



Les noces de Dieu

As bodas de Deus
de Joao César Monteiro

Fiche technique

Portugal/France - 1996 -
2h30
Couleur

Réalisation et scénario :
Joao César Monteiro

Image :
Mario Barroso

Montage et son :
Joaquim Pinto

Interprètes :
Rita Durao
(Joana de Deus)
Joao César Monteiro
(Joao de Deus)
Joana Azevedo
(Elena Gombrowicz)
José Airosa
(Omar Rashid)
Manuela de Freitas
(Mère Bernarda)
Luis Miguel Cintra
(Envoyé de Dieu)



Résumé

Tout semble perdu.
C'est alors que dans un vieux parc solitaire et glacé, deux ombres se rencontrent : celles de Deus et d'un Envoyé de Dieu. L'envoyé de Dieu donne au voyou (état provisoire du pauvre Joao de Deus) une valise bourrée d'argent. Une fois cette mission accomplie, il s'en va. Joao compte les billets de banque. L'eau silencieuse d'un lac proche est troublée par la gravité d'une matière qui y plonge. Joao va voir ce qui s'y passe. Une jeune fille (Joana) est en train de se noyer. Joao se jette à l'eau et emporte Joana, inanimée, dans un couvent

de nonnes (Capucines ?). Quelle confiance ! Joao de Deus revient dans le parc pour récupérer la valise et son précieux contenu : par bonheur tout est resté intouché. Et ainsi continuent les aventures de Joao de Deus...

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

Critique

On ne s'étonne pas de voir ici une rose éclore pour une femme, une image de galaxie ouvrir les ébats. **Les noces de Dieu**, grand film en forme de retour en grâce du Portugais baladeur et dandy Monteiro, a l'air d'une cour des miracles. Ce premier plan de cieus lointains est là pour signifier le cosmos, l'ambition de quelques-uns d'y déployer le cinéma, avec la voix-*off* du cinéaste/personnage qui récite un à un le nom des acteurs et techniciens de l'œuvre, comme s'ils nous parlaient de là-bas. Mais cette rose, ce gros plan éclatant qui vient un peu plus tard, rappelle l'autre désir du cinéaste. Plus que celui de la beauté, évidente dans la plupart des plans du film, c'est celui d'un lien terrestre, iconoclaste, un besoin de racines et des richesses du sol. " *There's no home like home*", dit Jean de Dieu, de retour là où son hôte l'avait laissé avec **La comédie de Dieu**. Faut-il le prendre au mot ? Lui, en tout les cas, le fait. Non par goût du défi, mais par besoin de *rappports* et pour inventer sa propre théorie de l'échange. Le film débute vraiment lorsque le décharné Jean de Dieu, avec le maillot de Ronaldo de l'équipe du Brésil, accueille, assis au bord d'un étang, un homme en tenue de capitaine de Marine - l'oliveirien Luis Miguel Cintra - qui se dit envoyé de Dieu, et lui offre une valise pleine de dollars. Hors-champ, quelques cris étouffés et des clapotis attirent la démarche travaillée du bienheureux. Boudu, c'est lui, ou bien elle, cette brune bouclée qu'il sauve de la noyade. Monteiro la filme comme une offrande. Là naît son idée du couple et du geste, qu'il va mettre à l'épreuve. Ces deux événements rendent possible une transformation, figure-mère du récit. Jean de Dieu devient le Baron de Dieu, riche, adulé de quelques-uns pour son caractère généreux. L'action se joue alors dans un immense palais que celui qui a changé de classe habite avec quelques

domestiques, et à partir de là, à partir de ce mystère de la destination, **Les noces de Dieu** offre une suite de rencontres : avec la Mère supérieure du couvent où le baron a déposé Joana la miraculée, avec un couple richissime, avec l'art, la justice, la prison où il finira sa course ruiné. Monteiro y développe donc, à plusieurs reprises, sa théorie particulière de l'échange en exposant du même coup son rapport au monde, seule question valable pour ce cinéma. Ainsi, la scène drolatique et quasi muette du repas avec la religieuse, déterminante, où Monteiro/Dieu sert son hôte avant de se servir lui-même de pot-au-feu, lentement et à ras-bord. Prêt à dévorer le plat après cette splendide préparation, il n'y touche pas. Un vide est toujours un plein, ailleurs : la servante - Joana, comme souhaité par le Baron - reprendra l'assiette qu'elle ira peut-être dévorer en cuisine. Face au Baron de Dieu, chacun - personnage, spectateur - prend le risque de voir un autre repartir muni de ce avec quoi il est arrivé, ou de repartir lui-même avec ses petites choses changées. C'est le hasard, peut-être pas : la scène du repas se reproduit souvent dans le film sous des formes différentes, comme lorsque le Baron et le Prince Omar Rachid (*sic*) jouent la sublime femme de ce dernier aux dés - " *le jeu n'est qu'un transfert*", dit le Baron. *Il ne crée pas de richesse*". Monteiro règne sur son film en évitant les vrais équilibres, en faisant de sa démarche et de son corps burlesque l'incarnation de son idée de l'échange, en radicalisant l'enjeu de chaque scène, comme celui des gags, innombrables et hilarants. Il étend sa fonction de corps qui fait semblant de ne rien renvoyer - alors qu'il ne s'occupe qu'à cela - au langage, en s'exprimant souvent par aphorismes. C'est la radicalité qui voit le jour, dans la forme, la durée et la fixité des plans, l'utilisation de la lumière naturelle, du son, dans la multiplication des références - Straub, Renoir, Nosferatu, Mallarmé. Mais les plans fixes et les

gags ne sont pas seulement des instants, des éclairs, fussent-ils de génie. C'est presque le contraire : ce cinéma le plus ouvert au monde est aussi le plus rétracté, l'un est dans l'autre. Car l'ambition de Monteiro est indépassable : faire de chaque plan une ère - le terme revient dans la bouche de la religieuse - , un instant de conscience - vue et à voir - de l'histoire, du temps et de la nature. C'est un peu plus qu'un rituel ou une cérémonie : une manière de les accueillir et de faire fonctionner l'érotomanie et les obsessions de Monteiro à la fois dans le registre de la farce et de l'art. C'est aussi le secret du rapport du Baron de Dieu à l'architecture, aux vieilles pierres, aux temps anciens - le personnage de l'étudiante en archéologie est, de ce point de vue, tout sauf anecdotique : bustes, statues, fouilles qui peuplent son palais représentant chacun une ère. On passe librement d'un chant à l'autre, d'une danse à l'autre. Une offrande - sexuelle, morale, financière - ne dure pas mais elle provient d'un corps qui ne meurt jamais. Une ère, c'est une chose prête à s'éteindre - d'où la rétraction - dont Monteiro nous donne à chaque plan le résumé, c'est une concentration vitale d'énergie, la présence du vide et la certitude que quelque chose a toujours existé, dont il reste beaucoup à faire. De cela découle la possibilité, toujours magnifique, d'effleurer la grande forme, de prendre le risque du monumental pour en revenir, en un coup de tête ou en un mot, à une trivialité ou à une apothéose. Cette forme de détournement est au cœur de la longue scène de l'Opéra, qui donne aussi un tour politique au film. Car de cette position de personnage, de cinéaste et d'homme, Monteiro tire les conséquences minoritaires. Et tout le dernier mouvement des **Noces de Dieu**, réfléchissant sur l'œuvre entière, est un exposé tranquille de la lutte des classes selon Jean de Dieu. " *Je ne veux plus servir*", a chanté une servante vers le début de film. Le Baron spolié choisit

son camp et multiplie les attaques, répond calmement, à la police et au juge qui le soupçonne de trafic d'armes, sa vérité, qu'ils croient absurde. Il ne parle plus qu'aux domestiques, regrette le départ de la femme qu'il a aimée un temps en disant : " *Elle ne m'a pas laissé un poil pubien.*" Il touche les seins d'une pauvre, dorlote une poupée, baise avec un polochon. Comme tous les grands égocentriques, il s'efface, la prison l'attend, il marche seul dans son palais déserté. Le Baron/Jean de Dieu et Monteiro cinéaste semblent vouloir régner sur un monde et un cinéma en révolution, dont ils seraient à la fois les responsables et les victimes, les contemplateurs et l'angle mort. C'est ce qui fait de ces **Noces de Dieu**, film libre d'un homme qui vieillit, le lieu d'une émotion lente, fragile, au long cours. Dans la scène inaugurale de "l'envoyé de Dieu", Monteiro murmure : " *Je reviendrai poussière, mais poussière énamourée.*"

Olivier Joyard
Cahiers du Cinéma n°536 - Juin 1999

On admire la beauté de la photographie, qui abonde en compositions savantes et en amples mouvements d'appareil ; on s'amuse (surtout dans la première demi-heure, avec le gag de l'assiette au remplissage inépuisable) de l'humour pince-sans-rire avec lequel Monteiro se met en scène dans les situations les plus incongrues ; et l'on croit vaguement discerner une cohérence dans cette collection de paraboles, au gré desquelles un Des Esseintes fatigué, saturé de culture et de clins d'œil (de Camoëns à Baudelaire, en passant par Jean Douchet), cherche désespérément à retrouver une spiritualité ou une spontanéité... Ce qui finit cependant par lasser la patience du spectateur le plus attentif, c'est le caractère uniforme et vainement liturgique de cet itinéraire : chacun des plans très longs ne semble là que pour décliner, avec un luxe de détails inutilement insistants, l'un des fantasmes de l'auteur-acteur (la boulimie, la toute-puissance érotique, etc.) ; il en naît une impression de voyeurisme assez gênante, comme si Monteiro nous entraînait dans une exploration minutieuse des moindres méandres de son inconscient, mais ne parvenait jamais à les inscrire dans une forme qui puisse les transcender (ce qui apparaît pourtant comme l'objet ultime de son esthétique de l'apparence). De ce catalogue triste, on retiendra seulement un étonnant *intermezzo* théâtral, où l'imaginaire baroque du cinéaste se déploie somptueusement et fait intervenir une humanité étrange qui se déprend enfin des glaces du ressassement narcissique.

Noël Herpe
Positif n°461/462 - Juillet/Août 99

Propos du réalisateur

Si le parcours des films n'était pas soumis à des accidents mondains et variés, celui-ci aurait repris son souffle réparateur à la fin de **La comédie de Dieu**, et puisque le rythme et l'esprit étaient trouvés pour le reste du cheminement (les seules exceptions sont les scènes du psychiatre et de l'hospice, filmées en 1995), tout semblait indiquer une voie royale et le peuplement de la terre arable d'un songe pris dans son absolu amoureux, c'est-à-dire, horriblement monogamique.

Nous aurions sûrement là un syllogisme nuptial suffisamment solaire pour être non seulement porteur de sa propre incandescence, mais aussi pour éblouir la substance sélénique du film précédent (**La comédie**), éclaircissant, de par sa fonction d'agent révélateur, l'alchimie de son sens obscur. Or, étant donné que l'histoire des choses ne fut non seulement pas celle-là, comme elle ne fut pas modelée en accord et consonance avec notre nouveau désir, je crains bien que une fois de plus, nous ne nous retrouvions confrontés avec une aporie d'autant plus perverse que délicate.

Qui diable aurait l'idée de faire un film qui, de plus avec une certaine ironie, nous parle incessamment de l'impossibilité de son propos, de l'impossibilité de sa raison d'être.

Rassurez-vous, néanmoins, ô incroyables. On peut vivre avec cela, on peut vivre ainsi.

Et certains parmi nous, (peu, j'espère), auront la bienséance de convenir que **Les noces de Dieu** est un film délicieux. Noblesse oblige.

Dossier distributeur

Le réalisateur

Il fut révélé tardivement en France pour sa terrible peinture de la déchéance d'un vieil intellectuel dans **Souvenirs de la maison jaune**.

Joao César Monteiro est né en 1939 à Figueiro da Foz, au Portugal. Issu d'une famille de la bourgeoisie rurale fortement imprégnée des traditions anticléricales et antisalazaristes de la Première République, il devient en 1963 l'assistant de Perdígao Queiroga. La même année, il tente de mettre sur pied un projet de film en 16 mm, intitulé **Quem espera por sapatos de defunto morre descaço**, qu'il n'achèvera qu'en 1970. Entre-temps, il rencontre le producteur Ricardo Meilhero et réalise en 1968 un court métrage sur Dona Sophia. Durant les années 1970, Monteiro écrit de nombreux scénarios, publie un livre et tourne un long et plusieurs courts métrages. Puis viennent les années 80 où il réalise trois longs métrages. Son dernier film, **Souvenirs de la maison jaune**, Lion d'Argent au Festival de Venise, le révèle à la critique et lui permet d'élargir sa renommée sur le plan international.

Dictionnaire du Cinéma

Filmographie

Courts métrages :

Sophia de Mello BreynerAndresen 1968

Quem espera por sapatos de defunto morre descalço 1970

Qui court après les souliers d'un mort meurt sur pieds

Contos tradicionais portugueses

Contes traditionnels portugais :

O Amor das tres Romas 1978

Os dois Soldados

O Rico e o Pobre

Bestiario ou o cortejo de Orfeu 1995

Bestiaire ou le cortège d'Orphée

Lettera amorosa

Lettre amoureuse

Passeio com Johnny Guitar

Promenade avec Johnny Guitar

Longs métrages

Fragments de un filme Esmola 1972

Que farei eu com esta espada 1975

Veredas 1977

Silvestre 1981

Sylvestre

A flor do mar 1986

A fleur de mer

Recordacoes da Casa Amarela 1989

Souvenirs de la Maison Jaune

O ultimo mergulho 1992

Le dernier plongeon

A comédia de Deus 1995

La comédie de Dieu

Le Bassin de John Wayne 1997

As bodas de deus 1998
Les noces de Dieu

A filosofia na alcova 1999
La philosophie dans le boudoir

Documents disponibles au France

Cahiers du Cinéma n°541 - Déc. 99
Télérama n°2603 - 1er Décembre 99