
Les pérégrinations littéraires de João Botelho : de Fernando Pessoa à la comtesse de Ségur (Allers et retours)

The literary peregrinations of João Botelho : From Fernando Pessoa to the Countess de Ségur (Back and forth)

André Campos et Luís Carlos Pimenta Gonçalves

**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/carnets/16352>

DOI : 10.4000/1414v

ISSN : 1646-7698

Éditeur

APEF

Référence électronique

André Campos et Luís Carlos Pimenta Gonçalves, « Les pérégrinations littéraires de João Botelho : de Fernando Pessoa à la comtesse de Ségur (Allers et retours) », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 29 | 2025, mis en ligne le 31 mai 2025, consulté le 17 novembre 2025. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/16352> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1414v>

Ce document a été généré automatiquement le 17 novembre 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Les pérégrinations littéraires de João Botelho : de Fernando Pessoa à la comtesse de Ségur (Allers et retours)

The literary peregrinations of João Botelho : From Fernando Pessoa to
the Countess de Ségur (Back and forth)

André Campos et Luís Carlos Pimenta Gonçalves

NOTE DE L'ÉDITEUR

La traduction de ce texte a été financée par des fonds nationaux, par l'intermédiaire de la Fondation pour la science et la technologie, I.P., dans le cadre des projets UIDP/04188/2020 et UIDB/04188/2020.

- 1 La cinématographie de João Botelho trouve dans le domaine de la littérature (non seulement dans les œuvres littéraires, mais aussi dans les biographies d'écrivains) un terrain fertile pour les innovations cinématographiques, pour un langage et une esthétique proches du théâtre et de la peinture. Si sa capacité de récréation et de dialogue avec les littératures française et anglaise reste indéniable, les adaptations d'œuvres de la littérature portugaise sont bien plus nombreuses. C'est, par exemple, le cas du film phare *Conversa Acabada* (1981)¹, dans lequel la figure tutélaire de Manoel de Oliveira apparaît de manière symptomatique, dans le rôle d'un prêtre administrant l'extrême-onction à un Fernando Pessoa mourant. Il s'agit du premier film d'une trilogie sur Pessoa qui met également en scène les hétéronymes Bernardo Soares, dans *O Filme do Desassossego* (2010), et Ricardo Reis, dans *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020).

Les incursions de João Botelho dans la littérature française

- 2 Le Portugal et sa littérature sont au centre de la cinématographie du cinéaste, ce qui n'empêche cependant pas le réalisateur de faire des incursions dans d'autres littératures, comme dans *Tempos difíceis* (1988), d'après *Hard Times* de Dickens, ou dans *O Fatalista* (2005), d'après *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot. Il le fait cependant en transposant ces œuvres dans l'espace portugais, en les plaçant à une époque récente et au sein de préoccupations contemporaines, selon un processus de naturalisation où s'opèrent des choix non seulement esthétiques mais aussi idéologiques. C'est ainsi que, par exemple, le domestique, Jacques, devient un chauffeur appelé Tiago et son maître un « patron ». Dans la note d'intention du film *O Fatalista*, Botelho affirme sa proximité avec l'œuvre de l'écrivain français, une affinité qui se manifeste notamment dans l'avant-gardisme de sa forme : « Roman ou antiroman, texte philosophique ou poème en prose, ça m'est bien égal. Ce qui m'intéresse, c'est l'invention révolutionnaire de tant de procédés narratifs qui conviennent si bien au cinéma que j'aime² ».
- 3 Au cours d'un entretien avec Tiago Alves pour l'émission de télévision « Cinemax » diffusée sur la chaîne *Antena 1* le 8 décembre 2005, le réalisateur affirme son respect pour « l'esprit » du texte, bien qu'adapté à une réalité différente, celle du Portugal contemporain. Botelho affirme suivre les enseignements de Diderot lui-même : la liberté de ton. Il oppose au fatalisme du texte, considéré de façon positive, le « désagréable *fado* portugais », au sens étymologique de *fatum*. En effet, puisque tout est écrit là-haut, comme le proclame le serviteur Jacques, tout ici-bas est permis par le libre arbitre.
- 4 Maître et serviteur apparaissent comme les deux faces d'une même pièce : celle de la condition humaine. Si le nom « patron » au lieu de « maître » renvoie à une « lutte des classes comme moteur du monde », comme le précise le réalisateur dans le synopsis du film, le nom « Marquis » au lieu de « Marquis des Acis » et celui de « Madame D. » au lieu de « Madame de la Pommeraye » visent à simplifier les répliques des acteurs. L'auctorialité du texte³ adapté et traduit par Luiza Neto Jorge, ainsi que le nom du premier metteur en scène qui l'a adapté au théâtre, Osório Mateus (*Produções Teatrais*, Lisbonne, 1978), sont rappelés dans le générique du film, où l'on voit une main écrire sur une feuille de papier : « À la mémoire de Luiza Neto Jorge et Jorge Alberto Osório Mateus ». Cette dette assumée n'empêche cependant pas le réalisateur de prendre ses distances avec les noms et les titres des personnages, comme nous l'avons vu dans sa lecture et son actualisation du texte dramatique. A titre d'exemple de cette actualisation, dans la pièce de Neto Jorge comme dans le texte de Diderot, le maître et le serviteur sont à cheval, tandis que, dans le film, Tiago conduit l'automobile du patron.
- 5 Trois projets rejetés par les jurys de l'Institut du Cinéma et de l'Audiovisuel (ICA), inspirés des livres de Machado de Assis, Oswald de Andrade et la comtesse de Ségur (Rodrigues, 2022 : 74) qui auraient, s'ils avaient été réalisés, probablement confirmé cette tendance à l'appropriation et à la naturalisation culturelle. Quant au projet d'adaptation des œuvres de la comtesse de Ségur, il n'a jamais été abandonné⁴. Cette insistance sur un projet, qui n'est pas rare au cinéma⁵, est due au fait que les œuvres de cette auteure française d'origine russe ont été les premiers livres que le réalisateur a lus dans son enfance⁶, comme il le confesse dans une « petite autobiographie » : « des

livres pour filles de la comtesse de Ségur, qui appartenait à mes sœurs » (*João Botelho. 40 anos de cinema*, 2018 : 7), un aspect biographique qu'il aime rappeler au cours de conversations d'entretiens, en précisant que l'adaptation de l'écrivaine était « un vieux projet d'Éric Rohmer »⁷(Rodrigues, 2022 : 74).

- 6 S'éloignant de cet imaginaire lié à son enfance, l'intention du réalisateur serait de récupérer l'univers selon lui « sado-masochiste » qu'il reconnaît autant chez l'écrivaine que chez la peintre Paula Rego⁸, à qui le cinéaste compte rendre un jour hommage (Rodrigues, 2022 : 74). Dans l'énonciation de ce projet, on peut voir les trois sources d'inspiration de João Botelho : le cinéma lui-même, la littérature et la peinture. En effet, chaque film du réalisateur fonctionne comme une rencontre avec les autres arts : « avec la peinture, la scintillation plastique des décors, des costumes et des cadrages », d'après les mots de Cabral Martins (2014 : 51) dans une courte étude sur l'œuvre de João Botelho. La comtesse de Ségur apparaît également dans la dernière partie du film *Tráfico* [*Trafic*] (1998), à travers une lecture à haute voix de *Les malheurs de Sophie* par deux glaneurs dans une décharge. Ils lisent un extrait du chapitre « Le thé », où Sophie fête son quatrième anniversaire en offrant à son frère et à ses amies un thé imbuvable, fait de feuilles de trèfle, de crème fraîche et de produit pour nettoyer l'argenterie ajouté à l'eau du chien. Cet épisode de l'œuvre de la comtesse de Ségur, basé sur un jeu d'enfants qui font semblant, sert de séquence finale à un film ironique sur le Portugal des apparences et du ridicule social. Mais, en même temps, Botelho métaphorise et questionne le pouvoir de la vraisemblance dans la littérature et le cinéma lui-même. Cette séquence finale fait allusion à une autre séquence du film *Meu Caso* [*Mon cas*] (1986) de Manoel de Oliveira, dans laquelle l'acteur Luís Miguel Cintra, installé dans un décor apocalyptique au milieu d'une décharge fumante, interpelle le Dieu du « Livre de Job » de l'Ancien Testament. Le générique de *Tráfico* mentionne d'autres passages empruntés à des textes de Saint Paul, Shakespeare, Camilo Castelo Branco, Guy de Maupassant et Fernando Pessoa. Ainsi, même dans les films qui, à proprement parler, ne procèdent pas à une adaptation littéraire, le pouvoir d'attraction centripète de la littérature demeure visible.
- 7 Un certain type de fiction littéraire, telle que l'hybridité du texte de Diderot (dont le narrateur affirme que le récit n'est pas un roman), ou encore la correspondance entre Pessoa et Sá Carneiro, offre à Botelho la possibilité de s'affranchir d'une tradition d'adaptation cinématographique servile des romans et des drames. En quatre décennies, Botelho a ainsi construit une œuvre qui tend à abolir les frontières, notamment entre fiction et documentaire, en investissant un genre qui relève des deux à la fois. Ce qui a fait dire à Botelho, à propos de l'un de ses derniers films, *O Jovem Cunhal* [*Le jeune Cunhal*] : « Ni documentaire, ni fiction, juste du cinéma » (Rodrigues, 2022 : 19).
- 8 Ce qui caractérise l'œuvre de Botelho, c'est sa fonction métadiscursive à propos du cinéma, en évitant toutefois le radicalisme des grandes références du cinéaste, telles que Godard et Straub-Huillet. Comme Fellini dans *E la nave va*, Botelho met en scène l'artificialité du cinéma, notamment à travers les décors de théâtre, comme les toiles peintes dans *Les Maia*.

La littérature portugaise : l'éternel retour

- 9 Après deux décennies d'absence après *Conversa Acabada*, le réalisateur revient à l'univers de la littérature portugaise avec *Quem és tu ? [Qui es-tu ?]* (2001), un long métrage⁹ inspiré de la pièce *Frei Luis de Sousa* d'Almeida Garrett. L'adaptation, fortement imprégnée de théâtralité, tant dans l'interprétation des acteurs que dans les décors, est précédée d'un texte introductif qui contextualise l'action : « Rêves et cauchemars sébastianistes de Maria de Noronha, fille de Madalena de Vilhena et de Manuel de Sousa Coutinho », lit-on dans le générique. En choisissant une pièce qui renvoie à la figure de D. Sebastião, Botelho fait écho à un épisode du film *Non ou a Vã Glória de Mandar [Non ou la vaine gloire de commander]* (1990) de Manoel de Oliveira, qu'il a qualifié de « cinquième empire annoncé et jamais réalisé »¹⁰ et qui anticipe un autre film du doyen du cinéma portugais consacré au même personnage historique, *O Quinto Império – Ontem como Hoje* (intitulé *Le cinquième empire* en français) (2004), un film inspiré du « poème spectaculaire en trois actes » de José Régio, *El Rei Sebastião*. Au cours de la même décennie, le cinéaste a fait d'autres incursions dans la littérature portugaise, mais par le biais de courts ou moyens métrages : *Avé Maria* (2006), d'une durée de 25 minutes, d'après le conte de Noël éponyme de Manuel da Fonseca, et *A Terra antes do Céu [La terre avant le ciel]* (2007), d'une durée de 50 minutes, d'après des textes de Miguel Torga.
- 10 Il faudra attendre 2008 pour un nouveau long métrage, *A Corte do Norte* (2008), d'après le roman éponyme d'Agustina Bessa-Luís (traduit en français sous le titre *La Cour du nord*). Comme pour le film *O Fatalista*, Botelho reconnaît sa dette envers le réalisateur José Álvaro Morais dans le générique du film, par une dédicace manuscrite, signée João, apposée au frontispice d'une édition de *A Corte do Norte*. Dans un ouvrage collectif de 2005 consacré au cinéaste José Álvaro Morais, Agustina Bessa-Luís rapporte l'avoir rencontré lors du « premier projet pour la réalisation de *Corte do Norte* », que « le film ne s'est pas fait » et que « plus tard, l'idée a été relancée, mais qu'elle s'est encore une fois désarticulée » (Bessa-Luís, 2005 : 71). Dans son film, Botelho crée des ruptures narratives qui ne figurent pas dans le roman, en recourant à des *flashbacks*. Alors que le roman commence vers le milieu des années 1800 et déploie progressivement l'histoire d'une famille sur plus d'un siècle, en remontant parfois le temps au moyen d'analepses narratives, afin de révéler de nouveaux éléments sur la vie du personnage central – Emília/Rosalina –, le film commence en 1860 avec la première scène, effectue un saut dans le temps de 105 ans dans la deuxième scène, avant de revenir dans le passé à la troisième scène, introduite par la voix *off* de la narratrice, qui précise : « Cent ans auparavant, l'arrière-arrière-grand-mère de Rosamund avait regardé le même tableau de la même manière. Somptueux, Judith et Holopherne » (Botelho, 2009 : 32). Après *Filme do Desassossego* (2010), réalisé à partir de *Livro do desassossego* (qui a été traduit en français sous le titre de *Le livre de l'intranquillité*) de Fernando Pessoa, le roman d'Eça de Queirós *Os Maias* (*Les Maia*, en français) est venu confirmer le statut de João Botelho en tant qu'adaptateur d'œuvres de la littérature portugaise, et plus particulièrement des classiques étudiés dans l'enseignement secondaire. Cependant, le film *Os Maias* ne cherche pas à restituer fidèlement l'époque que dépeint le roman, comme s'il était inutile de chercher à égaler l'œuvre littéraire ou de plaire aux spectateurs considérant que « l'original » sera toujours supérieur à l'adaptation cinématographique. Il est vrai que sur le plan esthétique le film ne cherche pas à reconstruire de manière réaliste la

Lisbonne du XIX^e siècle. Si Botelho choisit d'utiliser des décors peints par l'artiste João Queirós, ce n'est pas tant en raison des transformations qu'a connues la capitale portugaise, mais plutôt pour renforcer l'idée que le spectateur est confronté à une lecture du roman qui ne revendique qu'en apparence une fidélité au modèle littéraire. En effet, l'observation de la place du *Chiado* à Lisbonne, représentée dans l'une des vingt toiles, révèle un anachronisme singulier : la présence du café *A Brasileira*, fondé en 1905, c'est-à-dire après la parution du roman et même la mort de son auteur.

- 11 En 2016, le réalisateur se lance dans *Peregrinação*, un film encore plus ambitieux, tant par son ampleur que par sa production, que ses précédentes adaptations, avec des lieux de tournage répartis entre le Portugal et Macao. Le film, sorti en novembre 2017, s'appuie sur l'œuvre éponyme de Fernão Mendes Pinto et sur des chapitres du roman historique de Deana Barroqueiro, *Corsário dos Sete Mares - Fernão Mendes Pinto*, le réalisateur ayant, dans un premier temps, passé sous silence cette autre source. Accusé de plagiat par l'écrivaine, Botelho s'est vu contraint de s'expliquer publiquement dans une lettre publiée dans le journal *Hoje Macau* le 29 mars 2018 :

Je suis l'auteur du film 'A Peregrinação' et pendant des mois, dans cet « art de vampire » qu'est le cinéma, j'ai lu, consulté, adapté et réécrit des scènes pour ma courte adaptation de la vie et du livre de voyage de Fernão Mendes Pinto. En réalité, son roman, 'Corsário dos sete mares', a fortement inspiré certaines scènes du film, celles qui se déroulent en Chine (Silva, 2018).

- 12 Cet « art de vampire » auquel Botelho fait référence ressemble à celui de la piraterie lorsque, des années plus tard, évoquant le film, il met en avant l'un des personnages : « António Faria, le pirate, est aussi Fernão Mendes Pinto » (Rodrigues, 2022 : 83). Une analogie qui pourrait s'appliquer au réalisateur lui-même, en tant qu'auteur. Lorsqu'il évoque des similitudes entre les noms et les titres, il emploie fréquemment le verbe « voler » dans un sens positif, non comme un acte délictueux, mais comme une forme d'hommage. C'est ainsi qu'il procède quand il crée la maison d'édition *A Regra do Jogo [La règle du jeu]* à Porto, dont il avoue avoir « volé¹¹ le titre à Renoir » (Rodrigues, 2022 : 32). Dans ce même livre, il reconnaît également avoir commis un autre « vol » : « Le film ALEXANDRA E ROSA, dont le titre est volé¹² à Godard (VLADIMIR ET ROSA) » (Rodrigues, 2022 : 44). Dans la note d'intention de *O Fatalista*, Botelho évoque aussi de vol, dans le sillage de celui déjà commis par Robert Bresson dans *Les Dames du Bois de Boulogne* : « J'ai mené une lutte sans merci pour voler d'autres morceaux de *O Fatalista* et construire un film adapté à mon époque où pourraient coexister âme, cœur, cerveau et peau »¹³. Assumer le vol cinématographique et littéraire revient à reconnaître une pratique courante en littérature depuis le poète Homère.
- 13 En 2022, Botelho pratique à nouveau cet art du montage de textes, entamé quatre décennies plus tôt, en s'inspirant des œuvres et de la biographie d'Alexandre O'Neill pour réaliser *Um Filme em Forma de Assim*. Cependant, ce n'est ni Torga ni O'Neill, mais un autre poète qui l'inspire véritablement depuis toujours : Fernando Pessoa, directement dans *Conversa Acabada* et *Filme do Desassossego* et indirectement à travers le roman de José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

Les trois Pessoa de João Botelho

- 14 Par ce qu'elles mobilisent, ces retrouvailles avec Oliveira nous inscrivent dans la dimension discursive du cinéma de João Botelho, dans sa – pourrait-on dire – *manière de*

filmer. Or, la manière est, pour Botelho, un élément fondamental de sa conception du cinéma, car il considère que les films sont des histoires et que le cinéma la manière de les filmer, maxime qui donne son titre au catalogue précédemment mentionné que la Cinémathèque Portugaise a consacré à son œuvre en 2022. Il apparaît donc particulièrement pertinent d'examiner les films dans lesquels le réalisateur revisite et (re)figure l'univers de Pessoa sous cet angle, ou, pour le dire autrement, d'analyser de quelle manière João Botelho a filmé Fernando Pessoa.

- 15 Comme nous l'avons mentionné, Botelho a réalisé trois longs métrages étroitement liés à l'œuvre du poète de *Message : Conversa Acabada*, de 1981, son premier long métrage ; *Filme do Desassossego*, de 2010, deuxième film de la série d'adaptations de classiques de la littérature portugaise initiée en 2008 avec *Corte do Norte*, à l'époque des premières années de collaboration avec la société de production *Ar de Filmes* ; et enfin, *O ano da morte de Ricardo Reis* de 2020, œuvre qui, jusqu'à présent, clôt cette même série – laquelle comprend également *Os Maias. Cenas da vida romântica* de 2014 et *Peregrinação* de 2017 – et qui adapte le roman éponyme de José Saramago, publié en 1984.
- 16 Il faut, tout d'abord, souligner que cette trilogie consacrée à Pessoa s'étend sur quatre décennies, une période plus que suffisante pour que s'opèrent des transformations personnelles, matérielles, techniques et historiques majeures. Soulignons également que chacun de ces films possède ses propres spécificités, ce qui impose nécessairement des solutions différentes. Botelho, formule cela simplement dans un entretien accordé au *Jornal de Letras* : « la façon de filmer est imposée par le roman et par les circonstances » (Halpern, 2020 : 21).
- 17 *Conversa Acabada* reprend la correspondance entre Fernando Pessoa et Mário de Sá-Carneiro, d'octobre 1912 à avril 1916, date du suicide tragique de ce dernier. « [U]n des rares moments catastrophiques [...] de la culture portugaise, [...] après, plus rien n'a été pareil », écrivait Botelho en 1981 (Saraiva, s/d : 25), faisant allusion à l'importance inestimable de la rencontre (sa nature, son issue) de ces deux grands noms de la littérature portugaise du xx^e siècle, ainsi qu'à l'impact qu'elle a pu exercer sur leurs œuvres, en particulier celle de Pessoa. Il s'agit d'un film qui explore la valeur incontestablement littéraire de cette correspondance, ce qui y palpète de la puissance créatrice et expressive des deux écrivains, ce qu'elle révèle, comme l'a justement remarqué Paula Mourão (2013), d'un véritable et foisonnant laboratoire d'écriture. Sans s'y limiter, la structure de *Conversa Acabada* épouse la dynamique propre à l'échange épistolaire – une sorte de contredanse, qui devient déterminante dans sa forme finale du film.
- 18 *Filme do Desassossego* porte, à son tour, à l'écran le livre réputé *infilmmable* signé par le semi-hétéronyme Bernardo Soares, dans un film qui se présente lui aussi comme fragmentaire, à l'image des textes originaux, « tous des fragments, des fragments, des fragments », comme l'écrivait Pessoa dans une lettre adressée à Armando Cortes-Rodrigues en 1917 (Zenith, 2006 : 14). Du reste, le montage cinématographique suit, à plus d'un titre, le « montage » du livre – une construction à propos de laquelle les certitudes, notamment quant à l'inclusion des textes et à leur agencement, restent rares. Ici, comme dans les œuvres précédentes, le respect du texte source est de mise, le film présentant de longs extraits conservés dans leur intégralité. En effet, plutôt que de chercher à illustrer le texte, la composition de Botelho est une proposition d'actualisation de *l'intranquillité* de Pessoa, au moyen d'une mosaïque de séquences

filmiques où la richesse symbolique de l'audiovisuel se met avant tout au service du Verbe.

- 19 Nous arrivons enfin au film *O ano da morte de Ricardo Reis*, une création dont la structure narrative repose sur une idée-force : après la mort de Fernando Pessoa, Ricardo Reis revient à Lisbonne où, durant neuf mois, il est confronté *au spectacle du monde* – allusion au célèbre vers de Reis/Pessoa, « Sage est celui qui se contente du spectacle du monde » – de 1936. Le dialogue avec Pessoa, médié par José Saramago, est à l'origine d'un film qui demeure étroitement lié aux relations syntagmatiques et paradigmatiques du roman dont il est l'adaptation. Il est notable que l'œuvre de Saramago donne corps à une refiguration très complexe de Fernando Pessoa et de Ricardo Reis, fondée sur de multiples éléments narratifs et fictionnels : lecture de journaux (et plus tard écoute de la radio), déambulation dans la ville, interaction avec d'autres personnages (dont certains citent l'univers de Pessoa), processus d'auto-(re)connaissance de Reis/Pessoa ou encore, et nous n'en citerons que trois, motifs du Double, du labyrinthe (celui de l'urbi comme celui de l'esprit) ou de la mutilation (physique et émotionnelle). Autant d'éléments que Botelho convoque en les recodant dans le nouveau média.
- 20 Comme on peut le constater, chacun de ces films repose sur des prémisses, des genres et des objets distincts, impliquant ainsi des approches et des solutions techniques qui leur sont propres. Dans tous les cas, cependant, Botelho engage une défense radicale des textes, établissant la primauté du Verbe à un degré qui, çà et là – pour le meilleur ou pour le pire – frôle la sacralisation. Ce qu'il écrivait à propos de *Conversa Acabada* met en lumière son orientation programmatique : « tout le film a été construit à partir d'une idée de base très simple : l'important chez Pessoa et Sá-Carneiro, aussi tragiques et spectaculaires que soient leurs vies, réside dans leurs textes » (Saraiva, s/d : 25). De manière cohérente, *O ano da morte Ricardo Reis* préserve de longs extraits poétiques (et romanesques, puisque le texte de Saramago est traité avec la même rigueur) intégrés sans modification. Quant à *Filme do Desassossego*, il s'agit d'un projet conscient, prémédité (et réussi, dirions-nous) de « filmer la parole », selon les paroles d'António Rodrigues (2022), plutôt que de simplement la recoder ou l'illustrer. Ce qui renvoie à l'une des idées maîtresses du réalisateur : *le mot comme matière, le texte comme personnage*.
- 21 D'une certaine manière, c'est comme si, dans chacun de ces films, Botelho interpellait et refigurait Fernando Pessoa (et ses Doubles), dans les strictes limites de ce qui est indispensable à une réappropriation critique et actualisée – et actualisante – de ce que le poète a écrit, plutôt que de ce qu'il aurait hypothétiquement vécu. Pessoa, l'individu, n'apparaît dans ces re-présentations ni comme objet de production ni comme centre de l'intrigue, dans une quelconque approche psychologique ou biographique de l'homme et/ou de son œuvre, mais comme l'intermédiaire privilégié de sa propre poésie.
- 22 Ce qui lève le voile sur un autre principe du cinéma de Botelho : l'aversion pour la psychologie du personnage. En effet, il a maintes fois déclaré que la psychologie était l'un des « ennemis terribles » du cinéma (Rodrigues, 2022 : 103). On ne voit, en effet, aucune tentative d'*expliquer* Pessoa dans ses films, ce qui est cohérent avec la notion de primauté du texte, amplement commentée ici. La façon dont il conçoit le personnage approfondit cette logique. La hiérarchie est claire : « le texte est beaucoup plus important que les personnages » (Rodrigues, 2022 : 82) ; « [l]es héros de mes films sont les textes. Les personnages les transportent, les emportent » (Halpern, 2022 : 7). À cet égard, Chico Diaz, l'acteur qui incarne Ricardo Reis, a décrit Botelho comme un

- « formaliste », un « cinéaste auctorial » d'une « école très rigoureuse », pour qui « la forme, la composition du cadre, les angles, la photographie, tout est plus important, même que la psychologie [du personnage] elle-même » (Campos, 2023 : 135).
- 23 Cette conception est intimement liée à un autre précepte esthétique du réalisateur : l'exposition de l'artifice radical du cinéma, dont la séquence d'ouverture de *Benilde ou a Virgem-Mãe* [*Benilde ou la Vierge Mère*] (1975), de Manoel de Oliveira, constitue le paradigme évoqué par João Botelho dans son documentaire *O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu* (2016). Cette exposition de l'artifice est le contraire d'« un cinéma qui impose le fabriqué, l'artifice mis en scène comme un événement réel » (Botelho, 2022 : 103).
- 24 Le réalisateur affirme ce principe en opposition explicite au naturalisme et aux propositions immersives, qu'il rejette au profit d'une mise en évidence assumée de la construction cinématographique. « Je veux ôter le réalisme du cinéma », dit-il à une autre occasion, « [j]aime la distance : l'idée que c'est un spectacle » (Halpern, 2020 : 21). Le cinéma de Botelho est, selon les termes de José Manuel Costa, un « cinéma de la non-identification » (Rodrigues, 2022 : 12). Le choix, dans *Conversa Acabada*, de la prise de vue frontale sur des fonds non réalistes¹⁴, ainsi que celui d'une interprétation « blanche »¹⁵ de la part des acteurs s'inscrivent dans cette ligne de mise à nu des artifices. Ils permettent, en même temps, de lire dans ce long métrage inaugural une déclaration d'intention et un livre de style qui se déploieront de façon relativement consistante dans les films réalisés au cours des quatre décennies suivantes, et dans lesquels résonne l'omniprésence de Manoel de Oliveira, figure tutélaire et exemplaire de la production de Botelho.
- 25 Le dialogue avec l'univers de Pessoa donne également forme à d'autres dimensions de la production du réalisateur, dont l'une des plus importantes est d'ordre didactique. Au-delà de ses effets indéniables sur la promotion et le financement public des films, il semble légitime que Botelho revendique cette dimension pour son œuvre. Il convient de noter qu'avec *Filme do Desassossego* (2010), le réalisateur a inauguré une forme particulière de distribution, qui reposait sur plus de 150 projections organisées dans des établissements scolaires à travers le pays (Rodrigues, 2022 : 79), un modèle qu'il reconduira pour ses films suivants. Botelho est donc un chercheur à part entière et, surtout, un incontournable promoteur de Pessoa. *Conversa Acabada* se situe, rappelons-le, avant la redécouverte nationale de Fernando Pessoa qui, dans le cadre de l'éphéméride de sa naissance et de sa mort, a marqué la deuxième moitié des années 1980. Ce qui explique, en quelque sorte, pourquoi la première édition de *Livro do desassossego* n'est parue qu'en 1982, et pourquoi, à la fin de la décennie, l'écrivaine et chercheuse Teresa Rita Lopes soulignait dans le *Jornal de Letras* que l'œuvre de Pessoa « reste largement méconnue » (JL, 1988) – bien loin, donc, de la (re)connaissance généralisée dont elle a bénéficié depuis. Enfin, la figure du Présentateur de *Conversa Acabada*, interprétée par Jorge Silva Melo (très proche de celle de l'« Annoncier » dans *Soulier de Satin* de Claudel/Oliveira), contribue, par une contextualisation précise, à démocratiser, une grande partie du propos du film. Une fonction analogue est assurée par les notes biographiques de Pessoa et Saramago qui ouvrent *O ano da morte de Ricardo Reis*¹⁶.
- 26 Portons enfin notre attention sur la représentation de Fernando Pessoa et de ses doubles. Botelho refigure Pessoa dans chacun de ces films, laissant également entrevoir deux de ses hétéronymes : Bernardo Soares et Ricardo Reis. En cohérence avec la primauté accordée au texte, qui est l'empreinte littéraire de sa filmographie, ainsi

qu'avec la conception utilitaire du personnage évoquée précédemment, il convient de noter que tous les acteurs incarnant les « Fernando Pessoa » de João Botelho entretiennent (et ont entretenu) une relation étroite avec la promotion et/ou l'enseignement de la littérature. Fernando Cabral Martins (dans *Conversa Acabada*), professeur de littérature portugaise à l'université, est un spécialiste reconnu de l'œuvre de Pessoa ; Pedro Lamares (dans *Filme do Desassossego*) est salué pour son travail de sélection et de lecture poétique, notamment dans l'émission télévisée « Nada será como Dante », diffusée sur la chaîne de télévision publique RTP2 ; enfin, Luís Lima Barreto (*O ano da morte de Ricardo Reis*), en plus d'être enseignant de portugais, a prêté sa voix à l'intégralité de la poésie de Ricardo Reis (ainsi qu'à *Clepsidra*, de Camilo Pessanha) dans un audio livre (Blimunda, 2020 : 62).

- 27 Sur un autre plan, il serait intéressant d'émettre l'hypothèse que cette trilogie ébauche un éloignement progressif de l'iconographie de Pessoa, généralement réduite à un chapeau noir, une paire de lunettes rondes et une moustache sombre. Botelho s'écarte, par la même occasion, d'une pratique de l'adaptation littéraire dominée par la mimésis. *Conversa Acabada*, qui a d'ailleurs commencé comme un documentaire, privilégie la ressemblance physique (cf. Saraiva, s/d : 25). Le film présente au public un Pessoa-type, rassemblant tous les éléments visuels que les décennies suivantes ne cesseront de reproduire jusqu'à l'épuisement, plaçant ainsi le poète moderniste sur le même « chemin de l'invisibilité » que celui déjà parcouru par Camões. À ce propos, José Saramago affirmait, à propos de Pessoa : « dix mille figurations, dessinées, peintes, modelées ou sculptées, ont fini par rendre invisibles » (Saramago, 1997 : 120).
- 28 Dans *Filme do Desassossego*, Fernando Pessoa apparaît pourtant sans moustache, rajeuni et avec une légèreté qui tranche nettement avec l'iconographie figée et surcodée évoquée précédemment. De son côté, Bernardo Soares, que Botelho décrivait comme quelqu'un « d'aujourd'hui », mais « avec un imperméable en plus » - selon ses propres mots lors d'un entretien¹⁷ - est interprété par Cláudio da Silva qui matérialise en quelque sorte l'intranquillité, prenant ainsi part à la *continuité* nécessaire du processus de survie ici en jeu. Car c'est aussi de ce phénomène dont il est question ici : Pessoa, Soares, Reis, tous ces *Pessoa de film* incarnent, par le truchement de l'objectif de Botelho, ce que nous désignerons par *la survie du personnage*.
- 29 En effet, dans chacune de ces re-figurations, on trouve des éléments récurrents qui situent le spectateur, localisent la figure à l'écran et instaurent, pour ainsi dire, une *continuité* entre l'univers littéraire d'origine et le nouvel univers du film. Le Nom, maillon transfictionnel par excellence, certaines données biographiques et géographiques, des caractéristiques physiques, ainsi que des issus de la fiction littéraire, tels que la rencontre inaugurale dans un restaurant (*Filme do Desassossego*) ou le retour du Brésil (*O ano da morte de Ricardo Reis*), sans oublier la référence ou l'allusion à l'œuvre poétique (à travers des passages, des lieux et des personnages qui la peuplent et l'animent) : tous ces éléments garantissent, sur le plan de la réception, l'identification de la figure représentée, tout en assurant une dynamique intertextuelle et intermédiaire essentielle à la réussite de l'adaptation.
- 30 Dans un second temps, celui de la nouvelle fiction proprement dite, s'opère une *transformation* de cette figure, la vie au-delà-de-Pessoa, que Botelho lui insuffle. Dans *O ano da morte de Ricardo Reis*, Ricardo Reis (Chico Díaz) acquiert, cent ans après son extraordinaire « naissance », un visage, un corps, une voix, et même un accent portugais du Brésil. Pour compléter encore plus ce mouvement d'éloignement

iconographique, Fernando Pessoa apparaît dans ce film sous les traits de Luís Lima Barreto, un acteur qui avait 75 ans au moment du tournage (un éloignement renforcé par l'absence des lunettes ou du chapeau emblématique, en harmonie avec le monde possible du roman). Botelho explique ces deux choix de *casting* : l'année de sa mort, Pessoa semblait avoir 90 ans sur certaines photographies et tous les Portugais sont supposé revenir du Brésil avec un accent (Halpern, 2020 : 21).

- 31 Mais ce qu'il importe de mettre en lumière, c'est précisément la nouvelle existence, à la fois cohérente et provocatrice, fidèle et auctoriale, que Pessoa, Reis et Soares assument dans l'ensemble de ces trois transpositions intermédiatiques. Une existence qui ne se limite plus à l'iconographie, en définitive réductrice, de Pessoa, figée et *touristifiée* par la célèbre statue de la terrasse du café *A Brasileira* à Lisbonne, mais qui actualise son œuvre et en ouvre de nouvelles perspectives. Ces re-figurations, ces phénomènes de survie, renvoient aux textes originaux tout en se déployant dans de nouvelles lectures, élargissant ainsi le dialogue entre les univers poétiques et ouvrant, à travers ces allers-retours, la voie à une découverte renouvelée de l'œuvre de Pessoa.

Quelques mots de conclusion

- 32 Dès ses premières fictions, João Botelho se révèle profondément marqué par l'œuvre d'un autre réalisateur éminemment littéraire : Manoel de Oliveira. Il confesse sa préférence pour le film *Amor de Perdição* [*Amour de perdition*] dans un documentaire de 2016 intitulé *O Cinema, Manoel de Oliveira e eu* [*Le cinéma de Manoel de Oliveira et moi*], ainsi qu'au cours de divers entretiens et conversations. Il se dit encore davantage subjugué par *Le Soulier de Satin*, film entièrement tourné en français, auquel il se réfère en ces termes : « la fidélité absolue au texte de Claudel et la plus impressionnante leçon de peinture, de cadres, de couleurs, de lumières et d'ombres jamais édifiée dans un film de près de sept heures de pur cinéma »¹⁸. Une « fidélité absolue » au texte de Manoel de Oliveira dont témoigne le scénario conservé à la Cinémathèque Portugaise¹⁹. C'est à partir de la grande admiration pour ces deux films, respectivement datées de 1979 et 1985, que se développera l'œuvre de João Botelho. On peut d'ailleurs considérer qu'un grand nombre de ses films constituent autant de retrouvailles avec l'œuvre d'Oliveira, en dialogue avec une esthétique qui repose sur la lumière, le contraste entre les clairs-obscurs, les mouvements de caméra, les longs plans-séquence, le travail des acteurs, le choix minutieux de la musique et, bien sûr, la primauté du texte.
- 33 Au-delà du dialogue intertextuel avec l'œuvre d'Oliveira, João Botelho développe, depuis les années 1980, un important dialogue interartistique avec la peinture et, plus encore, avec la littérature (portugaise et française, mais pas exclusivement). À travers ces allers-retours constants entre littérature et cinéma, le réalisateur interpelle Fernando Pessoa, poète majeur de la littérature portugaise et mondiale du xx^e siècle, dans trois longs métrages qui, réunis, donnent corps à une inestimable entreprise de revitalisation et d'actualisation de l'œuvre de Pessoa.

BIBLIOGRAPHIE

- BESSA-LUIS, Agustina (2005). *José Álvaro Morais*. Moutinho, A (dir). Lisboa: Ministério da Cultura, pp. 71-72.
- BOTELHO, João (2009). *A Corte do Norte. Sinopse e diálogos do filme a partir do romance de Agustina Bessa-Luís*. Lisboa: Athena/Guimarães Editores.
- BOTELHO, João (2022). “Luz e sombras”, in António Rodrigues (éd). *João Botelho. Filmes são histórias, o cinema é o modo de as filmar*. Lisboa: Edições da Cinemateca.
- CAMPOS, André (2023). *Figuração e sobrevida de Ricardo Reis em José Saramago e João Botelho* (dissertação de Mestrado em Estudos Comparados – Literatura e Outras Artes). Universidade Aberta. URL: <http://hdl.handle.net/10400.2/14061>.
- HALPERN, Manuel (2020). “João Botelho. Pessoa, Saramago e o ano de todos os perigos”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1304A, ano XL, de 23 de Setembro a 6 de Outubro de 2020, pp. 20-23.
- João Botelho. 40 anos de cinema* (2018). Lisboa: Ar de Filmes.
- Jornal de Letras* (1988). URL: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/FernandoPessoa/FernandoPessoa_23.htm
- MARTINS, Fernando Cabral (2014). « O cinema é coisa mental », in Botelho, J. *Só acredito num deus que saiba dançar. O cinema e o imaginário da arte*. Guimarães: A Oficina/Documenta.
- MORÃO, Paula (2013). « A Correspondência entre Sá-Carneiro e Pessoa, 1916: Vidas de Artista », *Cadernos de Literatura Comparada*, n.º 28, Junho de 2013. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp. 89-101.
- QUEIRÓS, Eça de (2017). *Os Maias. Episódios da Vida Romântica*. Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha (éds.). Lisboa: Imprensa Nacional.
- RODRIGUES, António (éd.) (2022). *João Botelho. Filmes são histórias, o cinema é o modo de as filmar*. Com a colaboração de João Botelho. Lisboa: Edições da Cinemateca.
- SARAIVA, Arnaldo (Ed.) (s/d). *Conversa Acabada*. Lisboa: v. O. Filmes.
- SARAMAGO, José (1997). *Cadernos de Lanzarote. Diário IV*. Lisboa: Editorial Caminho.
- SILVA, Andreia Sofia (2018). “João Botelho assume plágio de romance histórico no filme ‘A Peregrinação’”, *Hoje Macau*, 29 de março de 2018. URL: <https://hojemacau.com.mo/2018/03/29/cinema-joao-botelho-assume-plagio-de-romance-historico-no-filme-a-peregrinacao/>

NOTES

1. L'année indiquée, dans ce cas et dans les autres, correspond à la sortie mondiale des films.
2. “Nota de intenções”, document inclus dans le dossier qui accompagne l'édition de 2006 du film en DVD (*Atalanta Filmes*).
3. Adaptation publiée dans un volume intitulé *O Fatalista de Diderot*, organisé par Maria João Brilhante et Luiza Neto Jorge, chez Moraes editores en 1978.

4. Du reste, le jury de l'ICA pour le 2.^o *Concurso de Apoio à Produção de Longas-Metragens de Ficção* (2e Concours de soutien à la production de longs-métrages de fictions) a concédé, en 2022, 620 000 euros pour le projet du film *As Meninas Exemplares* produit par *Ar de Filmes, Lda* et réalisé par João Botelho (référence C20220005-016), toujours en phase de post-production mi-2024. Le titre est une traduction presque littérale de l'original français, *Les Petites filles modèles*, un livre datant de 1857 écrit par la comtesse de Ségur pour la alors récente Collection rose illustrée de l'éditeur Louis Hachette.
5. Par exemple, Claude Chabrol a rêvé de l'adaptation de *Madame Bovary* pendant plus de vingt ans.
6. C'est également le cas du réalisateur français Jean-Claude Roy pour *Les Petites filles modèles* (1971), un film érotique dans lequel les héroïnes devenues adultes vivent la liberté sexuelle de la France post-mai 1968.
7. Plus qu'un projet, Rohmer a presque achevé *Les Petites filles modèles* en partenariat avec le réalisateur Pierre Guilbaud, en 1952. Le montage a eu lieu en février 1953, sans musique ni mixage, le budget prévu étant épuisé. S'il avait été achevé, celui-ci aurait été le premier film d'un réalisateur de la future Nouvelle Vague. Le film inachevé n'a jamais été projeté et ses bobines ont même disparu. La recherche du film perdu servira de trame à un roman, *Les vacances* (2017) de Julie Wolkenstein. Le futur réalisateur du *Signe du Lion* a également lu Ségur dans son enfance, dont il est devenu un admirateur. Ce n'est peut-être pas un hasard si un cycle de films du réalisateur français s'intitule *Comédies et Proverbes*, tout comme le recueil de nouvelles de Ségur.
8. Paula Rego, qui avait lu dans son enfance la comtesse de Ségur, révèle que sa seconde fille a pour deuxième prénom Camilla à cause de *Les Petites filles modèles* (voir l'article de Lucinda Canelas dans le journal *Público* du 31 mars 2017 : « Paula Rego: As histórias que ela nunca contou », URL: <https://www.publico.pt/2017/03/31/culturaipsilon/noticia/historias-que-a-minha-mae-nunca-me-contou-1766818>).
9. En 1999, Botelho a utilisé un texte de l'écrivain Manuel António Pina sur le 25 avril, *O Tesouro [Le trésor]*, pour l'intrigue d'un court métrage de 25 minutes appelé *Se a memória existe [Si la mémoire existe]*.
10. Commentaire de João Botelho sur le *Non* dans le documentaire *O Cinema, Manoel de Oliveira e eu [Le cinéma de Manoel de Oliveira et moi]* [00:40:16], qui sélectionne des images de la défaite d'Alcácer Quibir dans le film d'Oliveira, où les nobles portugais vaincus répètent une phrase du père António Vieira tirée du *Sermão da Terceira Quarta-feira da Quaresma* (traduit en français sous le titre *Sermon du troisième mercredi de carême*) dans la chapelle royale, en 1670 : « Terrível palavra é o non » (Ce terrible mot qu'est le non).
11. C'est nous qui sous soulignons.
12. C'est nous qui sous soulignons.
13. "Nota de intenções", document inclus dans le dossier qui accompagne l'édition en DVD du film de 2006 (*Atalanta Filmes*).
14. Ce type de choix, qui est à la fois une marque esthétique, une manifestation du dialogue inter-artistique et le résultat de contingences matérielles, demeurera dans la production de Botelho. Pour ne citer qu'un exemple, l'utilisation de toiles peintes pour représenter les extérieurs de *Os Maias* (2014).
15. L'expression est de João Botelho lui-même, qui précise que « blanc » ne signifie pas neutre [...], cela signifie anti-psychologique » (Saraiva, s/d : 25).
16. À cet égard, il est important de noter le dialogue que l'ouverture du film *O ano da morte de Ricardo Reis* établit avec la séquence qui commence le récit d'un des films de propagande du régime autoritaire de l'État Nouveau, *A Revolução de Maio [La révolution de mai]*, d'António Lopes Ribeiro, sorti en 1937 est cité de manière directe et satirique dans le film (comme dans le roman). Cette interpellation de la *Révolution* de Lopes Ribeiro semble suivre celle que Saramago a faite

dans son roman, surtout si l'on souligne les parallèles entre les parcours (physique, émotionnel et idéologique) du Ricardo Reis de Saramago et de César Valente, le protagoniste du film de 1937.

17. Émission *Bairro Alto* du 7/12/2010, sur la chaîne RTP2, présentation et entretien par José Fialho Gouveia. URL: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/joao-botelho/>

18. Commentaire de João Botelho sur *Le soulier de satin* dans le documentaire *O Cinema, Manoel de Oliveira e eu* [00:39:47].

19. Le scénario conservé au Centre de documentation et d'informations de la Cinémathèque Portugaise est la reproduction photocopiée d'une édition française de poche de la collection Folio de près de 500 pages, à laquelle Manoel de Oliveira a ajouté dans les marges des instructions dactylographiées et manuscrites pour la prise de vue (mouvements de caméra, plans, éclairages) et la direction des acteurs. On observe la suppression de pages entières et partielles de l'édition Folio, seul moyen de ne pas réécrire l'œuvre dans une adaptation cinématographique qui, malgré tout, dure près de sept heures. La seule réplique ajoutée au texte est « Théâtre, cinéma, cinéma, théâtre, tout ça c'est la même chose ». Une affirmation qui reprend la théorie d'André Bazin et que João Botelho pourrait faire sienne.

RÉSUMÉS

João Botelho a construit une œuvre cinématographique singulière qui se nourrit du dialogue avec la littérature et ses auteurs, depuis le programmatique et inaugural long métrage *Conversa Acabada* (1981) sur Fernando Pessoa et Mário de Sá-Carneiro, jusqu'à *Um Filme em Forma de Assim* (2022) sur Alexandre O'Neill, en attendant *As Meninas Exemplares*, une adaptation de *Les petites filles modèles* de la comtesse de Ségur dont la sortie est prévue en 2025. Le cinéaste a adapté avec audace et *maestria* des classiques de la littérature dans des films tels que *O Fatalista* (2005), à partir de Diderot, ou *Os Maias. Cenas da vida romântica* (2014), d'Eça de Queiroz, *Peregrinação* (2017), de Fernão Mendes Pinto. Après une première partie, où nous procédons à l'analyse de l'œuvre de João Botelho, plus particulièrement les classiques de la littérature française relus dans un geste filmique mêlant hommage et parodie, dans la deuxième partie de cet article nous nous proposons de revisiter les principales incursions de João Botelho dans la littérature portugaise. Enfin, dans la troisième partie, nous nous concentrons sur l'univers de Pessoa, en prenant pour objet les films *Conversa Acabada* [*Moi l'autre*], *o Filme do Desassossego* [*Le Film de l'intranquillité*] (2010) et *O ano da morte de Ricardo Reis* [*L'année de la mort de Ricardo Reis*] (2020).

João Botelho is the creator of a singular filmography built upon the dialogue with Literature and its authors, ever since the programmatic and seminal *The Other One* (*Conversa Acabada*, 1981), depicting the connection between Fernando Pessoa and Mário de Sá-Carneiro, to *Um Filme em Forma de Assim* (2022), a feature film about Alexandre O'Neill. 2025 should see the premiere of *As Meninas Exemplares*, adaptation of *Sophie's Misfortunes*, by the Countess of Ségur. Bold and masterful, the film-maker has adapted literary classics such as in *O Fatalista* (2005), from Diderot's *Jacques the Fatalist*, *The Maias. Scenes from Romantic life* (*Os Maias. Cenas da vida romântica*, 2014), from the novel by Eça de Queirós, or *Peregrinação* (2017), based on the works by Fernão Mendes Pinto and Deana Barroqueiro. In its first part, the paper analyzes João Botelho's revisitation of some French Literature classics, an act that combines homage and parody. The second part revisits Botelho's main pilgrimages to the Portuguese Literature. In its third and final part, the paper offers a reading of the three feature films dedicated to Fernando Pessoa's universe, namely

The Other One, Disquiet (Filme do Desassossego, 2010) and The year of the death of Ricardo Reis (O ano da morte de Ricardo Reis, 2020).

INDEX

Mots-clés : Botelho (João), cinéma portugais, adaptations [d'œuvres littéraires], littérature française, littérature portugaise

Keywords : Botelho (João), portuguese cinema, literary adaptation, french literature, portuguese literature

AUTEURS

ANDRÉ CAMPOS

Universidade Aberta
andreamorimcampos[at]hotmail.com

LUÍS CARLOS PIMENTA GONÇALVES

Universidade Aberta
Luis.Goncalves[at]uab.pt