son encontre. Ce n'est que quand Aurora tombe malade et doit être emmenée à l'hôpital, laissant prévoir qu'elle mourra bientôt, que Pilar décide de se renseigner sur quelqu'un dont le nom avait été mentionné à plusieurs reprises par sa voisine, dans les moments les plus agités : Gianluca Ventura. La découverte de Ventura (Henrique Espírito Santo), un homme âgé qui vit dans une maison de repos, constitue le début de la deuxième partie du film, « Paradis », laquelle sera racontée par lui en *flashback* et ira révéler que «elle [Aurora] avait une propriété en Afrique»¹, ou, plutôt, « she had a farm in Africa », une fois que les clins d'œil à l'histoire du cinéma sont ici fréquents. Le spectateur est alors mis au courant de l'histoire illégitime et mélodramatique entre Aurora (Ana Moreira), jeune mariée enceinte, et l'aventurier Gianluca (Carlotto Cotta), histoire aux conséquences funestes quand Mario (Manuel Mesquita), un ami de Gianluca qui réprouve cette relation amoureuse, intervient et finit par être tué par un coup de pistolet tiré par Aurora. Aurora aura ainsi ses mains tachées de sang et une mort tourmentée, comme on le lui avait prédit auparavant.

Lors de l'avant-première de son film, le 3 avril 2012, à la Cinémathèque Portugaise, le réalisateur a expliqué qu'il avait voulu donner à son film le même nom que celui de Murnau, *Aurora*, mais qu'il avait été obligé de changer le titre ayant constaté que le réalisateur roumain, Cristi Puiu, avait décidé de baptiser du même nom son dernier film, réalisé l'année d'avant. Il a fini par retenir seulement le nom de la protagoniste. Et il a ajouté :

Nous n'avons jamais voulu convoquer directement l'Afrique dans la première partie du film ; nous voulions qu'elle reste invisible, voilée par le temps et tue par un interdit - le pacte de silence entre Aurora et Ventura, lequel sera révélé dans la dernière séquence du film².

Ainsi, la deuxième partie du film, qui se déroule en Afrique, constitue le tabou de la première qui se déroule à Lisbonne, poursuit le réalisateur, la première étant marquée par le poids énigmatique du silence, ce qui laisse prévoir ce qui ne sera révélé que plus tard.

Dans un entretien au magazine *Caimán-Cuadernos de Cine*, Miguel Gomes, tout en affirmant que le temps des histoires et du mélodrame n'existe plus, souligne le besoin constant que les gens ont de les ressentir, ce qui est visible dans le désir profond de fiction et de rêve que chaque personnage féminin va vivre à sa façon :

La primera parte la entiendo como una especie de postmelodrama. El melodrama ya tuvo lugar y eso explica por qué son personajes solitarios, por qué Pilar intenta ayudar a los otros, por qué Aurora está tan angustiada, por qué Santa no habla. Una gran parte de la vida de estos personajes ya tuvo lugar³.

Au sujet de la même question, le réalisateur explique à Mar Diestro-Dópido, dans le magazine *Sight & Sound*: «I was really interested in working with these characters who appear quite normal but who have a huge desire for something, which is fiction»⁴.

¹ 50:33 – 51:18 min. *Tabu* [long-métrage] Real. Miguel Gomes. Portugal, 2012. 1h58 min

² Miguel Gomes, «Tabú», *Textos Cinemateca Portuguesa*, Pasta 129, p. 13-14.

³ *Id.* «Tabú», *Caimán-Cuadernos de Cine*, jan. 2013, p. 26.

⁴ Mar Diestro-Dopido, «White Mischief», *Sight & Sound*, sept. 2012, p. 27.

Du pont de vue symbolique ces trois figures féminines retirées du territoire abstrait du cinéma représentent trois formes d'exil, vécu par chacune d'elles de différentes manières (la philanthropie, l'angoisse, le silence), et qui vont se croiser ici d'une façon très significative.

Aurore, figure centrale, incarne la femme qui est le résultat de la circonstance historico-sociale et culturelle du colonialisme. Il ne s'agit cependant pas seulement d'un colonialisme réduit à son poids politique et factuel (comme le réalisateur l'a affirmé à maintes reprises lors de plusieurs entretiens), comme celui que l'on peut trouver dans d'autres films portugais sur la même période temporelle des années 60, mais plutôt d'un imaginaire en rapport avec l'univers mental produit par une certaine idée de l'Afrique, une image idéalisée de la période de la colonisation, d'une façon de vivre simultanément attrayante, irresponsable et vide. Gomes la définit comme « une fausse mémoire de l'Afrique que nous devons au cinéma classique américain » :

Our era certainly has, more than others, a memory of different times, different worlds. So why not give expression to all these phantoms that reside in the collective memory, and include them in our films? It's like all the popular songs in *Our Beloved Month of August*, which belong to a land, a region, an era, but which we can easily revive today. In *Tabu*, there is this invented Africa, which is based on a kind of fake memory of Africa, for which we can thank classical American cinema.⁵

Le film nous présente Aurora à travers la voix de Henrique Espírito Santo, qui prolonge le ton du narrateur aux accents camilo-augustiniens et semble s'approprier une certaine esthétique filmique (présente dans une grande partie de la cinématographie portugaise influencée par Manoel de Oliveira, où la parole dite, presque toujours en voix *off*, a une place prépondérante) pour la décomposer de façon ironique, sans que le lien entre le spectateur et l'histoire regardée ne se défasse, ce qui est absolument remarquable. C'est ainsi que le spectateur en arrive au *flashback* qui le plonge d'emblée dans ce monde semi-onirique, présenté dans un registre subtilement ironique, centré sur la jeune Aurora, laquelle, d'après la voix *off* que nous entendons,

não chegou a conhecer a mãe; a senhora morreu após o parto, lamentando o tempo perdido passado num quarto para escapar aos mosquitos, ler romances de amor e curar uma crónica enxaqueca. Homem de ira fácil, o pai abandonara um pequeno império de lanifícios na Covilhã, por ressentimentos monárquicos; instalara-se em África e aí voltaria a singrar, exportando para o mundo inteiro almofadas com penas de avestruz, famosas pela sua suavidade e elegância. Não fora o vício das cartas, e Aurora seria herdeira de uma fabulosa fortuna.⁶

Figure isolée de son contexte – toute jeune, elle a en effet perdu son père et sa mère ; elle n'a pas de frères ni d'autre famille et vit seule dans les plaines du Zambèze, près du mont Tabou – cette Aurora jeune (Ana Moreira) que nous voyons écrire et déambuler dans la maison, essayant de vaincre l'ennui, correspond à la figure de la femme dont l'exil coïncide avec la perte de toutes les références familiales et culturelles. En vérité, dans la dernière lettre qu'elle écrit à Gianluca après la tragédie, c'est précisément elle qui va dire que tout a été le fruit de sa propre folie, de sa forme un peu frivole d'envisager la vie, éloignée de tout et de tous, déracinée. La vieillesse est, précisément à cause de cela, vécue dans l'aliénation du jeu, dans les angoisses d'un esprit presque sénile et sans le confort de la compagnie de sa fille – que l'on imagine par ailleurs très peu attachée à sa mère – par conséquent dans la solitude la plus totale et dramatique, accrue par les souvenirs du passé.

Dans un registre totalement différent de celui de l'œuvre filmique de Margarida Cardoso, *A Costa dos Marmúrios*⁷, où nous trouvons le duo féminin, Evita e Helena, deux femmes victimes de la guerre d'Afrique, prisonnières au Mozambique, dans un contexte de violence qui leur vole les maris et les laisse totalement vulnérables, et tout à fait différent de l'exil causé par le drame de l'émigration, responsable de la souffrance de Sónia Bandeira/Tânia de *Aquele querido mês de Agosto*⁸, cette œuvre de Gomes évoque,

⁵ Time Out. <https://www.timeout.com/paris/en/miguel-gomes-interview> (consulté le 05 avril 2017).

⁶ 50:33-51:18. *Tabu* [long-métrage] Real. Miguel Gomes. Portugal, 2012. 1h58 min.

⁷ *A costa dos marmúrios* [long-métrage] Real. Margarida Cardoso. Portugal, 2004. 2h00.

⁸ *Aquele querido mês de Agosto* [long-métrage] Real. Miguel Gomes. Portugal, 2008. 2h27 min.

dans un ton proche de la farce, le contraire d'une même condition féminine que l'on pourrait situer historiquement et symboliquement.

Mais dans le cas qui nous occupe, cette condition va assumer une importance inattendue, en représentant les conséquences négatives, au niveau personnel et national, des erreurs commises dans le cadre d'une Afrique en phase finale du colonialisme. Aurora est simultanément victime et criminelle (c'est elle qui a tué Mário, c'est elle qui a décidé de trahir son jeune mari), l'amant devant assumer la triste situation de fugitif.

Selon Richard Brody, critique du *New Yorker*, Miguel Gomes représente l'empire colonial portugais comme s'il s'agissait d'un film du *Far-West* – et c'est un ouest très « national », où d'ailleurs les femmes « portent le pantalon » et des armes -, ne montrant aucun signe d'indulgence ou de nostalgie par rapport au monde réel auquel ce portrait symbolique renvoie :

Gomes sees the predatory injustices of colonial life as a sort of Wild West of anarchic self-indulgence and self-reinvention, a perfect environment for romance to flower and to grow to monstrous, untenable dimensions. Nothing suggests nostalgia for or ambivalence about Portugal's colonial empire⁹.

Or, l'ironie utilisée par Miguel Gomes tient également au fait qu'Aurora est accompagnée par Santa (Isabel Cardoso), figure quelque peu inquiétante venue du Cap-Vert pour habiter à Lisbonne, et qui ne manifeste aucune solidarité humaine envers sa patronne blanche, qui souffre, comme si le volte-face de l'Histoire venait s'exprimer au niveau *micro* de la relation personnelle (au lieu de la proportion *macro* de la relation sociopolitique et internationale). Santa, elle aussi, vit exilée de sa culture d'origine, enfermée dans un mutisme qui exprime bien plus que tous les mots qu'elle est alors en train d'apprendre à lire et à écrire. Mais c'est précisément cet "autre" monde, évoqué par sa simple présence, qui lui confère un certain pouvoir et une certaine autorité, l'arrachant à une condition qui autrement serait celle d'une totale soumission.

Ainsi, assise chez sa patronne, après avoir dégusté son assiette de crevettes, Santa sort sa cigarette, qu'elle fume de manière nonchalante, avant de s'adosser au fauteuil et de commencer à lire, de manière hésitante, syllabe après syllabe, la vie de Robinson Crusoé, par Daniel Defoe, l'envers de sa propre vie. La table que la caméra focalise, où se trouvent les restes des crevettes, le paquet de cigarettes et l'édition pour jeunes, à couverture rigide, de *Robinson Crusoé*, fait la synthèse symbolique de ce personnage féminin, fruit du croisement de ses racines africaines avec l'influence d'une civilisation occidentale et européenne, où la place qu'elle a atteint n'est pas encore celle d'une maturité pleine et juste. L'exil de Santa est culturel et inévitable, raison pour laquelle elle doit démarquer son espace à travers une position de distance émotionnelle, en tant que présence qui rappelle de manière implicite à sa patronne – laquelle projette en elle ses peurs, sentiments de culpabilité et remords – toutes les implications et conséquences de sa jeunesse en Afrique.

Pour terminer, la troisième figure de ce trio féminin, qui est en somme le point central de la narration, dans la mesure où c'est par elle que nous accédons au «Paradis Perdu» et c'est par ce qu'elle entend que nous entendons à notre tour l'histoire de Ventura sur «Paradis» initial: Pilar (Teresa Madruga). L'exil de Pilar est moins déterminé d'un point de vue historique ou social. Nous pouvons par contre affirmer que Pilar représente une certaine condition de la femme contemporaine, dans la mesure où la contemporanéité exhibe les marques de l'Histoire et de quelques uns de ses traumatismes, parmi lesquels on peut citer l'échec des idéologies en tant qu'idéaux ou utopies possibles dans lesquels on projette un espoir personnel. Miguel Gomes présente ce personnage de Pilar de façon ironique accompagnée d'un amoureux (qu'elle estime mais n'aime pas), un peintre peu doué et peu attrayant, qui n'arrive pas à la comprendre, ce qui contribue à augmenter sa solitude de femme sans famille et sans amis. Pour contrarier ce manque affectif, Pilar reçoit des jeunes appartenant à des groupes religieux qui se déplacent au Portugal, s'intéresse à des causes humanitaires et répond à tous les appels de son excentrique voisine Aurora, ce qui toutefois ne tarit pas son besoin d'amour, de compagnie et de rêve, et ne donne pas un sens à sa vie. Dans la caractérisation de cette femme généreuse, bien intentionnée, mais solitaire et pas très

⁹ Richard Brody, «*Tabu* and its defiant insights», *New Yorker*, Dec. 26, 2012, p.7

heureuse, surtout en amour, Gomes va plus loin, risquant un portrait de l'exil, lequel, sans perdre son caractère historique, sans perdre son côté « portugais », est surtout existentiel, et en tant que tel non pas exclusif mais particulièrement poignant chez les femmes. C'est l'exil en tant que lieu d'une condition réalisée de manière incomplète, lieu que nous appelons monde, « demeure » temporaire et incomplète, signe tangible ou promesse d'une « Demeure » ineffable et totale.

C'est pour cela qu'il est permis sans aucun doute d'évoquer ici, pour terminer, une grande femme, Sophia de Mello Breyner Andresen, laquelle dans son poème intitulé significativement « Patrie »¹⁰, en nommant ce pays de maintenant et d'après, fait « de pierre et vent dur », « un pays de lumière parfaite et claire », termine par ce cri de douleur qui pourrait être celui de Pilar, mais également celui de Santa, et celui d'Aurora, car c'est le cri d'une douleur ancienne et universelle, qui scintille dans le silence et la « nudité des mots émerveillés », exilés dans le temps, et qui guettent eux aussi à travers la nostalgie de la musique et la mélancolie de ces images et de ces personnages perdus dans le temps de la mémoire :

Por um país de pedra e vento duro
Por um país de luz perfeita e clara
Pelo negro da terra e pelo branco do muro

Pelos rostos de silêncio e de paciência
Que a miséria longamente desenhou
Rente aos ossos com toda a exactidão
Dum longo relatório irrecusável

E pelos rostos iguais ao sol e ao vento

E pela limpidez das tão amadas
Palavras sempre ditas com paixão
Pela cor e pelo peso das palavras
Pelo concreto silêncio limpo das palavras
Donde se erguem as coisas nomeadas
Pela nudez das palavras deslumbradas

- Pedra rio vento casa
Pranto dia canto alento
Espaço raiz e água
Ó minha pátria e meu centro

Me dói a lua me soluça o mar
E o exílio se inscreve em pleno tempo.¹¹

XX

Pour un pays de pierre et vent dur
Pour un pays de lumière parfaite et claire
Pour le noir de la terre et pour la blancheur du mur

Pour les visages de silence et de patience
Que longuement la misère a dessinés
Tout contre les os avec toute l'exactitude
D'un long rapport irrécusable

Et pour les visages semblables au soleil et au vent

Et pour la transparence des mots tant aimés
Mots toujours dits avec passion

¹⁰ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra Poética*, Lisboa, Editorial Caminho, 2010, p. 429.

¹¹ *Idem*.

Pour la couleur et pour le poids des mots
Pour le silence concret et net des mots
D'où jaillissent les choses nommées
Pour la nudité des mots émerveillés

_Pierre fleuve vent maison
Sanglot jour chant élan
Espace racine et eau
Ô ma patrie et mon centre

La lune me fait mal la mer sanglote en moi
Et l'exil s'inscrit dans le cours du temps

[1] 50:33 - 51:18 min. *Tabu* [longa-metragem] Real. Miguel Gomes. Portugal, 2012. 1h58 min.

[2] *Time Out*: <https://www.timeout.com/paris/en/miguel-gomes-interview> consultado em 05 abril 2017.

[3] 50:33 - 51:18 min. *Tabu* [longa-metragem] Real. Miguel Gomes. Portugal, 2012. 1h58 min.

[4] *A Costa dos Murmúrios* [longa-metragem] Real. Margarida Cardoso. Portugal, 2004. 2h00.

[5] *Aquele Querido Mês de Agosto* [longa-metragem] Real. Miguel Gomes. Portugal, 2008. 2h27 min.

Références Bibliographiques:

Alexandre Prouvèze, *Time Out*: <https://www.timeout.com/paris/en/miguel-gomes-interview>. Consultado em 5 abril 2017.

Mar Diestro-Dópido, «White Mischief», *Sight&Sound*, Sept. 2012, p. 24-27.

Miguel Gomes, «Tabu», *Textos Cinemateca Portuguesa*, Pasta 129, 2012, p. 13-14.

---, «Tabú», *Caimán-Cuadernos de Cine*, jan 2013, p. 22-25.

Richard Brody, «*Tabu* and its defiant insights», *New Yorker*, Dec. 26, 2012, p.7-8.

Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra Poética*, Lisboa, Editorial Caminho, 2010.

Références Filmographiques:

Tabu [longa-metragem] Real. Miguel Gomes. Portugal, 2012. 1h58 min.

Aquele Querido Mês de Agosto [longa-metragem] Real. Miguel Gomes. Portugal, 2008. 2h27 min.

A Costa dos Murmúrios [longa-metragem] Real. Margarida Cardoso. Portugal, 2004. 2h