

La Princesse de Clèves après Manoel de Oliveira

Pedro Gonçalves Rodrigues

Universidade do Porto

Toute adaptation cinématographique d'un ouvrage littéraire mérite d'être reconnue comme un travail artistique autonome et jamais réduite à la condition de film inéluctablement soumis au jugement de fidélité ou de trahison par rapport au récit écrit qui est à son origine.¹ Naturellement, cela ne nous empêche pas de rappeler que la transposition est toujours tributaire de l'œuvre littéraire adaptée. Déjà, Emmanuelle Meunier (2004 : 90-91) soulignait les avantages du récit filmique par rapport au récit écrit: si l'adaptation constitue une nouvelle lecture du texte littéraire, l'étude comparative des deux permet un éclairage nouveau réciproque. C'est précisément à partir de ce principe que nous nous proposons d'analyser le film *La Lettre*, du réalisateur portugais Manoel de Oliveira. Ainsi, le dessein de cette approche comparative vise à proposer une mise en relief des modifications apportées par le film et leur effet, afin de découvrir quel est le nouveau regard que cette adaptation cinématographique porte sur le roman.

Nous allons commencer par intégrer succinctement *La Lettre*, sortie en 1999,² dans le cadre plus vaste de la production du réalisateur portugais et en accord avec l'affirmation de Jacques Parsi : « Oliveira ne fait jamais du Oliveira ; chaque film est une nouvelle aventure, dans la cohérence bien sûr d'une pensée et d'une démarche esthétique » (2002 :

¹ Dans son ouvrage *De l'Écrit à l'écran. Trois techniques du récit : dialogue, narration, description*, Emmanuelle Meunier décrit ce genre de critique précipitée qui semble hanter le domaine des adaptations filmiques : « Ce point de vue, né d'une réaction émotionnelle, est souvent notre première pensée à la vue d'une adaptation "décevante", dans laquelle histoire, intrigue ou acteurs sont si différents de ceux qu'avait construit notre esprit à la lecture du roman » (2004 : 8).

² Cette même année, le film a remporté le Prix du Jury au Festival de Cannes. En ce qui concerne la genèse du film, Jacques Parsi, dans son ouvrage *Manoel de Oliveira*, raconte qu'en 1996, au mois de septembre, Manoel de Oliveira et lui discutaient quel serait le projet suivant du réalisateur portugais et comment ils ont fini par choisir le roman *La Princesse de Clèves* (2002 : 142-143). Par la suite, Paulo Branco, le producteur, insisterait en vain sur le choix de Sophie Marceau pour le rôle de la protagoniste : « Au grand soulagement de Manoel, celle-ci se fit tellement prier qu'elle se vit remplacée par Chiara Mastroianni. L'actrice fut d'une beauté envoûtante, incapable de comprendre le mystère de cet amour qui lui fait courir les plus grands risques pour ce chanteur populaire, Pedro Abrunhosa qui, en reprenant l'expression de Charles Swann, n'est "même pas son genre" » (*idem* : 146).

144). Sans aucun doute, plusieurs caractéristiques du cinéma de Manoel de Oliveira identifiées par António Preto dans son ouvrage *Manoel de Oliveira. O cinema inventado à letra* sont présentes dans *La Lettre* et nous commencerons par le primat du texte et de sa dramatisation, ce qui entraîne l'effacement du réalisateur (Preto, 2008 : 9-10). En effet, le film n'utilise guère certains mouvements de caméra comme le travelling, le panoramique, les mouvements aléatoires ou des procédés comme le ralenti, le flou, le fondu au noir ou l'accélééré. Ce dépouillement technique, favorisant le montage clair et simple, n'a rien d'étonnant chez Manoel de Oliveira quand on se souvient qu'il compare le travail de caméra du cinéma actuel à un exercice de cirque.³ En ce qui concerne la dramatisation du texte, il y a effectivement un certain degré de théâtralité dans le film, puisque le texte prononcé l'emporte souvent sur le jeu des acteurs. Par exemple, dans la scène de l'aveu de Catherine de Clèves à son mari, dans un jardin public, le texte est presque récité par les deux acteurs et même la réaction toute formelle de Louis – le visage couvert par ses mains – suggère l'atténuation de la fonction descriptive d'attestation, c'est-à-dire les effets de réel, nécessaires aux scènes dramatiquement chargées (Meunier, 2004 : 76-80) comme celle-ci.

Ainsi, la parole devient fondamentale dans le cinéma de Manoel de Oliveira (Preto, 2008: 106-115). En effet, sa filmographie comporte un grand nombre d'adaptations d'œuvres littéraires où on trouve une recherche perpétuelle, jusqu'au moindre détail, de la richesse de la parole. Dans le cas de *La Lettre*, cet approfondissement culmine à l'avant-dernière scène, celle où la religieuse lit la lettre de Catherine de Clèves – moment de description intense où la parole se substitue à l'image (idem : 110). Mais il y a d'autres scènes où la parole règne, comme celle du dialogue de Madame de Chartres avec Catherine peu avant de mourir, où les mots de la mère envahissent l'image filmée du visage de la fille qui pleure silencieusement. Voilà une transposition qui, peut-être, capte l'idée du passage correspondant du roman, celle où Madame de Chartres refuse de revoir sa fille pendant les deux jours qui lui restent à vivre, comme si elle voulait faire perdurer le plus longtemps possible l'effet de tout ce qu'elle lui avait dit.

L'encadrement de l'image, comme s'il s'agissait d'un tableau, a également une importance majeure dans le cinéma de Manoel de Oliveira

³ Affirmation du réalisateur lors d'un entretien inclus dans le volume de João Mário Grilo, *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*, p. 136.

(idem : 18-38) qui, par conséquent, valorise intensément les codes non-spécifiques de la structure filmique. Par exemple, les vêtements, l'intérieur de la maison de campagne de Madame de Chartres, ainsi que celui de l'appartement de Madame de Clèves à Paris, et sans oublier les deux scènes chez les da Silva, permettent d'identifier et de décrire, avec précision, le statut social de la majorité des personnages de *La Lettre* : celui de l'aristocratie contemporaine dont la sobriété du geste est aussi saisie par le jeu des acteurs. Même la petite croix que Catherine porte autour du cou est un détail non négligeable pour la compréhension de son personnage.⁴

Pour ce qui est du regard, essentiel pour Manoel de Oliveira (Preto, 2008 : 64- 91), il coopère à la formation de la théâtralité propre des films du réalisateur portugais. C'est pourquoi la circulation des regards entre les acteurs est si importante puisqu'elle fait d'eux des spectateurs les uns des autres : la caméra filme le visage de Madame de Chartres qui assiste à la naissance de l'inclination amoureuse de sa fille pour Pedro Abrunhosa ; le personnage de Louis de Clèves est quelquefois filmé en train d'observer Catherine ; ni même le portrait d'Angélique Arnauld échappe aux regards attentifs de la religieuse et de Madame de Clèves. Par contre, il y a aussi des dialogues où les personnages ne se regardent pas, ou très peu, comme c'est le cas des deux dialogues entre Madame da Silva et Pedro Abrunhosa vers la fin du film. L'explication de cette alliance entre la prééminence de la parole et la théâtralisation du regard, qui peut inclure des regards des acteurs vers la caméra, est donnée par Manoel de Oliveira lui-même (cit. in Preto, 2008: 64). D'après lui, le cinéma est un récit pour le spectateur qui, à son tour, doit reconnaître sa présence et son rôle dans la dynamique du dialogue proposé par le film entre l'image et les spectateurs. Comme si l'illusion même du cinéma était refusée par le réalisateur afin de mieux favoriser la réflexion chez le spectateur (idem : 65). En effet, cette réflexion est encouragée tout au long du film, non seulement à partir de l'histoire de Madame de Clèves mais aussi des diverses scènes qui, tout en étant, apparemment, étrangères au déroulement de l'action, se révèlent comme des moments essentiels de discussion sur l'état du monde contemporain.

Cela dit, et pour revenir à la transposition elle-même, *La Lettre* entretient apparemment un degré de parenté assez flou avec le roman

⁴ D'autres éléments possédant une fonction, non exclusive, de description symbolique dans le film ont été déjà identifiés par António Preto, notamment les escaliers (2008 : 31) et les miroirs (*idem* : 48).

de Madame de La Fayette. De fait, dans le générique de début du film nous pouvons lire « Scénario et dialogues de Manoel de Oliveira inspirés de “*La Princesse de Clèves*” de Mme de Lafayette », ce qui écarte toute revendication de transposition stricte du récit littéraire et, par conséquent, diminue la tentation de juger le film en termes de fidélité/trahison. Donc il s’agit d’une adaptation libre, immédiatement reconnue comme telle par les spectateurs qui découvrent le titre du film, Pedro Abrunhosa et sa troupe musicale dans les deux premières scènes du film. On ne pourrait donc être plus loin de la cour du roi Henri II de France et la lettre, qui apparaîtra seulement à la fin, ne sera pas celle de Madame de Thémises, personnage d’ailleurs inexistant dans le récit filmique.

À vrai dire, la réalisation d’une adaptation cinématographique conforme aux données chronologiques et spatiales du roman de Madame de La Fayette ferait de La Lettre un film plutôt aux allures d’histoire romantique du XVI^{ème} siècle, ce qui détournerait aisément l’attention du public, souvent séduit par les décors, les palais, les costumes, etc. Cette panoplie de l’époque des Valois, comme celle de tous les films historiques, comporte parfois le danger de la fascination et du dépaysement chez les spectateurs, alors possiblement moins enclins à la réflexion profonde sur ce qu’ils regardent ou ont regardé. Ainsi, une transposition du roman au XX^{ème} siècle réduit les coûts de production du cinéma de Manoel de Oliveira, d’ailleurs fréquemment soutenu par des institutions étrangères et dont le marché potentiel n’a pas l’amplitude de celui du cinéma américain *mainstream*.⁵ D’autre part, comme nous l’avons déjà souligné, une telle transposition, au-delà de mettre en relief ce que le roman peut avoir d’universel et d’intemporel, favorise la méditation du spectateur, invité, dès les premières images, à dialoguer avec une histoire contemporaine et non chronologiquement lointaine. Cette invitation est comme un appel de Manoel de Oliveira qui, selon ces propres mots (cit. in Preto, 2008 : 169),⁶ veut inciter le public à réfléchir après la projection du film.

C’est pourquoi, la complexité du récit romanesque de Madame de La Fayette est réduite à la faveur d’un récit filmique plus simple mais qui

⁵ Dans son ouvrage *Manoel de Oliveira* (2002), Jacques Parsi mentionne maintes fois cette réalité des coulisses de la production cinématographique du réalisateur portugais.

⁶ Cette affirmation du réalisateur est incluse dans le texte « Le ciel est historique », in *Chimères*, no 14, publié pendant l’hiver 1991-1992.

ne perd rien de la densité de l'œuvre littéraire. En effet, les modifications diégétiques ne se bornent pas à substituer la maison de campagne et la ville de Paris (le Centre Culturel Gulbenkian, le jardin public, l'appartement, le couvent) aux espaces fermés du Louvre, de Chambord et de Coulommiers – sans doute une illustration de la perte de beaucoup d'espaces exclusifs de l'aristocratie, mais qui dévoile la survie de celle-ci dans le monde contemporain. Néanmoins, il serait faux de réduire la notion d'aristocratie dans le film aux titres de noblesse : c'est un film qui nous parle de la noblesse de l'esprit, des valeurs et de la vertu, digne mais non myope, dans un monde perpétuellement en mutation qui ne sait que promettre la liberté trompeuse du relâchement moral.⁷ De fait, ce n'est pas au hasard que Madame de Chartres, merveilleusement jouée par Françoise Fabian, parle des membres de *cette* noblesse comme de quelque chose de « très rare ».

Naturellement, la transposition du XVI^{ème} au XX^{ème} siècle aide à justifier d'autres modifications diégétiques qui transforment l'action du roman telles que, entre autres : l'abandon de l'ambiance d'une cour royale à haute surveillance, l'écartement des épisodes complexes comme celui de la lettre de Madame de Thémises, ou la découverte du nom de Monsieur de Nemours par Monsieur de Clèves. Cette découverte devient une ellipse discrète dans le film. Toutes ces suppressions ou agglomération de scènes n'empêchent ni la préservation de la cohérence du film, dans son autonomie comme dans son rapport au roman, ni le sacrifice des textes culturels importants comme celui du jansénisme. Le résultat c'est une action filmique simplifiée, voire épurée – une caractéristique du cinéma du réalisateur - mise en valeur par le travail de caméra, déjà décrit plus haut.

En ce qui concerne l'introduction de nouveaux personnages, on pourrait parler de celle de Monsieur et Madame da Silva comme intermédiaires et spectateurs de l'action, et qui contribue à l'économie du récit. Par contre, la religieuse est véritablement l'addition la plus importante. Interprété par Leonor Silveira, ce personnage n'a aucun correspondant dans le roman mais devient essentiel dans la dynamique du film. Étant l'amie la plus proche de Catherine et un des premiers signes de la dimension spirituel du film, la religieuse joue donc le rôle de

⁷ Ralph Albanese, Jr. propose une lecture pareille du roman dans son article « Aristocratic ethos and ideological codes in *La Princesse de Clèves* » (1992). D'après lui, Madame de Clèves se retire de la cour, dégradée et corrompue, précisément parce qu'elle ne peut pas y vivre selon l'éthique traditionnelle aristocratique (celle de la vertu, de l'honneur, de la maîtrise de soi, etc.).

confidente auprès de Madame de Clèves, permettant ainsi l'expression plus approfondie de la psychologie de celle-ci. Il ne faut pas oublier les termes employés par Madame da Silva pour décrire Catherine à Pedro Abrunhosa : « Elle est très étrange », « Elle a été toujours quelqu'un de différent », « À la vérité, on ne sait ce qui se passe dans ce cœur ». Et, en effet, sans les cinq dialogues de la religieuse avec Catherine, il serait beaucoup plus difficile de suivre le chemin tout spirituel de la protagoniste.

D'autre part, le personnage de la religieuse est un de ceux qui contribue le plus aux effets stylistiques de contraste qui traversent le récit filmique. S'il est vrai que l'élévation morale de Madame de Clèves se distingue des apparences fausses de la Cour des Valois dans le roman, le réalisateur reprend ce contraste et l'amplifie le long du film pour arriver aux deux scènes finales qui en sont le climax, sans doute. Tandis que l'avant-dernière scène correspond à la lecture de la lettre que Catherine a envoyée à la religieuse après sa disparition, la dernière scène est celle de la fin d'un concert de Pedro Abrunhosa devant une foule cachée par l'ombre de la nuit. La scène de la lettre se déroule dans une petite chambre respirant le silence profond du couvent, brisé seulement par la voix calme de la religieuse et par la cloche qui l'appelle à rejoindre les autres sœurs. En plus, la présence du Dieu chrétien se concrétise par l'image de la croix qui semble répondre à l'interrogation finale de Catherine dans sa lettre : d'où vient la force de ces religieuses missionnaires qu'elle a accompagnées en Afrique ? Ensuite commence la dernière scène, plus profane que sacrée : la foule ensorcelée par le chanteur, tel un nouveau dieu,⁸ qui nous rappelle les idoles médiatiques dont la valeur est souvent inversement proportionnelle à leur mérite. On ne pourrait être plus clair : au silence profond du couvent parisien – où la lettre de Catherine fait apparaître devant la religieuse (et les spectateurs) les horreurs de la guerre et de la famine provoquées par l'aveuglement des hommes – succède le matérialisme solipsiste et stérile des grandes foules de l'Occident, nourries au culte de l'image éphémère et à la célébrité sans lendemain.

L'enrichissement stylistique propose donc une confrontation directe

⁸ Pendant le générique de début, nous pouvons écouter l'apparition de Pedro Abrunhosa devant son public et l'entendre dire en portugais « Que a música esteja sempre convosco » – « Que la musique soit toujours avec vous » (notre traduction). L'emploi d'une construction syntaxique contenant une dimension religieuse assez évidente, si l'on se souvient du « Que Dieu soit avec vous », pourra être compris comme une allusion au piédestal qu'occupent les idoles contemporaines.

entre la société contemporaine et les valeurs représentées par Madame de Chartres et sa fille. C'est pourquoi l'éducation donnée à Catherine par sa mère est un autre exemple des contrastes qui traversent le film : cette éducation, aujourd'hui rare, éloigne Catherine des imprudences et des excès de liberté de la génération contemporaine. On serait tenté de dire que pour ces jeunes adultes, ayant souvent beaucoup d'habileté et d'hardiesse dans un monde relatif et de plus en plus amoral, une telle éducation ne peut ressembler qu'à un corset moral vaguement raisonnable mais trop serré. La première visite de Catherine au couvent démontre parfaitement ce contraste: c'est pendant cette séquence qu'elle révèle ne pas comprendre la facilité de ses amies en ce qui concerne leurs relations amoureuses et remarque comment les hommes jeunes sont volages et peu respectueux. C'est pourquoi Madame de Chartres, s'interrogeant sur quelle éducation donner à une fille dans une société si dégradée, n'hésite pas à résumer l'état où se trouve Catherine avant le mariage avec Louis de Clèves : « Elle traverse un moment vraiment difficile ». Aussi toutes ces valeurs, répétons-le, ne peuvent être réduites à la condition d'une « morale paralysante », comme l'a fait Regina Guimarães e Saguenail (cit. in Preto, 2008 : 155).⁹

Sans aucun doute, rien dans le caractère de Madame de Clèves, comme dans celui du personnage homonyme de Madame de La Fayette, ne relève de la pruderie hypocrite qui, tout au mieux, ferait de Catherine une femme très collet monté. Toutefois, son éducation et les principes que Madame de Chartres lui communique ne suffisent pas à expliquer cette noblesse intérieure liée à la vertu et à la morale dont Catherine fait preuve. Alors, et de la même manière qu'il est habituel d'établir un lien entre le jansénisme et *La Princesse de Clèves*,¹⁰ La Lettre comporte plusieurs éléments renvoyant aux domaines de la religion en général et du jansénisme en particulier. Bien que dans le roman il n'y ait aucune allusion directe à ce courant hétérodoxe, les lecteurs catholiques attentifs du XVII^{ème} siècle le connaissaient, tout comme la pensée d'Augustin

⁹ Notre traduction. La citation originale est la suivante : « *A Carta*, com Pedro Abrunhosa a interpretar o seu próprio papel, perfeitamente fora do sítio e do baralho – *et pour cause...* –, em contracena com uma aristocracia fechada e feroz defensora de uma moral paralisante » (cit. in Preto, 2008: 155). Le texte de Regina Guimarães Saguenail, « Antecipar a eternidade », d'où provient la citation, a été publié premièrement en 2000, en Italie.

¹⁰ Notons, d'ailleurs, l'affirmation d'Henriette Levillain à propos des premières réactions que le roman a suscitées au XVII^{ème} siècle : « Les premiers lecteurs du roman avaient estimé qu'il était extravagant de confesser à un mari une passion interdite et avaient mis sur le compte du jansénisme le refus de la légitimer après la mort du mari » (1995 : 13).

d'Hippone et de Thomas d'Aquin (Gregorio, 2007 : 82). Néanmoins, les temps sont changés et au XX^{ème} siècle il n'est plus envisageable de trouver un grand public à l'aise dans ces domaines. C'est pourquoi le texte culturel du jansénisme est récupéré de façon très visible par Manoel de Oliveira au moyen de la parole et de différents signes, mettant en évidence de nouveau l'importance que le réalisateur accorde à l'encadrement de l'image.

En plus de la petite croix de Catherine et de la croix au mur dans la scène de la lettre, certaines scènes du film possèdent un registre oral à caractère religieux, et cela, non seulement dans la plupart des dialogues entre la religieuse et Catherine, mais aussi, et tout particulièrement, dans la scène du discours de Madame de Chartres avant de mourir. C'est là que Catherine écoute sa mère parler des deux chemins,¹¹ celui des risques d'une relation extraconjugale ou celui qui lui permettra de vaincre sa passion pour Pedro Abrunhosa. Madame de Chartres ne parle point de Dieu ou de la foi chrétienne mais nous trouvons une connotation religieuse évidente dans le langage qu'elle adopte pour conseiller sa fille.

Pour ce qui est du jansénisme, le couvent de la religieuse n'est autre que celui de Port-Royal. En plus, lors de la première visite de Madame de Clèves, la religieuse lui présente le portrait de Mère Angélique Arnould,¹² en lui précisant que cette religieuse a introduit le jansénisme à Port-Royal – un concept que Catherine semble ne pas connaître. Le portrait apparaîtra une deuxième fois lors de la quatrième visite de Catherine. Ces deux visualisations du portrait par Madame de Clèves coïncident précisément avec deux moments fondamentaux de l'action : d'abord la décision de fuir Pedro Abrunhosa, juste après la mort de Madame de Chartres, et puis quand Catherine perd son mari et retrouve, ainsi, la liberté. Le portrait est-il un signe axial d'ordre spirituel ? Du moins, c'est un indice à ne pas ignorer dans le film.

En effet, le récit filmique de Manoel de Oliveira éclaire ce qui est souvent indéchiffrable dans le roman, comme l'attestent d'innombrables études critiques à l'affût des raisons du choix final de Madame de Clèves. Un cas exceptionnel de clairvoyance, de notre point de vue, est celui de

¹¹ Nous pourrions ici rappeler les deux chemins dont nous parle le premier psaume de la Bible.

¹² Notons que le réalisateur présente un portrait d'Angélique Arnould découpé du tableau original de Philippe de Champaigne, *La mère Angélique Arnould, abbesse de Port-Royal, et sa sœur Jeanne Arnould, dite mère Agnès* (1665), et la caméra insiste sur le regard qui y est peint.

Laurence A. Gregorio qui a su dévoiler les implications philosophiques (augustinienes et thomistes) qui structurent le roman dans son article de 2007, « A Quarrel in *La Princesse de Clèves* : ancient princess and modern Nemours ». ¹³ Mais nous croyons aussi que si ses conclusions aident à illuminer le sens du repos de Madame de Clèves, elles sont aussi très proches du sens de la dernière rencontre de Catherine avec la religieuse dans *La Lettre*.

En effet, le rôle de la religieuse est déterminant pour la compréhension du dénouement. Déjà, lors de la quatrième rencontre au couvent, c'est elle qui interprète la douleur que Catherine ressent à cause de la mort de son mari comme une expression de la perte consciente du profond amour que Louis ressentait pour elle. Un amour véritable dont Madame de Clèves n'a reconnu la valeur que trop tard et qui lui provoque ce « vague sentiment de faute » dont elle parle dans sa lettre. Mais c'est pendant la dernière rencontre que d'autres raisons aussi importantes, ou même plus, seront révélées. Cette scène du dernier dialogue entre Catherine et la religieuse est bien la transposition géniale de la célèbre rencontre entre Madame de Clèves et Monsieur de Nemours à la fin du roman.

Ainsi, et en sus de la mémoire d'un mari peu aimé auparavant, Catherine dit sa peur de souffrir parce qu'elle craint le caractère volage de Pedro Abrunhosa. Elle affirme ne pas pouvoir supporter le brisement de l'« envoiement » de cet amour impossible jusque-là, et qui lui serait probablement « fatal ». En même temps, les justifications de la religieuse ne servent qu'à inciter Catherine à se marier avec le chanteur. La religieuse critique l'enfantillage et les raisonnements compliqués de Madame de Clèves, insistant sur sa nouvelle liberté et sur son droit au bonheur. Pour la nonne, le choix de Catherine n'est qu'un « sacrifice inutile » et elle conclut péremptoirement: « Tu fuis l'amour de cet homme. Ça n'a aucun sens ».

Or dans le roman, le narrateur ne donne aucun indice du sens caché

¹³ Laurence A. Gregorio identifie un conflit de philosophie morale entre Madame de Clèves et Monsieur de Nemours dans le cadre de la Querelle des Anciens et des Modernes (2007 : 81-82). D'un côté, les raisons et les justifications de Madame de Clèves s'inspirent de la philosophie morale d'Augustin d'Hippone : la supériorité de l'amour platonique sur l'amour érotique ; la certitude de la corruption de l'être humain ; l'immutabilité de la morale ; la nature transitoire de l'amour humain ; la dichotomie entre le corps et l'âme (idem : 83-85). De l'autre côté, les arguments de Monsieur de Nemours pour essayer de persuader Madame de Clèves s'inspirent de la philosophie morale de Thomas d'Aquin : la possibilité vs. la potentialité ; le refus de la séparation entre le corps et l'esprit ; la défense du bonheur comme le but de l'homme ; la défense de la modération raisonnable en tout (idem : 85-86).

de toutes ces raisons. Mais Manoel de Oliveira, tout en démontrant qu'une adaptation cinématographique est une lecture critique, a su en donner une clef d'interprétation à travers des références très discrètes au jansénisme et qui encadrent le discours de Catherine. Pour ce qui est de la religieuse, un membre de l'Église catholique autrefois persécutrice du jansénisme, elle rejette les arguments aux allures d'augustinisme pour les contrecarrer avec un raisonnement plutôt thomiste, comme l'a souligné Laurence A. Gregorio en ce qui concerne l'argumentation identique de Monsieur de Nemours dans le roman de Madame de La Fayette (2007 : 85-86). À la vérité, tout ce que la religieuse propose n'est qu'une concession raisonnable à la possibilité du bonheur, tout comme l'a fait Monsieur de Nemours.¹⁴

Aussi, et à côté d'une éducation aristocratique devenue une rareté, c'est toute une morale spirituelle qui forme l'âme du personnage de Catherine. Prférant renoncer à l'amour parce que le chanteur n'en est pas à la hauteur, cette Madame de Clèves de Manoel de Oliveira réalise encore un contraste suprême : celui qui oppose « sa force de caractère », selon les propres mots de Madame de Chartres, à l'inconstance et à la légèreté morale de la société qui l'environne. Déjà remarquable par son refus des bêtises de la jeunesse et par son refus de l'adultère, Catherine bouleverse les spectateurs de *La Lettre* quand elle fuit Pedro Abrunhosa après la mort de Louis. Au-delà de toutes les raisons déjà énoncées, ce choix démontre clairement le refus des solutions faciles d'une société dépouillée de valeurs spirituelles, habituée à tout expérimenter librement, et dont la seule préoccupation n'est souvent que celle de savourer sans tempérance les bonnes choses de la vie. La preuve de ce bouleversement est donnée par Manoel de Oliveira lui-même quand il raconte que beaucoup de spectatrices ont perçu le film comme un reproche précisément parce qu'elles n'auraient pas fait le même choix que Catherine de Clèves (cit. in Grilo, 2006 : 134-135).

Par conséquent, la lettre n'est qu'une expression ultérieure du choix de Madame de Clèves qui clos le suspense créé par la disparition de celle-ci, tout en attribuant au titre du film une fonction dilatoire, puisque nous devons attendre la fin pour découvrir de quelle lettre il s'agit. Le message envoyé à la religieuse (et aux spectateurs) exprime donc la force

¹⁴ Laurence A. Gregorio affirme: « the Aristotelian and Thomistic code of values proposed by Nemours is arguably better suited to life in the modern world and better able to adapt to changing circumstances » (2007: 86).

de volonté de Catherine, capable de fuir le danger moral et d'affronter les conditions difficiles des régions d'Afrique ravagées par la guerre, la famine et les maladies. De fait, de la même façon qu'elle a eu la grâce de savoir dire non aux mauvais choix, Catherine de Clèves a aussi la grâce de reconnaître la valeur de l'abnégation des religieuses missionnaires. Et le mystère qui entoure celles-ci - « "D'où leur vient une telle force ?" » - est peut-être le même qui explique la force de caractère de Catherine.

Finalement, il est évident que la longue description des malheurs du Tiers Monde, incluse dans la lettre, fait partie d'une réflexion sur le monde qui traverse tout le film. Le dialogue de Madame de Chartres et Madame da Silva permet un regard incisif sur la société et l'éducation morale contemporaines ; la discussion entre Louis de Clèves et les da Silva, devant la télévision, dénonce le système politique et économique imposé par la mondialisation ; même le mendiant (peut-être un drogué) qui interrompt la scène de l'aveu de Catherine à son mari n'est qu'un moyen de proposer le début d'une réflexion sur les causes de la misère dans l'Occident riche et civilisé.

Ainsi, il est clair que le film invite le spectateur à penser, comme l'ambitionne toujours le cinéma de Manoel de Oliveira : quel monde avons-nous créé ? Quel est notre rôle et celui de nos choix ? Pour sa part, Catherine nous prouve que l'être humain s'élève tout en s'opprimant. Et cela dans le cadre d'une adaptation cinématographique qui capte librement l'essence de *La Princesse de Clèves* - autour de la grâce et de la vertu -, la rendant contemporaine et toujours capable de nous faire réfléchir à la personne que nous sommes réellement.

Références bibliographiques citées

ALBANESE, Ralph, Jr. (1992). « Aristocratic Ethos and Ideological Codes in *La Princesse de Clèves* », in *An Inimitable Example: The Case for the Princesse de Clèves*, édition de Patrick Henry, Washington, D.C., Catholic University of America Press, 87-103; édition utilisée: in <http://go.galegroup.com/vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420079651&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w> (Téléchargé le 12 décembre 2011).

GRILO, João Mário (2006). *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*, Lisboa, Livros Horizonte, (pp. 7-8, 132-139).

GREGORIO, Laurence A. (2007). « A Quarrel in *La Princesse de Clèves*: Ancient Princess and Modern Nemours », in *Seventeenth-Century French Studies*, Vol. 29, 81-87; édition utilisée: in <http://ejournals.ebsco.com/Direct.asp?AccessToken=3XMPSEX81ZZTSX020D XLTL21EMMO8DL-SX&Show=Object> (Téléchargé le 7 décembre 2011).

MEUNIER, Emmanuelle (2004). *De l'Écrit à l'écran. Trois techniques du récit : dialogue, narration, description*, Paris, L'Harmattan.

PARSI, Jacques (2002). *Manoel de Oliveira*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian.

PRETO, António (éditeur) (2008). *Manoel de Oliveira. O cinema inventado à letra*, Porto, Fundação de Serralves/Jornal Público.

Autres références bibliographiques consultées

ALLENTUCH, Harriet Ray (1975). « The Will to Refuse in the *Princesse de Clèves* », in *University of Toronto Quarterly*, Vol. 44, No 3, 185-198; édition utilisée: in http://content.ebscohost.com/pdf18_21/pdf/1975/UTQ/01Mar75/5306149.pdf?T=P&P=AN&K=5306149&S=R&D=a9h&EbscoContent=dGJyMNXb4kSeprU4 wtvhOLCmr0meprJSs664Sq6WxWXS&ContentCustomer=dGJyMPGrS0%2Bzr rZOubvAa8HFuX3i6QAA (Téléchargé le 7 décembre 2011).

BIET, Christian et Jean-Paul Brighelli (1989). « Parcours d'une œuvre », in Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves. Zaïde*, Paris, Larousse, 365-389.

BUTOR, Michel (1960). *Répertoire I*, Paris, Minuit, (pp. 74-78).

CAMPBELL, John (1996). *Questions of Interpretation in « La Princesse de Clèves »*, Amsterdam, Rodopi. (2006). « Round Up the Usual Suspects: The Search for an Ideology in La Princesse de Clèves », in *French Studies*, Vol. 60, No 4, 437-452; édition utilisée: in [http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420079661 &v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w](http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420079661&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w) (Téléchargé le 7 décembre 2011).

CANNONE, Belinda (2010). « La dame de feu et de fer », in *Le Magazine Littéraire*, no500, Paris, Sophia Publications, Septembre, 58-60.

CLERC, Jeanne-Marie et Monique Carcaud-Macaire (2004). *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, (pp. 11-38, 91-131).

CHAPIRO, Florence (2009). *Étude sur « La Princesse de Clèves »*, Mme de La Fayette, Paris, Ellipses, (pp. 3-52).

DURAND – LE GUERN, Isabelle (2008). *Le Roman Historique*, Paris, Armand Colin.

HIRSCH, Marianne (1981). « A Mother's Discourse: Incorporation and Repetition in *La Princesse de Clèves* », in *Yale French Studies*, No 62, 67-87; édition utilisée: in <http://www.jstor.org/stable/2929894> (Téléchargé le 14 juin 2011).

HOROWITZ, Louise K. (2000). « Primary Sources: *La Princesse de Clèves* », in *French Forum*, Vol. 25, No 2, 165-175; édition utilisée: in [http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420079656 &v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w](http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420079656&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w) (Téléchargé le 12 décembre 2011).

JUDOVITZ, Dalia (1984). « The Aesthetics of Implausibility: *La Princesse de Clèves* », in MLN, Vol. 99, No 5, Comparative Literature, 1037-1056; édition utilisée: in <http://www.jstor.org/stable/2905399> (Téléchargé le 24 septembre 2010).

KUPPER, Nelly Grossman (2001). « A Woman's Choice : Duty and Desire in *La Princesse de Clèves* », in *Symposium*, Vol. 55, No 2, 95-105; édition utilisée: in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CA81111195&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=AONE&sw=w> (Téléchargé le 7 décembre 2011).

LAFAYETTE, Madame de (2000). *La Princesse de Clèves*, édition de Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, col. « Folio Classique », (1ère édition, 1678).

LEVER, Maurice (1981). *Le Roman français au XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, (pp. 7-30, 165-169, 201-219).

LEVILLAIN, Henriette (1995). « *La Princesse de Clèves* » de Madame de La Fayette, Paris, Gallimard, col. « Foliothèque ».

LUÍS, Agustina Bessa- e Manoel de Oliveira (2007). *Um Concerto em tom de conversa*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

MEDING, Twyla (2003). « Out of Pocket: The Purloined Letter and Inconstancy in *L'Astrée* and *La Princesse de Clèves* », in *La Spiritualité/ L'Epistolaire/Le Merveilleux Au Grand Siècle*, édition de David Wetsel et Frédéric Canovas, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 117-129; édition utilisée: in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420074859&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w> (Téléchargé le 12 décembre 2011).

MURATORE, M. J. (2001). « Historical Impostors, Fictional Truths: *La Princesse de Clèves* », in *Symposium*, Vol. 54, No 4 ; édition utilisée : in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CA74337198&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w> (Téléchargé le 12 décembre 2011).

PHILLIPS, John (2008). « Mme de Chartres' role in the *Princesse de Clèves* », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Vol. XXXV, No69, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 687-705.

POMMIER, René (2000). Études sur « *La Princesse de Clèves* », Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit ; édition utilisée: in <http://rene.pommier.free.fr/Princesse.htm>,

<http://rene.pommier.free.fr/Plaintes.htm>,

<http://rene.pommier.free.fr/Rencontre.htm>,

<http://rene.pommier.free.fr/Princesse03.html>,

<http://rene.pommier.free.fr/Aveu.html>,

<http://rene.pommier.free.fr/Princesse05.html>,

<http://rene.pommier.free.fr/Princesse06.html>

(Consulté/télécharge le 9 octobre 2010).

RACEVSKIS, Roland (1996). « Solitary pleasures : creative avoidance of court and convent in *La Princesse de Clèves* », in *The French Review*, Vol. 70, No1, 24-34; édition utilisée: in <http://www.jstor.org/stable/396419> (Téléchargé le 24 septembre 2010).

ROUSSET, Jean (1986). *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, onzième édition, Paris, José Corti, (1ère édition, 1962), (pp. 17-44).

SHOEMAKER, Peter (2002). « Lafayette's confidence game: plausibility and private confession in *La Princesse de Cleves and Zaide* », in *French Forum*, Vol. 27, No 1; édition utilisée: in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CA93988408&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=ITOF&sw=w> (Téléchargé le 12 décembre 2011).

SMITH, Keren M. (2000). « Towers and Mirrors: Aspects of Space in *La Princesse de Clèves* », in *Mosaic*, Vol. 33, No 1, 113-131; édition utilisée: in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420079655&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w> (Téléchargé le 12 décembre 2011).

STONE, Harriet (1988). « Exemplary Teaching in *La Princesse de Clèves* », in *The French Review*, Vol. 62, No 2, 248-258; édition utilisée: in <http://www.jstor.org/stable/395243> (Téléchargé le 24 septembre 2010).

TRZEBIATOWSKI, Peggy (1998). « The Hunt Is On: The Duc de Nemours, Aggression, and Rejection », in *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Vol. 25, No 49, 581-593; édition utilisée: in <http://go.galegroup.com.vlib.interchange.at/ps/i.do?id=GALE%7CH1420079654&v=2.1&u=wash89460&it=r&p=LitRC&sw=w> (Téléchargé le 12 décembre 2011).