

LA LENTEUR DE DIEU : MANIÈRES ET MANIÉRISME DANS LA COMÉDIE DE DIEU DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

Fabien BOULLY

« Lentement, retenant son souffle pour que rien ne se soulève à son passage, monsieur Jean de Dieu est allé se placer derrière le comptoir et, très doucement, il a commencé à remplir un cornet de glace ».

João Cesar de Monteiro, *Que Dieu me vienne en aide*

Parler de maniérisme à propos d'un film comme *La Comédie de Dieu* (1995) du cinéaste portugais João César Monteiro, suppose au préalable que l'on ne réduise pas les contours de ce champ esthétique à ceux dressés par les rédacteurs de la revue *Au hasard Balthazar*. Dans un numéro, au demeurant important, les auteurs de cette revue adoptent en effet une position ferme et catégorique sur la problématique du maniérisme cinématographique. Parce que cette position procède d'une relecture critique de travaux antérieurs consacrés à la question et parce qu'elle restreint considérablement la pertinence de la notion de maniérisme dans le champ du cinéma, elle peut au départ servir de référence en contrepoint pour donner plus de relief à la conception du maniérisme qui sera développée dans cette étude.

UNE APPROCHE EXCLUSIVEMENT FIGURATIVE DU MANIÉRISME

Dans l'éditorial¹ de ce numéro, la rédaction, puisque c'est « elle » qui signe l'article, mène un (très) bref passage en revue des usages du terme de maniérisme qui ont pu avoir cours dans le domaine de la critique cinématographique, depuis l'article fameux et fécond d'Alain Bergala « D'une certaine manière »², paru en 1985 dans *Les Cahiers du cinéma*,

1. « Maniérismes » in *Au hasard Balthazar*, p. 5. Depuis ce numéro, le titre de la revue a changé : elle ne se nomme plus que *Balthazar*.

2. cf. A. Bergala, « D'une certaine manière », p. 11-15 in *Les Cahiers du cinéma*, n° 370 avril 1985.

jusqu'à l'évolution de la notion sous la plume de Serge Daney³. En tête de ces rappels, un constat s'est imposé à la rédaction : le flottement sémantique qui reste attaché à cette notion de maniérisme « prise en tenailles entre les partisans du maniérisme "maniéré" et les penseurs du maniérisme générique »⁴. A pour charge ensuite à Stéphane Delorme, dans un article très intéressant, intitulé « D'une esthétique maniériste », de proposer une définition du maniérisme dans son approche « exclusivement figurative »⁵ : le maniérisme ou « l'anamorphose systématique et obsessionnelle d'un motif magistral »⁶. Si l'on suit cette définition, relèveraient typiquement, voire exclusivement de l'esthétique maniériste – mais l'on voit que Delorme parle « d'une esthétique »⁷, ce que nous pouvons comprendre comme une parmi d'autres – les films ou les œuvres filmiques qui s'inscrivent délibérément dans un jeu de rapport entre une œuvre originelle et une œuvre deuxième⁸ et qui opèrent à partir de la première un travail de distorsion, de surenchère et de déformation figurative⁹ – l'exemple type en serait la reprise et la ré-élaboration maniaque par Brian de Palma, dans nombre de ses films, du motif de la douche prélevé de *Psychose* d'Alfred Hitchcock¹⁰.

3. cf. S. Daney, *Cinéjournal*, vol. 2, p. 77-82, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1986, 1998 et *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Lyon, Aléas, 1991.

4. « Maniérismes », *op. cit.*, p. 5.

5. *Ibid.* p. 5. Les auteurs parlent de maniérisme générique en ayant en tête les écrits de Serge Daney et de Jean-François Rauger qui s'inscrivent dans « une ligne théorique qui voit dans le maniérisme la volonté de poursuivre un genre en perdition ».

6. Delorme, « D'une esthétique maniériste », p. 6 in *Au hasard Balthazar*. Delorme explicite très clairement chacun des termes de la définition : « Une anamorphose car le retravail est fondé sur la distorsion de l'image de départ. Systématique car c'est ce retravail qui donne sens à l'œuvre. Obsessionnelle car le maniériste n'en est toujours pas revenu de cette image-là. D'un motif car une figure est détaillée de l'œuvre originelle et élue comme objet exclusif. Magistral car l'œuvre originelle est une œuvre qui atteint un degré de maîtrise et de perfection indépassables ». (Souligné par l'auteur).

7. On peut, en effet, remarquer que le ton catégorique, qui court tout au long des articles de ce numéro, au service de la conception du maniérisme défendue par Delorme, se trouve nuancé par ce genre d'aveux, d'ailleurs tout à fait explicites et conscients. Ainsi le titre du numéro, « Maniérismes », au pluriel très suggestif, sous-entend une pluralité de démarches, pas forcément conciliables entre-elles.

8. Un film comme *La Comédie de Dieu* n'est pas du tout étranger à un tel jeu de mise en rapport. Le film est truffé d'allusions, de citations, de clin d'yeux à d'autres œuvres antérieures (*Folie de femmes* de Stroheim, *Los Olvidados* de Buñuel, la série des Antoine Doinel de Truffaut). Mais s'il s'agit d'intertextualité et d'hypertextualité, il ne s'agit pas de la part de Monteiro d'un travail de ré-élaboration figurative.

9. Comme l'écrivent les rédacteurs de la revue : « Le maniériste part d'une figure figée (une *figeure*) et par condensation, déplacement, anamorphose, éclatement, etc. la défigure ou re-figure ». *ibid.* p. 5

10. Pour une analyse détaillée de cet exemple bien connu, se reporter aux pages de N. Brenez sur « Brian de Palma et les psychotropes ». On notera avec intérêt que cette auteure n'emploie jamais le terme de maniérisme mais inscrit ses analyses dans une réflexion plus large sur le concept qu'elle crée d'« étude visuelle » : « Il s'agit d'une rencontre frontale, d'un face à face, entre une image déjà faite et un projet figuratif qui se consacre à l'observer, autrement dit une étude d'image par les moyens de l'image

Pour passionnante et productive qu'elle soit, une telle conception du maniérisme semble néanmoins trop restrictive. Elle évacue en effet d'un revers de main une acception du terme qui reste fondamentalement liée à la notion de *manière*, pourtant substrat étymologique du terme de maniérisme. La manière, dans tous les sens que peut recouvrir ce mot¹¹ et dont n'est pas le moins important ni le moins intéressant celui attaché à « ce que la langue commune nomme "les manières" »¹², c'est-à-dire ces formes franchement outrées que sont la préciosité, l'affectation, la gratuité, la pose, le cabotinage, etc. Ce que les auteurs de cette revue récusent donc, comme nombre de leurs prédécesseurs¹³, c'est un maniérisme qui ne soit pas différent du maniéré. Or, pour rendre compte de certaines particularités stylistiques d'un film comme *La Comédie de Dieu*, il paraît utile de conserver cette dimension du maniéré dans le cadre du cinéma – cette forme de maniérisme fut-elle très minoritaire et « anecdotique »¹⁴.

D'UN « MANIÉRISME MANIÉRÉ »

C'est sans doute Robert Klein, dans un article intitulé « L'Art et l'attention au technique », compilé dans son ouvrage *La Forme et l'intelligible*¹⁵, qui a proposé la définition non historique¹⁶ du maniérisme qui reste la plus tributaire du terme de manière. Cherchant à établir le rapport qui existe entre un art et sa technique – l'attention à la technique

même ». cf. N. Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, Paris, Bruxelles, De Boeck, 1998, p. 313.

11. Pour un compte-rendu détaillé de l'évolution du terme manière à travers l'histoire et une recension de ses différents usages, cf. Alain Rey, « Manière » in *Le Robert historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 2121

12. Cf. G. Charbonneau, « La Présence maniérée. Approche phénoménologique des manières », p. 74 in *L'Art du comprendre* n°10, « Phénoménologie de l'expérience maniérée », juin 2001. Nous avons été très intéressé de constater que cette revue d'anthropologie phénoménologique, parue six mois après la tenue du colloque de Poitiers, développe et pense, à travers une série d'études diverses, une conception du maniérisme dans sa dimension maniérée. Georges Charbonneau analyse en ce qui le concerne l'expérience maniérée à travers ce qu'il nomme quatre « noyaux phénoménologiques » : « le déroberment sophistiqué », « prendre la pose », « la déférence précieuse » et « la présomption guindée ».

13. On peut trouver aussi bien sous la plume d'A. Bergala, dans le cadre de la critique cinématographique, que sous celle de W. Friedländer, dans le domaine de l'histoire de l'art pictural, un usage dépréciatif du terme maniéré. cf. A. Bergala, *op. cit.* p. 12 et Walter Friedländer, *Maniérisme et antimaniérisme*, Gallimard, 1929.

14. Argumentant en faveur de leur conception du maniérisme, les rédacteurs d'*Au hasard Balthazar* écrivent : « Le sens du maniérisme, son invention, et son prix se trouve uniquement là. Le reste est anecdotique. » cf. *op. cit.*, p. 5

15. R. Klein, *La Forme et l'intelligible*, Gallimard, coll. TEL, 1970, 1983, p. 382-393.

16. Parce qu'elle est non historique, c'est-à-dire construite en dehors de toute référence directe avec le maniérisme pictural, cette définition est évidemment particulièrement à même d'intéresser le cinéma.

d'un art procédant non plus d'une interrogation sur le *quoi* (le sujet de l'œuvre), mais sur le *comment* (comment cela est-il fait ?), – Robert Klein établit, à l'issue des deux premiers mouvements logiques de ses analyses très rigoureuses, une définition formelle¹⁷ de l'art entendu comme « une production d'effets »¹⁸, comme « une “manière” partiellement ou totalement autonomisée (prise pour objet) en tant que productrice d'effets »¹⁹. L'art et la manière sont donc apparentés²⁰. Et le terrain qui leur est commun est celui de ce que Klein nomme « la conduite »²¹. Ainsi, écrit-il, « la manière est d'autant plus sensible dans un art, que la forme qu'il nous propose garde mieux les traces ou donne mieux les apparences d'une conduite, tantôt concrétisée par des gestes, tantôt purement idéale ou symbolique : le trait du dessinateur, la “recherche” d'une image poétique, la cadence d'une phrase, la répartition des supports ou le choix des matériaux dans l'architecture, les mouvements de la caméra et les angles de prise de vue – bref tous les aspects qui font sentir ou supposer une volonté artistique, une réelle gratuité et une “main” réelle ou métaphorique »²².

Que sera, dans ces conditions, le maniérisme ou le maniéré puisque Klein dresse une équivalence entre les deux termes ? Il naîtra dans la sphère artistique dès lors que s'y fera jour une attitude analogue à ce que, parlant d'un certain type de conduite humaine, nous nommons « l'affectation », si l'affectation « consiste à détourner l'attention des buts naturels d'un acte et à l'orienter sur la manière, devenue quasi-objet et source d'effets »²³. Le maniérisme suppose donc, comme le dit Klein de l'affectation, une « objectivation de la manière »²⁴, cette manière objectivée devenant alors l'objet principal sur lequel le maniériste fait porter les exigences de son travail créatif. Le « maniérisme maniéré » – comme on peut en effet décider de le qualifier²⁵ pour le distinguer

17. Klein insiste sur le caractère formel de cette définition : elle ne vise pas à dire la vérité de l'art, mais à rendre compte de l'art dès lors qu'on l'envisage uniquement dans le rapport qu'il entretient avec la technique.

18. *Art.cit.* p. 390. Il convient ici de préciser que les effets produits par l'œuvre d'art font effet, justement, pour un spectateur. C'est la raison pour laquelle Klein considère que « chaque artiste doit, dans la mesure (évidemment variable) où il songe aux “effets” que produira son œuvre, intérioriser le spectateur intersubjectif ou universalisé qui subira ces effets ». cf. *ibid.* p. 385.

19. *Ibid.* p. 391.

20. R. Klein précise : « Si une manière est virtuellement art, c'est d'abord parce que l'art, selon certaines acceptions courantes du mot, est une manière de faire quelque chose ». cf. *ibid.* p. 391.

21. *Ibid.* p. 391.

22. *Ibid.* p. 391.

23. *Ibid.* p. 392 : « Les mouvements précieux, les attitudes recherchées, le langage fleuri ou ampoulé, et en général toute conduite artificielle ou contrainte par suite de l'intériorisation de certains spectateurs imaginaires correspondent à cette définition ».

24. *Ibid.* p. 392.

25. Précisons que Robert Klein parle indifféremment de maniérisme et de maniéré, mais non de « maniérisme maniéré ». Nous ne croyons cependant pas trop trahir sa pensée en usant de cette contraction en un sens positif.

d'autres conceptions du maniérisme – apparaîtra ainsi comme un prolongement logique de la visée qui consiste à décaler l'attention du « quoi » au « comment », en se situant non plus seulement du côté de la jouissance esthétique du spectateur mais du côté de l'artiste et de la production des effets recherchés. Le « maniériste maniéré » sera celui qui s'inscrit dans un mouvement de « glissement du *quoi* au *comment* » où semble permise « une suite où interviendraient les *comment* des *comment* » chaque nouveau niveau étant « artificiel, sinon même affecté, par rapport au précédent qui représente le pôle relatif du naturel »²⁶. D'où la définition du maniérisme (ou maniéré) proposé par Robert Klein : un « hyper-art, ou plutôt un “art de l'art” »²⁷.

AFFECTATION ET EFFETS MANIÉRISTES

Outre la réflexion dont elle découle sur la manière, deux raisons essentielles rendent précieuse la conception du maniérisme comme « art de l'art » de Robert Klein pour aborder le cinéma de João César Monteiro. D'abord, comme le dit Daniel Arasse²⁸ en commentant précisément la définition²⁹ du maniérisme proposée par Klein, elle permet de postuler que le maniérisme naît « dès lors qu'un art s'intéresse à ses instruments de représentation, que ce soit dans la technicité des instruments eux-mêmes ou dans la technique de représentation ». Selon cette conception le maniérisme ne désigne pas un courant esthétique

26. *Ibid.* p. 393 (souligné par l'auteur).

27. *Ibid.* p. 393

28. Cf. D. Arasse, « Conversation avec Daniel Arasse », p. 10 in *Simulacres* n° 2, « Circulations », Hiver 2000

29. Pour D. Arasse, cette définition du maniérisme, pour juste qu'elle soit jusqu'à un certain point, est beaucoup trop formelle. Elle ne rend pas compte de ce qui fait, selon lui, le particularisme du maniérisme pictural, catégorie non seulement conceptuelle mais ancrée dans l'histoire de l'art et l'histoire tout court : être un art lié à une double crise – crise et remise en cause des outils de représentations classiques d'une part, mais aussi, et peut-être surtout, crise de confiance dans le politique d'autre part. Mais le maniérisme ne fait pas que dresser un constat d'un état de crise : il entend, et c'est ce qui fait pour Arasse sa singularité, apporter réponse à cette crise. cf. *op. cit.* p. 10 et suivantes. Les réserves d'Arasse sont évidemment liées à son point de vue d'historien de l'art et à sa volonté de remonter aux origines du maniérisme pictural, à ce qui le fonde : il n'y a aucune raisons pour qu'elles s'appliquent *in extenso* lorsque la notion bascule dans le champ du cinéma. Pour autant, nous verrons que le maniérisme de Monteiro n'est pas dénué de dimension politique. Il faut enfin souligner que Robert Klein réfute par avance le reproche de formalisme adressé à l'encontre de sa définition du maniérisme : « Cette définition du maniérisme ou du maniéré n'est plus à notre avis, extérieure, descriptive ou formelle ; c'est la première, parmi toutes celles que nous avons proposées ici, qui nous semble exempte de ce défaut. Le maniérisme est vraiment et essentiellement un “art de l'art”, alors que l'art, lui, n'est pas vraiment et essentiellement « l'attention pratique portée au *comment* objectivé sous l'angle de la production d'effets ». En d'autres termes, le maniérisme suppose et prend au sérieux une définition formelle et extérieure de l'art ». (souligné par l'auteur). *ibid.* p. 393.

relativement cerné³⁰, caractérisé par un certain nombre de traits définitoires et auquel peut être affilié tel ou tel artiste. Le « maniérisme maniéré » n'est pas une école artistique ou un mouvement de l'histoire de l'art. Il n'est pas non plus une répercussion du sentiment de venir après et d'avoir pour tâche nécessaire et primordiale de se situer par rapport à un modèle indépassable³¹ pour le travailler, parfois jusqu'à le détruire³². Le « maniérisme maniéré » est une attitude esthétique qui peut se rencontrer dans toutes les formes artistiques³³ dès lors qu'un artiste concentre son attention, sa réflexion et son « effort » sur la technique et la technicité pour aboutir à l'expressivité et produire l'émotion esthétique par l'usage singulier qu'il fait de la technique consubstantielle à son art³⁴. De plus, envisagé de cette façon, le terme de maniérisme ne sert pas forcément à qualifier dans toute son étendue le style d'un créateur, en particulier dans un art comme le cinéma qui mêle des techniques très différentes. Parce qu'elles procèdent d'un intérêt porté aux techniques artistiques constitutives d'un art, les tendances maniéristes d'un auteur peuvent se manifester en des points de son œuvre plus que dans d'autres – tel cinéaste se révélant maniériste surtout par l'extrême composition et raffinement de ses cadres quand un autre sera maniériste par la virtuosité ou l'infatuation³⁵ de ses mouvements d'appareils. En ce sens, à côté de l'idée de maniérisme comme catégorie générique, il faut sans doute postuler l'existence dans certaines œuvres de simples *effets maniéristes*,

30. disons « relativement cerné » parce que les frontières du maniérisme pictural semblent larges, voire flottantes. Ainsi D. Arasse considère, comme l'indique le titre de l'ouvrage qu'il a consacré à la question, que loin de représenter une décadence de la Renaissance, le maniérisme participe consubstantiellement de la Renaissance : c'est finalement toute la Renaissance qui est maniériste. cf. D. Arasse et A. Tönnemann, *La Renaissance maniériste*, Gallimard, 1997.

31. A. Bergala résume parfaitement ce point : « [Le Maniérisme historique] se caractérise par le sentiment qu'ont pu avoir des peintres comme Pontormo ou Parmigianino d'être arrivés "trop tard", après qu'un cycle de l'histoire de leur art ait été accompli et une certaine perfection atteinte par les maîtres qui les avaient précédés de peu comme Michel-Ange ou Raphaël, la "Manière" se constituant comme l'une des réponses possibles (avec l'Académisme et le Baroque) à ce proche passé écrasant ». cf. *op. cit.* p. 12

32. L'apport le plus original de Stéphane Delorme dans la réflexion sur le maniérisme est sans doute d'avoir montré que les cinéastes représentatifs de la conception du maniérisme qui l'intéresse (De Palma, Peckinpah, Argento) doivent violer, enlaidir voire détruire le motif magistral pour avoir l'espoir de faire à nouveau surgir la beauté.

33. Au cours de son étude, Robert Klein n'hésite d'ailleurs pas à prendre des exemples dans des formes artistiques très différentes.

34. C'est la raison pour laquelle R. Klein, si nous le comprenons bien, semble voir dans le « virtuosisme » un élément constitutif du maniérisme : « La virtuosité est [...] une primauté accordée à une métatechnique, la technique de production des formes qui produisent des effets. Ce qui compte alors pour la conscience n'est plus le *comment* de l'œuvre (sa forme), mais le *comment* de sa production. Le virtuose, dit-on, n'émeut pas (l'effet direct des formes est diminué), mais suscite l'admiration (l'effet qui prime est produit par un "objet" non sensible qui agit indirectement : l'habileté de l'exécutant) ». (Souligné par l'auteur). *ibid.* p. 393.

35. Pour reprendre le terme dont use M. Chion. Cf. M. Chion, « Le Cinéma infatué » in *Les Cahiers du cinéma*, n° 370, avril 1985, p. 27-31.

relativement isolables, parfois très ponctuels et pourquoi pas de second-plan. Il découle de ce point une résultante méthodologique pour la suite de l'étude où il ne s'agira pas de défendre l'hypothèse qu'un film comme *La Comédie de Dieu* relève dans son ensemble d'une esthétique maniériste. Il s'agira de faire porter l'accent et de mettre en relief certains aspects précis et choisis du film porteurs d'une dimension maniérée.

La définition de Klein offre ensuite l'immense mérite d'évacuer les jugements de valeur habituellement portés sur l'affectation³⁶. Elle permet, au contraire, d'en faire une catégorie esthétique à part entière, susceptible en droit d'être convoquée pour rendre compte de la spécificité d'une démarche artistique. Avec Klein, c'est un peu comme si le travers de « faire des manières » trouvait droit de cité dans la sphère esthétique et pouvait appeler le regard analytique. Or, dans le cadre du cinéma, où peut-on trouver en premier lieu de l'affectation sinon dans certaines attitudes et gestuelles des acteurs ? Il faut se souvenir, pour prendre un exemple qui ne doit rien à Monteiro, des poses contorsionnées de A (Delphine Seyrig) dans *L'Année dernière à Marienbad* (1961), de ses postures artificielles et compliquées qui la « figuralisent » en objet féminin étrange et inaccessible et qui contribuent à aiguïser le désir de X. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Robert Klein fait souvent référence au travail de l'acteur-interprète lorsque dans son article il s'agit d'illustrer de façon concrète son propos³⁷. Si l'on adopte la perspective du « maniérisme maniéré », le jeu de l'acteur, à la fois en tant que technique d'incarnation et comme usage d'une batterie impressionnante d'instruments que le corps met à sa disposition – la gestuelle, les intonations et le débit de la voix, les expressions, les mimiques, les modulations du visage, les vitesses de déplacement, l'agilité ou la rigidité des postures, etc. – apparaît donc comme l'un des tous premiers objets d'attention pour la lecture d'un film en terme de maniérisme.

Faire des manières, prendre la pose, être affecté : ces simagrées, lorsqu'elles apparaissent ostensiblement dans un film, suffiront-elles dès lors à ranger cette œuvre dans le champ d'une poétique du maniérisme ? C'est bien l'hypothèse qui sera proposée et exploitée ici en prenant appui sur une analyse de traits symptomatiques du maniérisme du jeu d'acteur

36. R. Klein précise en effet en note : « Par une pure convention de vocabulaire, que nous pouvons négliger ici sans dommage, l'affectation a pris, dans la plupart de ses acceptions courantes, le sens péjoratif d'une intersubjectivisation ratée, où le personnage affecté prête au spectateur qu'il intériorise son propre manque de goût ; d'où le ridicule de cette conduite. Mais pour la définition essentielle de l'affectation, il suffit de souligner l'objectivation de la manière – un acte neutre du point de vue des valeurs, et qui peut être bien ou mal fait, mais qui entraîne toujours (d'où sans doute la prévalence du sens péjoratif) un certain artifice : l'obscurcissement du but naturel ». *ibid.* p. 392.

37. Par exemple : « Soit d'abord un interprète, par exemple un acteur qui se prépare à jouer un éclat de colère. Le problème n'est pas pour lui de se mettre en colère, mais de faire en sorte que son éclat vaille la peine d'être vu, qu'il soit clair, efficace, qu'il évite le lieu commun, etc. ; bref, il faut que l'acteur fasse attention à ses effets, qu'il intériorise le spectateur ». *ibid.* p. 383-384.

de João César Monteiro dans *La Comédie de Dieu*. Mais il convient de préciser que ces manières, ces effets de stylisation maniérée participent d'un projet figural. Le « maniérisme maniéré », en effet, n'est pas étranger à l'expression figurale : il fait des manières mêmes le terrain d'expression de figures. Georges Charbonneau, dans le cadre de ses préoccupations, donne parfaitement la mesure de ce point : « Prendre la pose est sortir de sa propre vie vivante pour rejoindre le monde des figures, pour se *figuraliser* »³⁸. C'est peut-être à ce niveau que la différence est la plus marquée entre les deux conceptions du maniérisme que nous avons tenté de résumer. Leur rapport fondamental à la figure n'y est pas le même. Dans le premier cas, une figure primordiale et majeure préexiste au processus d'anamorphose et est isolée, détachée et figée par le cinéaste pour être retravaillée – c'est le « motif magistral ». Dans le deuxième cas, la figure essentielle ne préexiste pas en tant que telle³⁹ aux manières : elle est une répercussion du travail opéré à partir des manières devenues objets d'expression. Or, dans *La Comédie de Dieu*, nombres d'effets maniéristes attachés au personnage de Jean de Dieu convergent vers l'expression d'une figure singulière : la figure de la lenteur.

« LE MOUVEMENT LENT EST ESSENTIELLEMENT MAJESTUEUX »

La Comédie de Dieu, premier volet d'un diptyque⁴⁰ dont *Les Noces de Dieu* (1999) constitue la deuxième partie, raconte une période de la vie de Jean de Dieu, interprété par João César Monteiro lui-même, devenu créateur de parfums de glaces à l'issue d'un heureux hasard qui reste secret pour le spectateur. Le récit suit la courbe descendante du devenir de ce personnage, à savoir sa destitution du Paradis – le magasin dont il est le gérant se nommant le « Paradis de la glace ». Ce micro-monde, cette petite utopie, Jean de Dieu l'avait pourtant façonné à sa mesure comme le laisse entendre l'un des tous premiers plans du film où, assis au centre de l'image, il est « l'âme de la maison », le pivot autour duquel gravitent les employés et les fournisseurs, réduits au rang de satellites du maître des lieux. Mais à la fin du film Jean de Dieu se retrouve chassé et le Paradis, sous les coups de boutoir d'une américanisation galopante, se

38. Cf. *art. cit.* p. 76 (Souligné par l'auteur).

39. Ce qui préexiste à l'expression de la figure, c'est le « modèle intelligible » que la figure se charge de rendre manifeste. Sur le rapport entre figure et « modèle intelligible », cf. *infra*.

40. Selon João César Monteiro, *Le Bassin de J. W.* (1997), tourné entre les deux volets de ce diptyque était en réalité prévu pour être réalisé avant *La Comédie de Dieu*. Avec le recul, Monteiro considère d'ailleurs ce film avec beaucoup de sévérité : il est selon lui « un film d'alcoolique, tourné dans un état d'ivresse permanente ». Il briserait donc plutôt le lien qui unit *La Comédie de Dieu* à *Les Noces de Dieu*. cf. Emmanuel Burdeau, « Ne pas céder un poil, entretien avec João César Monteiro », p. 42 dans *Les Cahiers du cinéma* n°541, déc. 1999.

métamorphose en Enfer⁴¹. Telle est la conséquence des libertés qu'il a prises avec un ordre moral hypocrite et de ses abus dans la perversion raffinée. Jean de Dieu ne s'est pas contenté, en effet, de confectionner d'envoûtants parfums ou de régenter une kyrielle de jeunes nymphes travaillant sous ses ordres. Il a dépassé les bornes en entraînant l'une d'elle, Rosario, puis la fille de son boucher, Joantina, vers des pratiques sensuelles ou sexuelles réprouvées qui ont abouti au scandale. Jean de Dieu en récolte les fruits amers : l'indignation de tous, la violence physique envers sa personne, le saccage de son appartement et la réduction en cendres de son *Livre des Pensées*. D'un bout à l'autre du film, pourtant, son allure recherchée témoigne d'un même calme impavide, l'extrême mesure dans le débit de sa voix reste identique, sa démarche à pas comptés ne s'accélère pas le moins du monde et c'est impassible, le sourire aux lèvres et en fermant les yeux qu'il se livre au boucher qui lui casse la figure. Jean de Dieu vit sur un mode où la lenteur est souveraine et c'est lentement qu'il court à la catastrophe.

« Le voilà. Ponctualité britannique. Le mouvement lent est essentiellement majestueux »⁴². Alors qu'il n'est pas à portée de voix et encore hors champ, l'une des jeunes filles employées du Paradis brosse ainsi en quelques mots, et non sans devoir étouffer un éclat de rire, un portrait aussi succinct que suggestif de Jean de Dieu qu'elle attend avec l'une de ses collègues devant la porte vitrée du magasin. Cette réplique, la toute première du premier plan hors générique⁴³ de *La Comédie de Dieu*, a valeur d'incipit : elle place le film sous l'exergue de l'Idée de lenteur congénitale du personnage de Jean de Dieu et permet d'en accentuer le relief. Mais en anticipant sur l'apparition du personnage, elle tend aussi à in-former la vision spectatorielle : avant que d'être un personnage, Jean de Dieu devient d'abord pour le spectateur celui qui, en entrant dans le plan, donne corps à l'Idée de lenteur qui le précédait et, en quelque sorte, l'attendait.

FIGURE DE LA LENTEUR

Ce rapport entre un corps et l'Idée⁴⁴ qu'il a en charge d'incarner est ce qui permet en première instance de constituer la lenteur de Jean de Dieu véritablement en figure dans *La Comédie de Dieu*. On sait depuis

41. C'est-à-dire transformé en un fast-food de l'ice-cream où officient des sortes de Pom Pom Girls.

42. La dernière phrase est d'Honoré de Balzac, reprise à sa *Théorie de la démarche* (1833).

43. Un plan précède en effet celui-ci, qui sert de toile de fond au générique du film : le plan cosmique d'une galaxie qui effectue très lentement des révolutions, accompagnée d'une musique religieuse de Monteverdi où exultent quelques alléluias. Parce que l'ensemble possède un caractère profondément majestueux, ce plan peut sans doute passer pour une préfiguration du « mouvement lent essentiellement majestueux » de Jean de Dieu.

44. Tous nos remerciements à V. Campan pour sa relecture critique de l'article qui nous a permis de préciser ce point.

l'enquête philologique d'Erich Auerbach, *Figura*⁴⁵, combien la notion de figure est polysémique et surtout intrinsèquement ambivalente. Comme le résume Olivier Schefer, « tout à la fois forme-extérieure, ou aspect visible », réel d'une chose, et « modèle abstrait », elle n'est, à proprement parler, « ni l'un ni l'autre séparément, ni même les deux ensemble, mais se trouve inscrite, là est sa fécondité, entre les deux : entre visible et invisible, apparence extérieure et modèle intelligible »⁴⁶. On peut donc dire que « la figure visible » ou plus exactement ce qui de la figure constitue sa partie visible (ou plus largement sensible) s'ordonne « à son modèle », sa matrice « invisible qu'elle a pour tâche de rendre manifeste »⁴⁷. La figure se caractérise donc par l'entre-deux, trouvant sa fonction et sa vertu dans une mise en rapport entre des domaines séparés, voire disparates. Pascal a résumé d'une formule suggestive cette caractéristique de la figure lorsque dans *Les Pensées* il écrit que « figure porte absence et présence »⁴⁸. Si la lenteur attachée au personnage de Jean de Dieu est éminemment figure, c'est qu'elle relève de cette logique de l'entre-deux. La lenteur n'est pas qu'un trait saillant de ce personnage libertin, austèrement hédoniste (il vit comme un moine mais agrmente sa vie de plaisirs) et jouisseur également caractérisé, dans des registres différents, par son physique atrophié, son obsession de l'hygiène, son érotomanie ou son goût pour les mets raffinés. La lenteur est l'Idée invisible qui le définit d'emblée et que son corps se charge ensuite de figurer. Lorsque Jean de Dieu compulse le *Livre des pensées* dans lequel il conserve dans de petits sachets de cellophane des poils pubiens venus des quatre coins du monde, ce ne peut donc être qu'en s'arrêtant longuement sur chacune des pages, vérifiant ça et là la tournure de la phrase que lui a inspiré tel morceau de toison ou soufflant délicatement sur les quelques poils qui dépassent des sachets pour les faire s'envoler. C'est bien parce qu'il est lu à la vitesse d'une méditation érotique que ce livre est le support de pensées.

La lenteur inhérente au personnage de Jean de Dieu relève aussi du domaine de la figure parce qu'elle n'est qu'un mode de manifestation particulier d'une Idée de lenteur plus générale qui agit à tous les niveaux de représentation. C'est l'économie filmique dans son ensemble qui est lente. Rien de plus étranger à *La Comédie de Dieu*, par exemple, que la notion de montage rapide qui dynamise l'enchaînement de plans courts et imprime au film un « beat »⁴⁹ tonique qui peut donner au spectateur le

45. E. Auerbach, *Figura*, trad. M.-A. Bernier, Belin, 1993.

46. O. Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », p. 914 in *Critique* n°630, nov. 1999

47. *Op. cit.* p. 915.

48. Blaise Pascal, *Pensées*, édition Lafuma, p. 126 (Pensée n°265), Seuil, coll. Points essais, 1962. Pour Pascal, la nature entière est figure en ce qu'elle cache Dieu autant qu'elle le révèle et seuls ceux qui ont la foi se trouvent à même de déchiffrer cette « absence et présence » de Dieu dans un monde littéralement figuratif.

49. Selon l'expression d'H. Damisch à propos de l'importance de la notion de rythme dans les écrits de D. Païni. cf. H. Damisch, « L'Image-rythme », préface à l'ouvrage de D. Païni, *Le Cinéma, un art moderne*, Paris, Editions de l'Etoile, 1997, p. 5-13.

sentiment d'être pris dans un crescendo toujours croissant. Dans *La Comédie de Dieu*, le montage se fait surtout « montrage » au sens particulier où il relaie la monstration : la coupure et l'apparition du plan suivant se font très souvent après qu'un plan séquence a laissé s'étirer la situation qu'il donne à voir en longueur, au risque parfois d'épuiser la patience de certains spectateurs⁵⁰. Les choix de scénographie et de mise en scène renforcent l'effet d'impavidité inhérent aux longs plans fixes : dominant souvent un certain hiératisme des personnages, la rareté et la faiblesse des actions⁵¹ et des effets de composition dus à la disposition stricte ou aux mouvements réglés des personnages dans l'espace qui contribuent à transformer ces plans en tableaux vivants, voire en image-temps où la lenteur devient une donnée sensible. C'est tout le propos de la séquence où une habituée du Paradis retrace les grandes étapes de l'invention de la glace, des premiers sorbets romains jusqu'à la déferlante de l'ice-cream, que d'installer ainsi sa dramaturgie dans la lenteur jusqu'à s'y complaire. Filmée en plan d'ensemble, presque au milieu du cadre, coincée derrière l'une des tables du Paradis où elle est assise, cette dame aux cheveux grisonnants⁵² ne fait rien d'autre que se délecter de raconter cette histoire en détachant chacun des mots comme, quelques minutes après, elle savoure chaque cuillerée de sa coupe glacée avec, selon ses propres termes, « la réserve voulue ». Le caractère ronronnant de son phrasé, ses gestes réduits et alanguis, son inertie physique et ses profonds soupirs d'aise donnent forme à une lenteur exhibée en art de vivre, voire en éthique : la lenteur, mode de vie à contre courant de la frénésie libérale, imprime une tonalité tranquille au quotidien et se donne à lire ici comme la clé pour s'ouvrir aux délices de la vie. Il faut conclure de ces différents éléments que la lenteur est l'un des signes les plus remarquables et les plus distinctifs de l'esthétique de João César Monteiro. Elle est une des figures essentielles de son art poétique.

JEU MANIÉRISTE

Pour vraiment imposer l'Idée de lenteur en tant que figure, le corps de Jean de Dieu ne fait pas que la prendre en charge. Il la rend

50. S. Goudet considère, par exemple, que « la durée même des plans [...] paraît parfois contrainte dans la première moitié par la nécessaire homogénéité du projet ou par l'«auteurisme» du cinéaste [...] ». cf. S. Goudet, « La Comédie de Dieu, Rigueur et fantaisie » dans *Positif* n°420, février 1996, p. 22.

51. Il faut entendre l'idée de faiblesse des actions au sens où rares sont les actes qui entraînent des répercussions narratives majeures.

52. Il ne faudrait pourtant pas en conclure que le sens de la lenteur est un privilège de l'âge dans *La Comédie de Dieu*. Il est des personnes d'âge mûr qui agissent avec précipitation. Ainsi, si la vieille dame à la coupe glacée s'indigne de la vitesse avec laquelle des petites filles, qui se trouvent au même moment dans le magasin, engloutissent leur glace à grands coups de langues indécents, la manière dont s'emportait le boucher Evaristo face aux provocations d'un sauvageon laissait, quelques séquences auparavant, Jean de Dieu déconcerté et sans voix.

particulièrement prégnante parce qu'il en accuse les formes. A cette fin, Max Monteiro⁵³ façonne un type d'interprétation inédit qui, à l'analyse, se révèle profondément maniériste. Ce maniérisme provient en premier lieu des attitudes affectées, précieuses et cabotines qu'il prête à son personnage : il tient ostensiblement sa cigarette entre le majeur et l'annulaire⁵⁴, se fige au café dans des postures indolentes et raffinées, faussement naturelles, qui impressionnent Rosario et contrastent avec le côté mal à l'aise de la jeune femme. A l'inverse, il peut se donner une allure aux épaules voûtées, à la tête penchée vers l'avant et aux bras croisés contre son torse qui le rend infiniment fragile face à la même Rosario lorsqu'il l'initie aux règles d'hygiène : de la sorte, il traduit corporellement combien il est impressionné par sa jeune beauté. João César Monteiro propose ainsi un art de la pose, un maniérisme des postures travaillées auquel la lenteur est ontologiquement nécessaire et qu'il contribue, en retour, à exprimer puisque prendre la pose, c'est non seulement durer dans des positions corporelles qui donnent le sentiment de ralentir le temps, mais c'est surtout prendre le temps de s'installer dans ces postures et manifester que l'on vit sur un mode lent. De même, Monteiro invente pour son personnage une gestuelle maniériste des plus caractéristiques lorsqu'il lève les yeux au ciel pour signifier « ne m'en parlez pas » ou qu'il monte haut ses bras au-dessus de sa tête pour donner de l'ampleur au « Mais que sais-je ? » qui accompagne toujours ce geste. Le maniérisme de ces gestes provient d'abord de leur récurrence : Jean de Dieu semble ainsi cultiver un catalogue relativement restreint de gestes élus et recherchés qu'il convoque à l'envi ou selon les nécessités du moment et qui gagnent en expressivité ce qu'ils perdent en spontanéité. Mais le caractère maniériste de cette gestuelle provient aussi de la lenteur avec laquelle Monteiro exécute ces gestes choisis. Comme surlignés par le temps supplémentaire à celui qui leur est nécessaire pour être « normalement » effectués, ces gestes deviennent autre chose que des gestes : ils se font formes qui se donnent à voir et à comprendre en tant que pures manières modelées par la lenteur pour exprimer en retour cette dernière.

Plus essentiellement, le maniérisme de l'interprétation de Max Monteiro repose sur une manière de jeu paradoxale, dont la complexité, la nature artificielle et finalement la virtuosité font la valeur poétique.

53. João César Monteiro utilise ce prénom de Max dans le générique de *La Comédie de Dieu* pour ce qui concerne spécifiquement son travail d'acteur. La résonance avec *Max Schreck* – l'interprète du comte Nosferatu dans le film de Murnau – n'est pas fortuite. Jean-Louis Leutrat le premier avait, à propos de *Souvenir de la maison jaune*, noté et analysé dans ses répercussions fantastiques la ressemblance entre le physique de Jean de Dieu et celui du vampire. Cf. Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, Editions de l'Etoile, 1995, p. 153-155. Voir aussi sur ce point ce qu'en dit Monteiro lui-même dans son entretien avec P. Hodgson, « Entretien avec un vampire, rencontre avec João César Monteiro » in *Les Cahiers du cinéma*, février 1996, p. 33.

54. Par goût pour l'anecdote, on notera que Jean de Dieu partage ce trait singulier avec l'écrivain M. Houellebecq.

L'interprétation de Monteiro représente, en effet, un mélange hétérogène de grave sobriété et de loufoque excentricité. Il n'est jamais plus badin que lorsqu'il cherche à émouvoir : alors qu'une de ses employées, la vierge Virginia, refuse en se rongant les sangs ses avances sexuelles, Jean de Dieu puise à l'insu de la jeune fille quelques gouttes dans son verre d'eau et les fait rouler sur ses joues pour faire croire à un douloureux chagrin qui pourrait la faire fléchir. Le jeu de João César Monteiro brouille voire met en crise les différences simples entre certains types de jeu *a priori* opposés en les remodelant à sa convenance. On peut, pour le mettre en évidence, faire référence à la typologie dressée par Luc Moullet dans l'avant-propos de *Politique des acteurs*⁵⁵. Il opère une distinction, commode et efficace, entre l'*underplay* ou jeu en-dessous, soit la capacité pour l'acteur à intérioriser et à effacer de son visage et de son corps les expressions marquées, et l'*overplay* ou sur-jeu, soit l'extériorisation démonstrative qui peut, par exemple, prendre la forme d'un déchaînement pulsionnel de violence ou se manifester sous les aspects du cabotinage. Or, la particularité du jeu de Monteiro n'est pas seulement⁵⁶, comme ce peut-être le cas pour l'acteur Harvey Keitel⁵⁷, de travailler les formes du passage d'un registre à l'autre. Au service d'un personnage qui est un véritable oxymoron⁵⁸ vivant, la spécificité du jeu de

55. L. Moullet, *Politique des acteurs*, Paris, Editions de l'Etoile, 1993, p. 13-14. Si L. Moullet s'intéresse uniquement à quatre grands acteurs américains (Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant et James Stewart), la distinction qu'il opère dans son avant-propos est une distinction générale qui fonctionne en dehors du contexte américain.

56. João César Monteiro, la plupart du temps campé sur son quant à soi, se laisse parfois aller à des formes d'agitation débridées. C'est notamment le cas lorsqu'il rejoint dans leur vestiaire ses jeunes employées qu'il a amené nager à la piscine. Avant de s'engouffrer dans les escaliers qui va les mener à elles, il adopte une posture méphistophélique, levant ses bras au-dessus de sa tête et agitant ses doigts crochus tel un rapace fondant sur sa proie, qui relève du plus pur *overplay*. C'est encore plus le cas lorsque il plonge tête première dans la corne d'abondance remplie d'œufs dans laquelle Joaninha s'était auparavant assise. Il devient tout à coup une créature fantasque qui laisse libre cours à son goût pour le cabotinage et à une envie de faire, littéralement, n'importe quoi. Ce trait est poussé à l'extrême dans *Le Bassin de J. W.* lors de la séquence où Jean de Dieu, nu, urine face caméra ou celle où il minaude de façon interminable en buvant dans une chope en forme de phallus.

57. Cf. Ph. Ortoli, « Les Déchirures du mâle, à propos de Harvey Keitel » in *La Lettre du cinéma* n°13, printemps 2000, p. 44-47

58. S. Goudet, sans l'appliquer directement au jeu d'acteur de Monteiro, remarque l'importance de la figure de l'oxymoron pour rendre compte du personnage de Jean de Dieu : « Chez le cinéaste portugais, l'oxymoron ne vise pas à brouiller les repères entre réel et imaginaire, mais à rendre plus complexe un personnage qui, ne sachant pas distinguer le noble et l'ignoble, le bas et le haut, prend littéralement ses désirs pour des réalités. [...] Ce maniaque du soin et de la propreté a cependant pour autre caractéristique une attirance tout aussi obsessionnelle pour l'interdit, le sale et l'obscène, et un goût fortement prononcé pour les matières excrémentielles. La conjugaison de ces deux tendances contradictoires explique et constitue la personnalité de cet être étrange, chez qui coexistent et se mêlent, comme en un bain de lait souillé d'urine, l'impur et la pureté ». cf. *op. cit.* p. 21. On peut ne pas souscrire à la globalité de ce commentaire de S. Goudet. Jean de Dieu ne nous paraît pas, en effet, incapable de distinguer entre noble et ignoble : il a surtout une autre

Monteiro est de mêler simultanément au cours de mêmes postures *underplay* et *overplay*, en soumettant des parties différentes de son physique à des logiques contraires. Lorsqu'il hausse le ton et tape du pied en signe de colère contre l'une de ses employées qui refuse d'aller nettoyer le mur souillé d'excréments des toilettes des femmes, Jean de Dieu n'en dégage pas moins une impression de maîtrise globale de lui-même, de retenue dans l'emportement que traduisent la rigidité extrême de son allure et l'impassibilité minérale de son visage. Ainsi, alors que l'agitation de son pied relève d'une forme minuscule et localisée⁵⁹ d'*overplaying*, le reste de sa personne campe dans l'*underplay*. De façon plus subtile, il arrive à Monteiro de subvertir l'*overplay* par l'*underplay* en jouant sur le mode de la contenance et de la rétention des émotions pourtant fulgurantes et bouleversantes. Lorsque Joaninha, telle une apparition⁶⁰, fait son entrée dans le Paradis, Jean de Dieu vit l'événement sur le mode d'une stupeur érotique : « monsieur Jean de Dieu, jetant son journal et croisant les mains derrière sa nuque, s'est installé de son mieux sur sa chaise, avec l'irrépressible intention de piquer un petit somme »⁶¹, mais rouvrant les yeux un instant après les avoir fermés, il se retrouve saisi devant la splendeur d'une Joaninha dont émane une lumière cristalline. Plutôt que de jouer des expressions attendues pour signifier l'émotion qui étreint son personnage, João César Monteiro décompose, comme s'il était au ralenti, les micros-actions qui le mènent du repos – assis, mains croisées derrière la nuque et jambes allongées sur le dossier d'une chaise – à la station debout, visage de marbre et regard figé par l'événement, en un mouvement d'érection dont on a peu de mal à saisir combien il est métaphorique. La lenteur est ici au service d'un jeu tout en glissés, où la nonchalance « *underplayenne* » de l'exécution prend en charge l'énergie émotionnelle « *overplayenne* » qui traverse Jean de Dieu et qui, comme une onde, le fait se mouvoir. Il s'agit là d'un mini *gestus*⁶² qui fait de la manière dont Monteiro s'inscrit dans l'enchaînement d'une posture à une autre le sujet fondamental de ce plan, parce que c'est elle qui est expression. De cet exemple, comme du précédent, on voit que

conception de ce qui est noble que le commun. Mais on peut reconnaître l'importance de l'oxymoron dans ce film.

59. Elle n'en est pas moins très prégnante. L'art poétique de Monteiro est aussi un art du détail.

60. Pour décupler l'intensité de cette apparition, Monteiro applique ici le principe bressonien de l'effet avant la cause. Il choisit d'abord de montrer son personnage réagissant à la vision de Joaninha avant de nous montrer cette vision même, à savoir le visage juvénile et resplendissant de Joaninha. Sur l'importance de l'effet avant la cause pour le cinéma, cf. P. Bonitzer, *Le Champ aveugle*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1999 (1982 1ère édition), p. 68-73

61. João Cesar de Monteiro, « Que Dieu me vienne en aide » in *Trafic* n°1, Hiver 1991, p. 65-66. Marque encore de son goût pour l'affectation, Monteiro signe cet article en faisant précéder son nom d'une particule, ce qui contribue, bien entendu, à rendre plus incertaine encore la distinction entre Jean de Dieu et lui. D'aucuns y verront peut-être aussi un hommage discret au Marquis de Sade.

62. Sur le *gestus*, cf. G. Deleuze, *L'Image-temps*, Minuit, 1985, p. 250.

c'est la lenteur avec laquelle Monteiro agit qui permet au spectateur de faire aisément le départ entre ce qui relève de l'*underplay* et ce qui relève de l'*overplay*. Pas vraiment *overplay* ni tout à fait *underplay*, le jeu maniériste de Monteiro peut être qualifié d'*under-overplay lent*.

CÉRÉMONIES DE DIEU

Cet *under-overplay lent* contribue à faire des actions affectées de Jean de Dieu de petits cérémonials qui, lorsqu'ils prolifèrent, sont à la source des grandes cérémonies ludiques⁶³, étranges et précieuses que ce personnage affectionne et confectionne, au rang desquelles figurent la séance de natation en appartement et la cérémonie champenoise. Lors de ces cérémonies, Jean de Dieu donne la pleine mesure du raffinement de ses manières affectées pour les orienter vers une finalité de séduction. Lors de la cérémonie champenoise, concoctée en hommage à la grâce mutine de Joantina, Jean de Dieu étire en longueur le processus de séduction en le morcelant en petites étapes qui semblent aller *crescendo* vers la marche aux délices : se vêtir d'un kimono, déguster le Champagne, faire prendre à Joantina un bain de lait dans lequel doit infuser son parfum pour ensuite réaliser une glace qui portera son nom, lui faire goûter la glace Paradis, sommet de son art, avant de la faire asseoir dans un filet en corne d'abondance remplie d'œufs frais pour soigner ses troubles intestinaux. Chacune de ces « stations » pousse un aspect de la cérémonie au comble de son raffinement pour mêler subtilement au plaisir de l'instant le désir d'aboutir à un instant plus plaisant encore, désir et plaisir s'amplifiant de concert à force d'être tous deux étirés dans le temps. La conséquence en est une recherche exacerbée dans l'érotisme : Joantina prend place dans un théâtre⁶⁴ fantasmatique où les attitudes maniérées auxquelles l'invite Jean de Dieu subliment ses courbes naissantes et encore incertaines. Ces cérémonies sont donc importantes parce que les manières d'agir de Monteiro se répercutent⁶⁵ sur les jeunes femmes pour lesquelles il les met en scène : elles peuvent à leur tour devenir des sortes de poupées maniéristes, très émouvantes.

63. C'est la raison pour laquelle Jean de Dieu peut jouer sur les mots et, proposant à Joantina de revêtir un kimono en soie pour participer à la cérémonie champenoise, peut souligner que s'il convient de s'habiller pour la cérémonie, sa maison n'est pas pour autant cérémonieuse.

64. Avant de faire entrer Joantina dans la grande pièce de l'appartement dans laquelle va se dérouler l'essentiel de la cérémonie champenoise, Jean de Dieu ouvre un grand rideau à deux pans afin de la faire littéralement entrer en scène.

65. Les comportements maniérés sont de toute façon une constante dans *La Comédie de Dieu* et se retrouvent çà et là, au détour du jeu, si l'on peut dire, d'autres personnages. L'exemple le plus manifeste est celui de Judite, la patronne de Jean de Dieu, lorsque quelques instants avant le début de la cérémonie de la dégustation de la glace par A. Doinel, elle descend un escalier le bras gauche relevé, la main penchée, de manière d'autant plus gratuite, formelle et affectée que cette position est exactement la même que celle d'un personnage représenté sur le mur devant lequel elle passe et s'arrête un instant.

Ainsi en est-il lors de la séquence de natation en appartement où Monteiro, démiurge délicat et inspiré, donne occasionnellement à son rôle d'éducateur de jeunes filles la fonction de maître nageur-danseur. Autour de Rosario, Jean de Dieu, inventeur de cette situation aussi poétiquement belle à force de durer qu'elle apparaît surréaliste et incongrue dans les premières secondes, passant par des pics de transe et des plages de calme éthéré, n'en finit plus de minauder, ouvrant et fermant les bras en d'amples mouvements qui paraissent célébrer la beauté fragile de Rosario autant que danser un hymne au derrière de la jeune fille qu'il enculera peu après. Jean de Dieu donne l'impression d'animer le corps de Rosarinha en l'initiant aux trois nages principales que sont la brasse, le crawl et le dos crawlé. Ici, comme sous l'effet d'une contamination esthétique, la jeune fille se transforme en marionnette maniériste, dépositaire gracieuse d'une panoplie de gestes lents qu'elle reçoit de son mentor. Chacun de ses gestes se retrouve ainsi empreint d'une délicatesse musicale qui entre en parfaite concordance avec les harmonies liquides et mélancoliques de *La Mort d'Isolde* de Richard Wagner qui baignent toute la séquence. La gestuelle maniériste se fait ici musicale.

MANIÉRISME DU DISCOURS

La lenteur de Jean de Dieu est aussi au service d'un profond maniérisme dans le discours dont la finalité est essentiellement critique. Il use de manière singulière de la parole et du langage. Il y a, bien entendu, sa voix traînante et parfois à peine audible qui, même lorsqu'il en appelle à sa « pauvre mère » au moment où il découvre l'état scandaleux dans lequel se trouve le mur des toilettes des femmes, détache avec minutie chaque syllabe : elle représente un mode d'expression et d'énonciation à l'opposé des vociférations de Judite, caricature en ex-putain du patronat sans scrupule qui est le bras armé du capitalisme. Parler lentement, pour Monteiro, relève assurément d'une forme d'action politique. De la sorte, la manière caricaturalement lente dont Jean de Dieu lit le discours fleuve – forcément annoncé comme bref – qu'il inflige à l'assemblée de faux-jetons de la pire espèce venu assister au jugement par Antoine Doinel, célèbre glacier français, de son savoir-faire en matière de glaces accentue le message provocateur et corrosif de ce texte en forme de diatribe où il tance, bravache en présence de certains de leurs représentants, les corps politiques, religieux et économiques : les formules cinglantes ont le temps de résonner comme autant de coups de poings, d'autant plus violents qu'ils sont envoyés avec tranquillité. Mais de façon plus fondamentale que ce discours écrit, ce sont les manières spontanées qu'il a de parler qui sont chez Jean de Dieu profondément maniérées. Ainsi, plutôt que d'énoncer un « oui » franc et massif, Jean de Dieu préfère toujours dire « je ne dis pas non », prenant le temps de compliquer les affirmations les plus simples. Ce maniérisme oral culmine en une formule définitive. Cette formule, c'est : « je préférerais ne pas », dont on sait qu'elle est celle du scribe Bartleby, le bouleversant anti-héros

d'Hermann Melville. Formule dont on peut remarquer le maniérisme en-soi, comme le soulignait Gilles Deleuze⁶⁶. Armé de cette formule, il n'est plus besoin d'aucune autre forme de discours. Vers la fin du film, face à la voix tonnante du boucher Evaristo qui lui ordonne de « baisser son froc », déterminé qu'il est à lui couper le sexe après que lui est revenu aux oreilles ce qu'il a fait « subir » à sa fille Joaquina, Jean de Dieu ne rétorque rien d'autre qu'un « je préférerais ne pas », dit avec la lenteur qui le caractérise en tout, qui suffit à faire comprendre que même au moment de monter sur l'échafaud il ne « cède pas un poil »⁶⁷ et ne dément pas, ne démentira jamais son mode de vie libertaire.

BURLESQUE DE LA LENTEUR

Parce qu'il est un personnage fait d'outrances, on ne s'étonnera pas de voir culminer la lenteur maniériste de Jean de Dieu dans des moments extrêmes. L'extrême, c'est par exemple la scène dans laquelle Jean de Dieu n'en finit pas de sortir de son lit, réveillé au milieu de la nuit par Judite sa patronne qui sonne et sonne encore à la porte jusqu'à ce qu'il lui ait ouvert. Dans la pénombre, après le premier coup de sonnette, on devine plus qu'on ne voit le corps de Jean de Dieu qui commence à se mettre en branle sous les couvertures. Loin d'être inquiet ou même surpris par un tel coup de sonnette, loin de se précipiter à la porte, Jean de Dieu commence par allumer sa lampe de chevet, puis attrape encore couché ses lunettes et le réveil sur sa table de nuit, s'assoit sur son lit et regarde l'heure, repose lunettes et réveil puis s'étire et s'ébroue à de nombreuses reprises avant de mettre pied à terre et de sortir du champ en titubant. Cette succession de petites actions morcelle le temps et donne l'impression de le ralentir en le subvertissant par insistance dans la lenteur. Parce que le corps de Monteiro n'est pas ici au service d'une quelconque narration (d'un point de vue strictement narratif une telle scène ne sert littéralement à rien), il se fait tout entier, sur un mode burlesque, figuration d'une lenteur souveraine. Elle impose sa temporalité à la scène et provoque l'enlèvement du film : la figure de la lenteur domine en s'exhibant.

Une telle séquence montre que l'un des points d'aboutissement du maniérisme de Monteiro est ce qu'il convient de nommer le « burlesque de la lenteur »⁶⁸. Monteiro invente une forme singulière, peut-être unique de comique qui consiste à renouveler le burlesque par excès de lenteur. Le jeu maniériste de Monteiro est de la sorte fidèle au burlesque tout en en prenant l'exact contre-pied si, comme l'écrit Fabrice Revaut d'Allonnes, « l'œuvre et l'homme burlesque se présentent comme des

66. G. Deleuze, *Critique et Clinique*, Editions de Minuit, 1993, p. 89.

67. Pour reprendre le titre de l'entretien que João César Monteiro a accordé aux *Cahiers du cinéma* à l'occasion de la sortie des *Noces de Dieu*. cf. *art. cit.* p. 42.

68. Sans en être absolument certain, il nous semble que cette expression parfaitement appropriée est de J.-M. Frodon.

parodies critiques de la société contemporaine, industrielle et marchande, avec sa frénésie, sa trépidation, sa surconsommation »⁶⁹. Plutôt que de figurer et de tourner en ridicule la volonté d'accélération du temps qui accompagne les mutations du monde moderne voire « surmoderne »⁷⁰ en faisant vivre son personnage sur le mode d'une trépidation excessive, João César Monteiro en fait un être profondément décalé⁷¹, dont le mode de vie lent suffit à produire sa fonction comique autant que critique. En développant une telle forme de burlesque intrinsèquement maniériste si l'on considère, en se référant tout autant aux propos de Robert Klein qu'au maniérisme historique, que la dimension de l'excès⁷² semble inhérente à un tel courant d'expression, João César Monteiro mêle en un même geste cinématographique décisif comique et critique par l'entremise de sa profonde et incomparable singularité maniérée.

Ce burlesque de la lenteur culmine dans la scène du face-à-face entre Jean de Dieu et le boucher Evaristo, entre le corps hyper-maigre de Jean de Dieu et celui lourdement charpenté, ventru et lourd du boucher. La forme burlesque est ici travaillée de l'intérieur par l'insistance de Jean de Dieu à ne pas se laisser exécuter sans avoir fumé une dernière cigarette. Le retour du même geste, qui confine au *nonsense*, de porter coûte que coûte une cigarette à ses lèvres pour qu'elle soit aussitôt éjectée par le boucher à la main de plus en plus nerveuse, inscrit le comique de la situation dans un jeu de répétitions qui transforme le burlesque en une mécanique distendue et folle. L'absurdité inhérente au burlesque ne perd rien ici de sa force, mais se trouve démultipliée. Seul un arbitraire peut y mettre fin – le simple fait qu'il ne reste plus une seule cigarette dans le paquet – et arrêter le délire d'un temps qui n'avance plus, qui piétine à force d'être tenu en laisse par la répétition.

De la sorte, Jean de Dieu peut faire tourner le temps en sa faveur, contraindre son avancée, repousser l'avènement d'un futur catastrophique en étirant dans une infinie lenteur le présent. La lenteur n'est pas ce qui le sauve, puisqu'il se fera bel et bien casser la figure. Mais elle représente un moyen de résistance qui dérouté ceux qui décident de l'affronter. La

69. F. Revault d'Allonnes, « L'Homme burlesque » in J. Aumont (dir.), *L'Invention de la figure humaine, le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Paris, Cinémathèque française, 1995, p. 53.

70. Sur le sentiment d'accélération du temps comme l'une des trois « figures de l'excès » caractéristiques de la « surmodernité », cf. Marc Augé, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992.

71. On notera, à ce titre, que le portrait que dresse F. Revault d'Allonnes s'applique comme un gant à Monteiro : « une allure étonnante [...] et une nature étrange, laquelle intrigue [...] une figure de l'inadaptation à la société, en décalage, qui entretient un rapport au monde bien à lui, individuel et portatif, lequel fascine. Un inadapté qui peut donc s'adapter à tout métier, tout milieu social, toute situation cependant qu'il demeure inaliénable. Un individu qui vient de nulle part et qui ne va nulle part ». cf. *op. cit.* p. 58.

72. L'idée d'« hyper-art » avancée par Klein, tout autant que le lien qu'il tisse entre virtuosisme et maniérisme, invitent à considérer que le maniérisme est porteur d'une dimension d'excès. Parmi les traits définitoires du maniérisme pictural, se trouve l'idée de « la grâce excédant la mesure ».

lenteur qui émane de son personnage peut bien alors prêter à rire, soulever l'ironie ou faire se lever une méprisante circonspection (dans le premier plan du film, l'une des deux jeunes employées le soupçonne de ne pas être lent par nature mais de ne faire qu'attarder les choses). C'est une lenteur qui finit cependant par en imposer et qui traduit une forme certaine de noblesse. Elle s'offre comme le symptôme le plus évident d'une nature altière qui, prenant le risque des manières et du grotesque, force d'autant plus le respect. Il n'est pas interdit d'y voir une forme supérieure et aristocratique de charisme.